





REVISTA ESPAÑOLA DE ARTE

I.^{ER} TRIMESTRE DE 1936



S.C.

PUBLICACIÓN DE LA
SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE
PASEO DE RECOLETOS, 20, BAJO IZQ. MADRID
AÑO XXV. - V DE LA 2.^a ÉPOCA. - TOMO XIII

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

(FUNDADA EN 1909)

Presidente honorario: SR. DUQUE DE ALBA

JUNTA DIRECTIVA

Presidente:

EL MARQUÉS DE LEMA.

Vicepresidentes:

EL MARQUÉS DE VALDEIGLESIAS Y D. FRANCISCO BARNÉS.

Director de Publicaciones:

D. JOAQUÍN EZQUERRA DEL BAYO.

Bibliotecario:

D. EUGENIO D'ORS.

Tesorero:

EL MARQUÉS DE ALEDO.

Vocales:

DUQUESA DE PARCENT, CONDE DE PEÑA-RA-MIRO, D. ANTONIO MÉNDEZ CASAL, D. FRANCISCO HUESO ROLLAND, D. MIGUEL DE ASÚA, D. LUIS BLANCO SOLER, EL CONDE DE FON-TANAR, D. JOSÉ FERRANDIS Y TORRES, D. JULIO CAVESTANY Y SR. VIZCONDE DE MAMBLAS.

Vocales correspondientes:

DUQUESA DE DATO Y D. JOSÉ M.ª SERT.

Secretarios:

EL MARQUÉS DE SALTILLO Y D. JOSÉ PEÑUELAS.

REVISTA ESPAÑOLA DE ARTE

PUBLICACIÓN TRIMESTRAL

REDACCIÓN:

D. JOAQUÍN EZQUERRA DEL BAYO

D. ANTONIO MÉNDEZ CASAL

D. LUIS BLANCO SOLER

D. EUGENIO D'ORS

D. FRANCISCO HUESO ROLLAND

SECRETARIO DE LA REVISTA:

D. JAVIER CORTÉS

SUMARIO

Páginas

ANTONIO MÉNDEZ CASAL.—La pintura antigua española en Escandinavia.	2
(Con 30 reproducciones.)	
ARTURO PERERA.—Gaetano Merchi, escultor de Cámara de S. M. Su vida y su obra. (Ensayo biográfico).	12
(Con 5 reproducciones.)	
CASTO M. ^a DEL RIVERO.—Nuevos documentos de Juanelo Turriano.	17
(Con 2 reproducciones.)	
GELASIO OÑA IRIBARREN.—Las antiguas lozas de Pamplona.	22
(Con 15 reproducciones.)	
Bibliografía. Resúmenes.	

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

España.	Año	25 pesetas.
Extranjero.	«	30 —
Número suelto.	7	—
Idem íd., extranjero	8	—
Se sirven números atrasados, sin aumento de precio.		

LA PINTURA ANTIGUA ESPAÑOLA EN ESCANDINAVIA

POR ANTONIO MÉNDEZ CASAL

AMABLE invitación de varios Centros culturales de Oslo, Estocolmo, Copenhague y Aarhus, para dar conferencias sobre pintura española antigua motivaron ocasión propicia para contemplar y estudiar en museos y en algunas colecciones particulares, buen número de obras hispanas o relacionadas con España, inéditas en gran parte, y cuya clasificación por autores y aun por escuelas nos ha sido dable intentar.

Nuestra excursión artística inicióse en Oslo, y nuestros comentarios comenzarán también por las obras conservadas en la hospitalaria capital noruega. El orden geográfico de la excursión será el que habremos de seguir en el desarrollo de este artículo.

El *Norsk Malerkunst I Nasjonal Galleriet*, de Oslo, es un bello Museo, bien presentado, aun cuando el arte antiguo no ha merecido tan cuidada atención, interés y estudio, como el arte contemporáneo.

La pintura española, gracias a la generosidad del filántropo fallecido hace unos tres lustros, señor Christian Langaard, entusiasta coleccionista, muéstrase excelentemente representada, aun cuando haya necesidad de rectificar alguna atribución.

Un singular cuadro de José de Ribera, *El muchacho del tiesto* (Lám. I), ofrécese dentro de la copiosísima labor del *Españoleto*, como obra bien destacada, cuando menos en cuanto al tema. Quizá más que cuadro de encargo, es estudio espontáneo del artista, al margen de toda aspiración comercial. El "sentido de modelo" que posa naturalmente, sin otra trascen-

dencia que un placentero adiestramiento del pintor, muéstrase claramente en esta obra. La cabeza enérgica y expresiva, la mano vigorosamente estudiada y el cuello blanco, pintado con la corporeidad de obra de escultor, son los trozos más afortunados que dan calidad a esta pintura profana. El detalle de las flores, apenas ha sido estudiado, y más que incompetencia del artista acusa desatención para un tema considerado entonces como poco digno de la actividad de los grandes pintores. En pocas obras de Ribera puede apreciarse la espontaneidad creadora como en ésta, ejecutada para regodeo profesional de tan gran enamorado del oficio (1).

Buena representación de la pintura de *el Greco* nos la ofrece su cuadro firmado que interpreta el *Arrepentimiento de San Pedro* (Lám. II), obra conocida en Oslo con el título de *Las lágrimas de San Pedro*. Excelentemente conservada, acússase en toda ella la intervención personalísima del maestro cretense.

El toque es nervioso y seguro, sin vacilaciones ni sobado de la pasta de color. El acorde vigoroso, en amarillo-ocre y azul — manto y túnica —, es de gran efecto. Parece obra ejecutada de primer intento, y corresponde a la segunda época del artista. Entre las varias réplicas que se conocen de este tema, el San Pedro del Museo de Oslo compite con los mejores ejemplares, entre los que destaca por su delicada calidat, el de la Casa del Greco, de Toledo.

Jorge Manuel Theotocópuli tiene también su representación en el Museo Nacional de Oslo, con un *Explolio* atribuido al padre, réplica con

variantes de su cuadro firmado, núm. 832, del Museo del Prado. Es una interpretación un tanto caricaturesca. La energía expresiva del padre, conviértese aquí en mera fórmula imitativa.

Frontero a las obras comentadas sobresale por su espontaneidad y fuerza, un retrato de torero, que algún crítico quiso identificar con el propio retrato de Goya, pero cuya opinión no puede compartir quien haya visto esta obra.

Este robusto torero, rubio, de ojos azules, no resulta en verdad tipo extraño en el ambiente noruego. Parece un normando (2).

Quizá sea éste uno de los primeros retratos que Goya ejecutó, por el 1780, cuando aun pintaba los deliciosos cartones para tapices que se conservan en el Prado (Lám. IV).

El sentido narrativo, de semejanza, que todo retrato debe tener, según el criterio clásico, resta casi siempre espontaneidad a la obra. El artista siente limitados sus movimientos, ya que las libertades y desenfados que puede permitirse al ejecutar una figura de un cuadro de composición, le son vedados en cierta medida en la interpretación de un retrato. Sospecho que esta obra de *El torero*, más que retrato es estudio libre de modelo que, por su tipo airoso y por su indumentaria, incitó al artista a interpretarlo con máxima libertad.

El pintor madrileño Eduardo Cano fué afortunado poseedor de esta obra, que José María Galván grabó (invertida la posición de la figura) con escasa fortuna. Por el 1874, este retrato del Museo de Oslo gozaba de extraordinario predicamento en el mundillo artístico madrileño y en el sevillano, en los cuales ejercitó su actividad artística Eduardo Cano. Los pintores frecuentadores de su taller miraban, remiraban, y comentaban esta bella obra, contribuyendo a crear en torno a las producciones de Goya la más acentuada exaltación admirativa.

Este retrato tiene grandeza. El acorde cromático es atrevido y bello. El tono tostado de la piel del torero hace resaltar delicadamente el azul de los ojos. En los dedos que asoman de la capa, las sombras son de sugestiva transpa-

rencia mediante audaces y vigorosos toques de bermellón.

El indumento ha sido tratado con gran acierto. El modelo lo viste con garbo; sombrero claro de tono café con leche, jubón de un verde manzana luminoso; capote pardo, de un pardo encendido por magistral asociación de carmín; fondo azulino compensando hábilmente los tonos fronteros de la figura. Los adornos vibran con esos destellos fugaces que Goya sabía imprimir en trajes como el de *La Tirana*, que figura en el Museo de la Academia de San Fernando. La imprimación roja del lienzo asoma por las grietas del "cuarteado de tela de araña", tan característico de las obras de Goya, debido al exceso de cola utilizada en la imprimación.

La obra, en general bien conservada, sufre, no obstante, en su integridad y efecto artístico, a causa de dos lamentables repintes. Alguien, con el deseo de "mejorar" la obra aumentando su vibración luminosa, repintó con tono claro el ala levantada del gran sombrero y la parte de capa del mismo lado. Y ya en función desdichada de mejora, repintó la parte iluminada de la frente, desentonando el rostro. Por fortuna, el daño puede ser reparado mediante restauración inteligente que permita recobrar a esta obra sugestiva el equilibrio luminoso que Goya acertó a imprimirle.

¿Quién es el retratado? Viene hablándose desde hace años de un torero temerario apodado *Martincho* (Martín Barcáiztegui), fallecido el 1800, gran amigo de Goya, y que hacía estremecer, con sus temeridades inauditas, a los públicos más exigentes. Goya, impresionado por ellas, le dedicó, como es sabido, tres aguafuertes de la *Tauromaquia*. A esta identificación no oponemos reparo, sin que ello quiera decir que la aceptemos más que a título provisional, en espera de volver algún día sobre este problema secundario.

Exhibiese como obra de Velázquez, con el título de *La vieja frutera* (Lám. V), un cuadro que no es posible admitir como producción del maestro sevillano. Probablemente ni es español, sino más bien napolitano. La calidad es endeble.

La robustez velazqueña, de dibujo juvenil fuertemente acusado —dibujo vigoroso de escultor—, no asoma en parte alguna de esta obra (3).

Nuestro buen amigo Mr. Hans Flaaten, vicecónsul de España en Oslo, gustador de las cosas españolas, conserva en su casa una bella réplica del conocido y popularizado cuadro de Murillo, *La Virgen de la servilleta*, del Museo de Sevilla (así llamada por haber utilizado Murillo una servilleta imprimada convenientemente, para la ejecución de esta obra).

Esta pintura (4), tan característica de Murillo (Lám. VI), que a nuestro modo de ver corresponde al período 1660-70, es superior en algunos trozos —el Niño y las manos de las dos figuras— al ejemplar del Museo sevillano.

El profesor noruego Magnus Grönvold, ilustre hispanista, nos proporcionó ocasión de visitar al ex ministro de la Guerra señor Vidkun Quisling, que ha residido en Ruisa varios años como delegado de la Sociedad de Naciones, acompañando a la expedición Nansen de socorro, hasta el 1926.

La resaca de la revolución soviética arroja con bastante frecuencia fuera de fronteras, obras de positivo interés artístico. Así ocurrió con un bello estudio para un retrato del Cardenal-Infante, Don Fernando de Austria (Lám. VII), que Mr. Quisling trajo de Rusia, formando parte de un rollo de lienzos.

Esta obra sugestiva, descubierta por nosotros, y ahora publicada por vez primera, ofrece el interés de cosa fresca, jugosa, espontánea, esbozada certera y rápidamente por Rubens, ante el modelo, como nota de color y estudio del natural, para el retrato que figura en el Prado con el título de *El Cardenal-Infante Don Fernando de Austria en la batalla de Nordlingen* (núm. 1687) (Lám. VIII).

Estudio pintado alrededor de los años 1636-1637 (5), cuando el Infante había sido encargado de la gobernación de Flandes, muéstranos la destreza pasmosa del pintor flamenco y la limpieza de tonos nacarados con que acostumbraba a interpretar las más limpias epidermis de las bellezas flamencas. Con pasta muy fluida

y toque de gran seguridad, caracterizó al Cardenal-Infante en este hermoso estudio directo, que, a pesar de su carácter sintético y de mera impresión, ostenta profundo sentido de humanidad vibrante.

Esta obra, de impresión directa, ha sido ejecutada como otras de Rubens, con gama clara, nacarada y con sombras de tonalidad de ocre rojizo. El fondo también ofrece esta última tonalidad.

El conjunto es muy bello. Frescura, lozanía, garra del maestro flamenco en los días de su apogeo artístico.

Pintor que tantos recuerdos de su paso dejó en España, como Lucas Giordano, tiene en Oslo bella representación, de tipo no frecuente en su labor. Mi excelente amigo el profesor Magnus Grönvold la conserva en su colección (Lám. IX). El fecundo decorador, inspirándose en *La Jerusalén libertada*, del Tasso, interpretó el pasaje *La amazona Clorinda salvando a Sofronía y a Olindo de la hoguera* (6). Los desnudos son graciosos y la tonalidad sobria, de un gris delicado, sin estridencias cromáticas. Dentro de la totalidad de la labor tan copiosa del maestro napolitano, esta pintura destaca como obra excepcional por su bella simplicidad colorista.

* * *

En Estocolmo, la vida artística alcanza considerable intensidad. El *Nationalmuseum*, dirigido con ejemplar pericia por el doctor Axel Gauffin, ofrece aspectos singulares. Sus instalaciones eléctricas de iluminación nocturna, de purificación de aire, de calefacción y refrigeración, de graduación de la humedad, etc., han merecido los mayores elogios de diversas personalidades asistentes al Congreso de Historia del Arte, de 1933, y reputadas revistas extranjeras de carácter profesional han comentado con justificada loa la organización de este Museo modelo.

El doctor Gauffin propuso, y fué aceptada por el Patronato el año 1935, la adquisición de un cuadro de *el Greco*, cuyo asunto es *San Pedro y San Pablo* (Lám. X). Con la entrada de esta

excelente obra en el Museo de Estocolmo, la pintura española ganó prestigio.

No se trata de obra de serie, del tipo de "Apostolado", tan abundante en la labor salida del taller del Greco. La figura de San Pablo alcanza la categoría de retrato pintado directamente del natural. La firmeza de ejecución, el toque vibrante y expresivo, las cuidadas manos de ambas figuras, pintadas con simplicidad de toque, el acorde cromático, todo en suma es afortunado en esta obra, de la que existe una réplica en el Museo de Leningrado. La reproducción excusa el describirla (7).

En el Palacio de La Granja existió otra réplica cuyo paradero actual desconocemos (8).

Un *San Jerónimo penitente*, tenido hasta hace poco por obra de Juan Bautista Mayno, ha cambiado de atribución, debido a las enseñanzas tan provechosas de la Exposición de "Los Pintores de la Realidad", celebrada en el Museo de *L'Orangerie* (9), de París, el año 1934. El doctor Gauffin, que estudió detenidamente esta Exposición, no ha vacilado en exponer el *San Jerónimo*, bajo el nombre de Georges de la Tour.

La amabilidad del doctor Gauffin nos deparó ocasión y medios de estudiar en el Museo con todo detenimiento dos obras españolas, *El martirio de San Bartolomé* (Lám. XI) y *San Pablo ermitaño* (Lám. XII). Ambas proceden de España (10).

El estado de conservación de ambos cuadros deja mucho que desear, y ello ha suscitado dudas acerca de la atribución al propio Ribera. Graves y extensos repintes desnaturalizan muchos trozos, pero un análisis minucioso de las partes no afectadas por intervenciones ajenas, no nos ha dejado la menor duda sobre la originalidad de ambos cuadros, que, a pesar del daño — en gran parte reparable — conservan la grandeza que Ribera sabía imprimir a su obra.

El dibujo acusado, con el sentido corpóreo de talla de escultor, aparece triunfante en los trozos que se conservan en toda su integridad.

Algunas colecciones particulares ostentan importantes muestras del arte hispano. Quizá una

de las obras más fundamentales de Ribera es la que guarda la colección de Mr. Oscar Falkman. No conocemos del *Españoleto* nada que supere a la portentosa *Adoración de San Bruno* (Lám. XIII).

Esta obra, conservada en perfecto estado de integridad, produce asombro. Las figuras de tamaño natural tienen una grandeza que no se olvida. La indumentaria de la Virgen — rojo carminoso la túnica, manto azul — contrasta bellamente con la túnica, de un blanco suave, de sombras transparentes, y el manto gris-morado del Niño Jesús.

San Bruno y el fraile que le acompaña son interpretaciones realistas de solidez de dibujo desusada. Los hábitos blancos, dentro de la orientación realista de Ribera, parecen valer tanto como la propia realidad.

Ribera, dentro de su tendencia *caravaggista*, no acentuó el "tenebrismo" en esta obra. Las sombras tienen transparencia, y la entonación general es de bello y afortunado acorde. Por el realismo y disposición de la escena, esta obra parece, al propio tiempo que una pintura, un gran panel de retablo (11).

Un *San Jerónimo penitente* (Lám. XIV), atribuido a Ribera — aun cuando con reservas —, nos fué consultado (12).

Obra de intenso dramatismo, pintada con gran sobriedad cromática — de tonalidad grisea —, y con pinceladas valientes de extraordinario desenfado, cautiva por su grandeza apocalíptica. Casi está pintada con blanco y negro. Cuando menos así lo aparenta. En el fondo asoman notas azuladas de un cielo tormentoso, y notas verdosas de hojarasca. La agitación interior del Santo eremita parece desarrollarse en medio de fiera commoción de la naturaleza.

Pero Ribera modela de otra manera y ordena los trozos con un método que jamás abandona. Desde el primer momento nosotros atribuimos decididamente esta obra a Juan de Valdés Leal. Dentro de la totalidad de su copiosa labor, mucha de ella ejecutada con colaboraciones de taller no siempre afortunadas, este

San Jerónimo penitente, es obra extraordinaria. Quizá utilizó para realizarla el mismo modelo de la cabeza de San Juan Bautista, reproducida por Gestoso (13). En el conjunto de la obra de Valdés Leal, esta pintura trae a la memoria las "pinturas negras" de Goya.

Una visita, en compañía del doctor Gauffin, al joven doctor en Medicina, Carl Sandström, poseedor de varias pinturas, nos deparó el placer de contemplar obras de interés para España.

Un retrato de Isabel de Borbón (13), primera mujer de Felipe IV (Lám. XV), había sido adquirido recientemente por el doctor Sandström, procedente de la resaca rusa, que constantemente arroja al comercio occidental valores insospechados. Esta obra, de espontaneidad técnica extraordinaria, es indudablemente del pincel de Rubens, ejecutada en España, el año 1628. Un poco audaz de color, por las tonalidades violentas usadas en la cara (tonalidades verdosas, azulinas, rojizas, trayendo a la memoria las entonaciones de que más tarde habría de abusar D. Vicente López), la contemplación de esta obra a prudencial distancia funde y dulcifica, como en pintura impresionista, la agresividad de los tonos, anunciando ya el próximo empleo de la coloración nacarada, que Rubens habrá de usar en los días de plenitud de su arte. La boca, en blanco-gríseo, casi ceniza, es recurso magistralmente utilizado por Rubens, para contribuir a que el contemplador concentre su interés en la cara de la figura. El traje de terciopelo, de un negro profundo y limpio, los adornos dorados en gama rebajada, sin brillo, ofréncense en escala cromática descendente, hasta perderse de manera discreta en la sombra de la parte baja.

La figura se proyecta con arrogancia, sobre cortina de amplios pliegues barrocos de color rojo-vinoso. La garra del maestro flamenco ya dejó recia huella en esta obra.

De escuela sevillana, un retrato en busto, de adolescente desconocido, representa la pintura de Murillo, alrededor del 1650. Esta obra, un poco fatigada, promete en algún trozo — especialmente en la boca, bien modelada y expre-

siva —, la excelente condición de pintor de retratos que Murillo había de alcanzar en breve plazo (Lám. XVI).

La Rusia de los días próximos al romanticismo había adquirido en España abundante provisión de cuadros de autores españoles y extranjeros. El embajador Tatistchef y el cónsul general en Cádiz, M. Gessler, enviaron a Rusia gran número de obras, que ahora, por los caminos más dispares, surgen en diversos países europeos y americanos. Tal vez uno de los cuadros salidos de España en aquellos días de apasionado hispanismo pictórico y literario, sea el excelente *San Jerónimo*, de la colección Sandström (Lám. XVII), que se podría considerar como obra maestra de Antonio Pereda, de no estar firmado por Collantes.

Este artista, que en estos últimos tiempos ha ganado prestigio como certero paisajista (recuérdese, entre otros, el bello paisaje del Museo del Louvre, n.º 1703), se nos muestra en esta obra de Estocolmo como pintor discreto de la figura humana, y como magnífico pintor realista, en el trozo que interpreta unos libros y una calavera (Lám. XVIII), trozo que por sí solo constituiría una buena "naturaleza muerta".

La cabeza del *San Jerónimo*, de entonación cálida, dorada, es de gran belleza. Lástima que en la ejecución de las manos no haya estado el artista a la misma altura.

Un antiguo ministro de Suecia en Madrid (por el año 1912), el conde de Strömfelt, que dejó en España gratos recuerdos por su bondad y cultura, formó en su hogar de Estocolmo un ambiente de arte español, con vargueños, mesas, cerámicas, telas, hierros y algunos cuadros. Sobresale entre éstos, uno de Juan Antonio Escalante — firmado —, obra primorosa, de colorido gríseo-violado, de gran delicadeza, que representa a *San José con el Niño*, y en el que un acorde fino, suave, correspondiente a la mejor época del artista, produce singular encanto (Lám. XIX).

Un gran cuadro de Murillo — *Sagrada Familia* (Lám. XX) —, que no hace muchos años estaba en el comercio de Munich, entró en la

colección de los señores Karl Bergsten. Obra de juventud de Murillo, pero no obra primeriza, cuando el artista ya acusa la personalidad que tanta fama le había de dar, es pintura de construcción sólida, y de entonación agradable. En este cuadro ya acredita Murillo sus especiales condiciones de pintor de paisaje.

Las figuras, en especial la del Niño, cuya cabeza es afortunadísima, permiten, por su ejecución, atribuir a esta pintura una fecha posterior al año 1650 (14). Obra de alta categoría dentro de la total producción de Murillo, representa con brillantez en Suecia a la escuela sevillana.

En esta misma colección figura una obra de Ribera cuyo asunto e interpretación son desusados en la labor tan abundante del *Españoleto*. Tal es un cuadro, quizá no todo él de mano del artista, que representa una mujer amamantando un niño, y rodeada de otros, escena que parece simbolizar *La fecundidad*. Algunos trozos de esta obra son excelentes, lamentando que la carencia de fotografía nos impida reproducirla.

El ingeniero Mr. Herman Rasch, bien conocido en Estocolmo como notable coleccionista (en su casa atesora magníficas pinturas de Tiziano, Rubens, Rembrandt, Tintoretto, Maes, Van Goyen, etc.), nos muestra un retrato en busto de Doña Mariana de Austria (Lám. XXI).

Procede esta obra del antiguo restaurador madrileño Gato de Lema, fallecido el 1883, y ha sido reproducida por Mesonero Romanos (Manuel) en su conocido libro *Velázquez fuera del Museo del Prado* (pág. 131).

Esta obra es discutida por algunos críticos. Nosotros le hemos dedicado detenida atención, y contamos como antecedente utilísimo para su estudio, con una fotografía obtenida hace más de cuarenta años, cuando todavía se encontraba en poder de los herederos del señor Gato de Lema. Restaurador y pintor — más pintor que restaurador — sentía, como otros artistas de su tiempo, decidida inclinación a "corregir" las obras que se le encomendaban para su restauración. Esta de Doña Mariana de Austria, propiedad particular suya, y como tal muy estimada, mereció seguramente a su dueño excesiva

atención. Un día una tenue veladura, otro una acentuación, es lo cierto que, insensiblemente, trozos más o menos fundamentales o extensos fueron perdiendo integridad. Un buen día el cuadro se vendió a un comerciante, y su examen por algunos críticos motivó que fuese discutido. En la actualidad, la obra se ofrece en toda la primitiva pureza, tal cual salió de mano del artista. De esta pintura hay varias réplicas.

En tocante a retratos repetidos de monarcas, no hay que olvidar un hecho fundamental. El artista pintaba uno, *directamente*, ante el modelo vivo. Las réplicas eran copias hechas por el mismo artista; otras reproducciones se realizaban en el taller, por discípulos aventajados, bajo la mirada vigilante del maestro. Ciento que la obra primera, la pintada ante el modelo, es casi siempre la más afortunada, la que ha podido captar un sentido de humanidad más hondo; pero las copias de la propia obra pintadas por el artista, conservando y aun mejorando cualidades técnicas, han perdido siempre esa lozanía y espontaneidad de la obra directa.

A nuestro modo de ver, y enjuiciando severamente el retrato de la colección Rasch, opinamos que si bien no es obra directa del natural, tampoco es una copia ejecutada por discípulos. La mano de Velázquez ha intervenido en la ejecución de este retrato, que en su tiempo fué indudablemente destinado como «retrato oficial», para lucir como representación de la realeza, en algún edificio del Estado.

El colorido finamente griseo de esta obra, tan peculiar de Velázquez, no cabe confundirlo si se sabe ver, con el colorido ligeramente terroso (por excesiva intervención de ocres y tierras) de Martínez del Mazo, ni con el acentuadamente griseo, trascendiendo a fórmula, de Carreño, ni mucho menos con la construcción poco firme de la obra atribuída a Puga.

Un supuesto retrato de un duque de Osuna — busto con manos —, firmado "Goya 1777", figura en la colección Rasch (Lám. XXII). De ser tal personaje el modelo retratado, correspondería al IX duque; mas no parece probable la atribución (15).

La lectura de la fecha de este retrato tampoco se ofrece clara, y hace pensar en la posibilidad de haber sido pintado algunos años más tarde. De todas suertes, corresponde esta obra a una época en la que Goya, artista nada precoz, carecía de personalidad definida. Es obra fría y no muy afortunada de acorde cromático.

El retrato de la *Marquesa de San Andrés*, por Goya, que en 1908 se hallaba en poder del anticuario madrileño D. Rafael García (16), y después pasó a formar parte de la colección Nemes, de Budapest, pertenece hoy a Mr. Werner-Gren, de Estocolmo (Lám. XXIII).

En este retrato, pintado por el 1785-90, Goya acentúa la nota grisea de gran fineza. Parece como si un leve recuerdo colorista de Mengs le sedujese. Esta señora, a pesar de su extinguida juventud, atrae agradablemente por el aire distinguido que Goya recogió sin adulación, recreándose en los mil detalles de un atavío minucioso. La cabeza, complicada fronda de plumas, lazos, y joyas, ya había sido objeto de estudio detenido, en lienzo que perteneció hace años a la colección Beruete y después a la de Herr Feist, de Berlín.

Sobre fondo griseo-verdoso destaca la figura, sentada en dorada silla. Cuerpo castaño, enmarcado por amplio cuello, y puños de tul, de tonalidad azulina; falda de seda, y un derroche de pedrería, forman el complicado atavío, que Goya analizó con paciencia desusada para su temperamento.

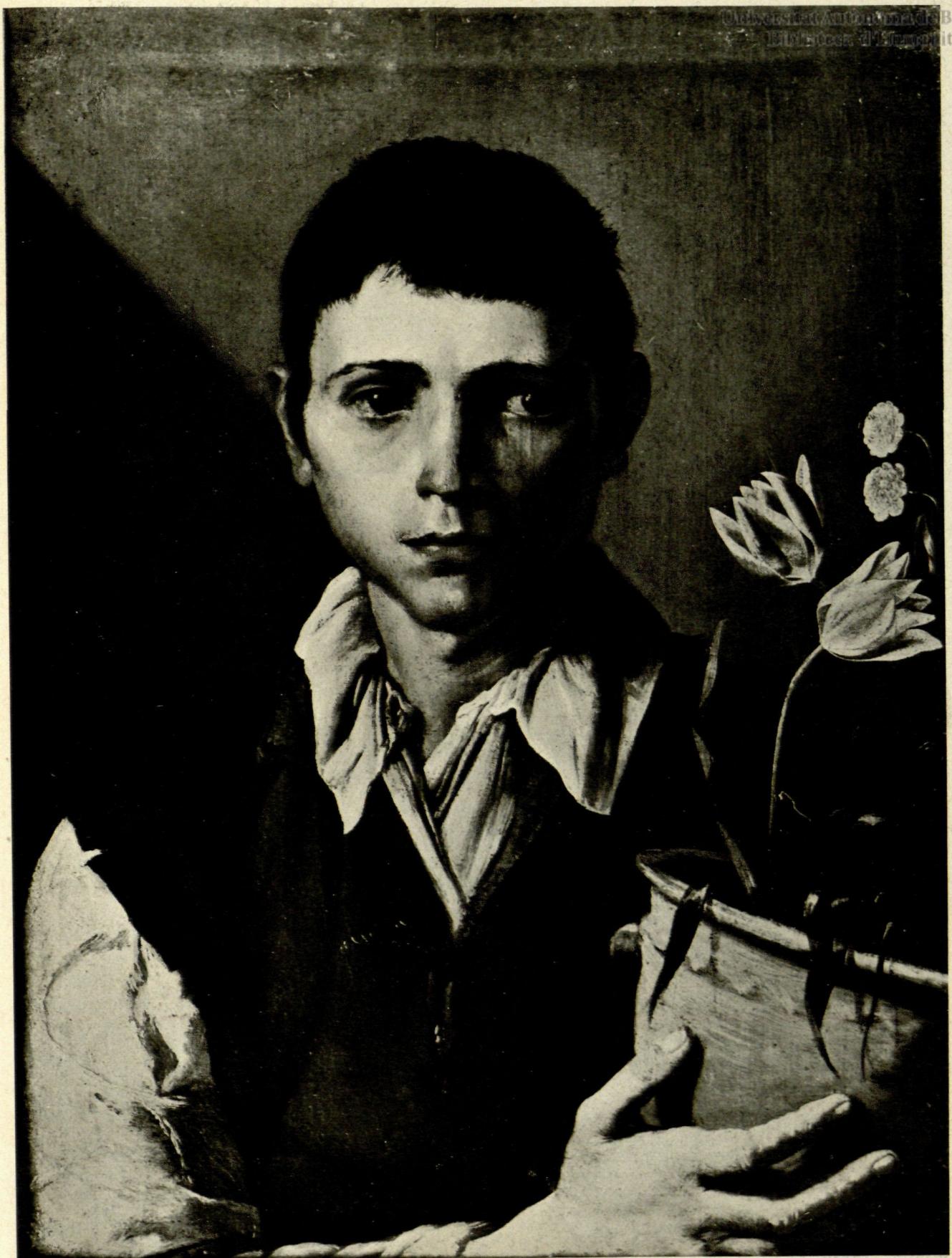
Entre las diversas consultas de pinturas que nos fueron hechas en Estocolmo, una de última hora preocupó nuestra atención. Tratábase de una escena arbitraria tomada del cuadro de *Los borrachos*, de Velázquez, que se conserva en el Prado. En vez del borracho coronado por Baco (Lám. XXIV), es un adolescente quien recibe el homenaje. El fondo también aparece variado, lo mismo que algunos accesorios, como el jarro de barro, que en el cuadro de Velázquez aparece a la izquierda del dios, y en esta interpretación que comentamos se ofrece a la derecha y más simplificado (17).

El examen de esta pintura no deja lugar a

dudas de que ha sido ejecutada con la intención de servir de modelo o cartón para un tapiz. El artista luchó denonadadamente ante el cuadro de Velázquez, para conseguir una interpretación estilística adaptable a las necesidades de la tapicería. En la figura de Baco apenas logró el propósito; en cambio, en la figura del borracho de la taza, ha conseguido un perfecto estilo o manera de *cartón de tapiz* (Lám. XXV). Obsérvese en el fragmento que reproducimos la construcción de la cabeza del borracho, marcando claramente la marcha que ha de seguir el tapicero. ¿Quién ha sido el autor de esta obra? Sospechamos (en una sola y rápida visita nocturna, con luz deficiente, no hemos podido comprobarlo) que este cartón es un ensayo particular de Goya, cuando trabajaba en la Real Fábrica de Tapices.

Goya sintió irresistible atracción hacia los cuadros de Velázquez. El 1778, cuando ya llevaba trabajando dos años para la Real Fábrica de Tapices, Goya grabó su "juego de las obras de Velázquez" — como escribía a su amigo Zapater —. Entre ellas, la de los *Borrachos*, para la que hizo estudios parciales. Quizá entonces, y como ensayo personalísimo, pintó el cartón de Estocolmo, en el que se ve la lucha sostenida por el artista para desprenderse del estilo velazqueño, y las dificultades que en muchos trozos no logró vencer, para dar a su copia sentido técnico de cartón de tapicería. El cuerpo de Baco y los paños que cubren cintura y muslos no han podido ser adaptados a las necesidades de la tapicería. En cambio, el borracho del sombrero y la disparatada figura que recibe la corona, han sido ejecutados dentro del "concepto tapicero" más adecuado. Quién pintó este cartón no era un principiante en trabajos de esta especialidad. Ello tiene su explicación, al atribuir a Goya la obra. En efecto, el maestro aragonés, si bien ya había pintado cartones para tapices cuando ejecutó éste, lo había hecho en completa libertad de asunto y composición, sin ser coaccionado por un original de cuyo estilo no era fácil desprenderse.

Quizá en viaje de próxima realización poda-

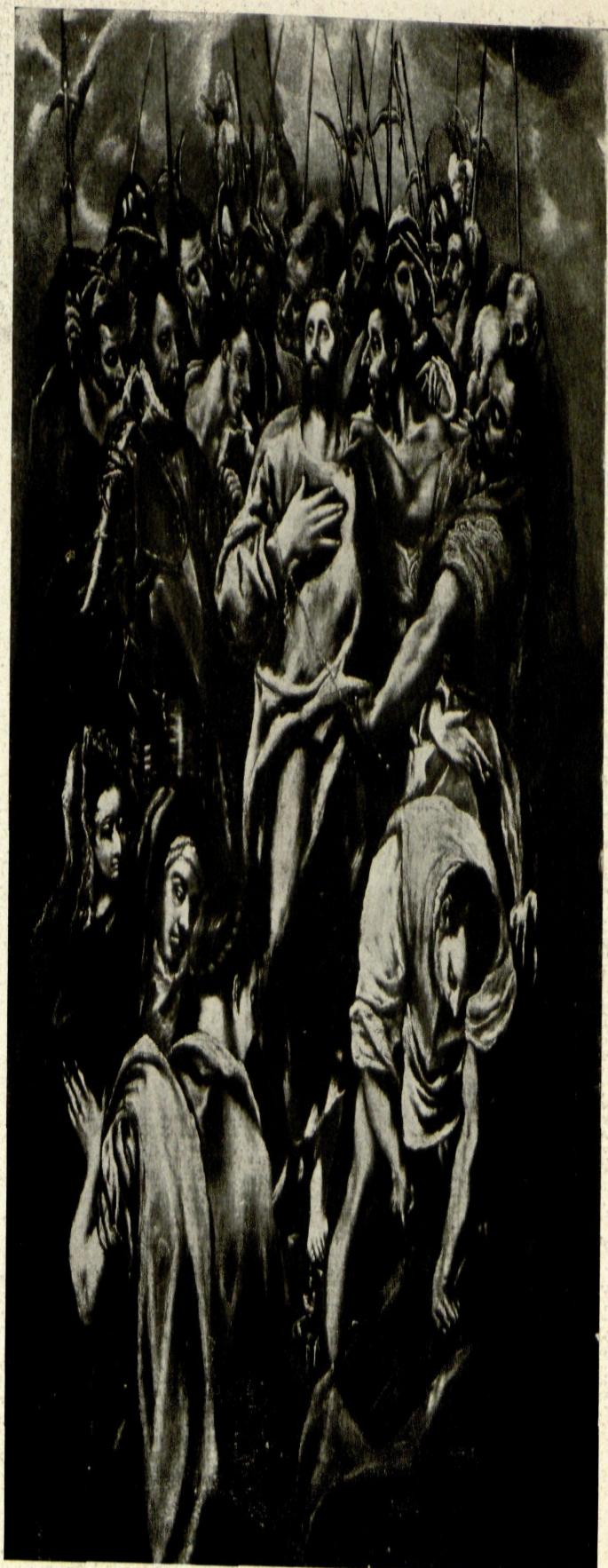


JOSÉ DE RIBERA: *El muchacho del tiesto.* (Galeria Nacional, Oslo.)

Lám. II



EL GRECO: "Las lágrimas de San Pedro". (Galería Nacional, Oslo.)



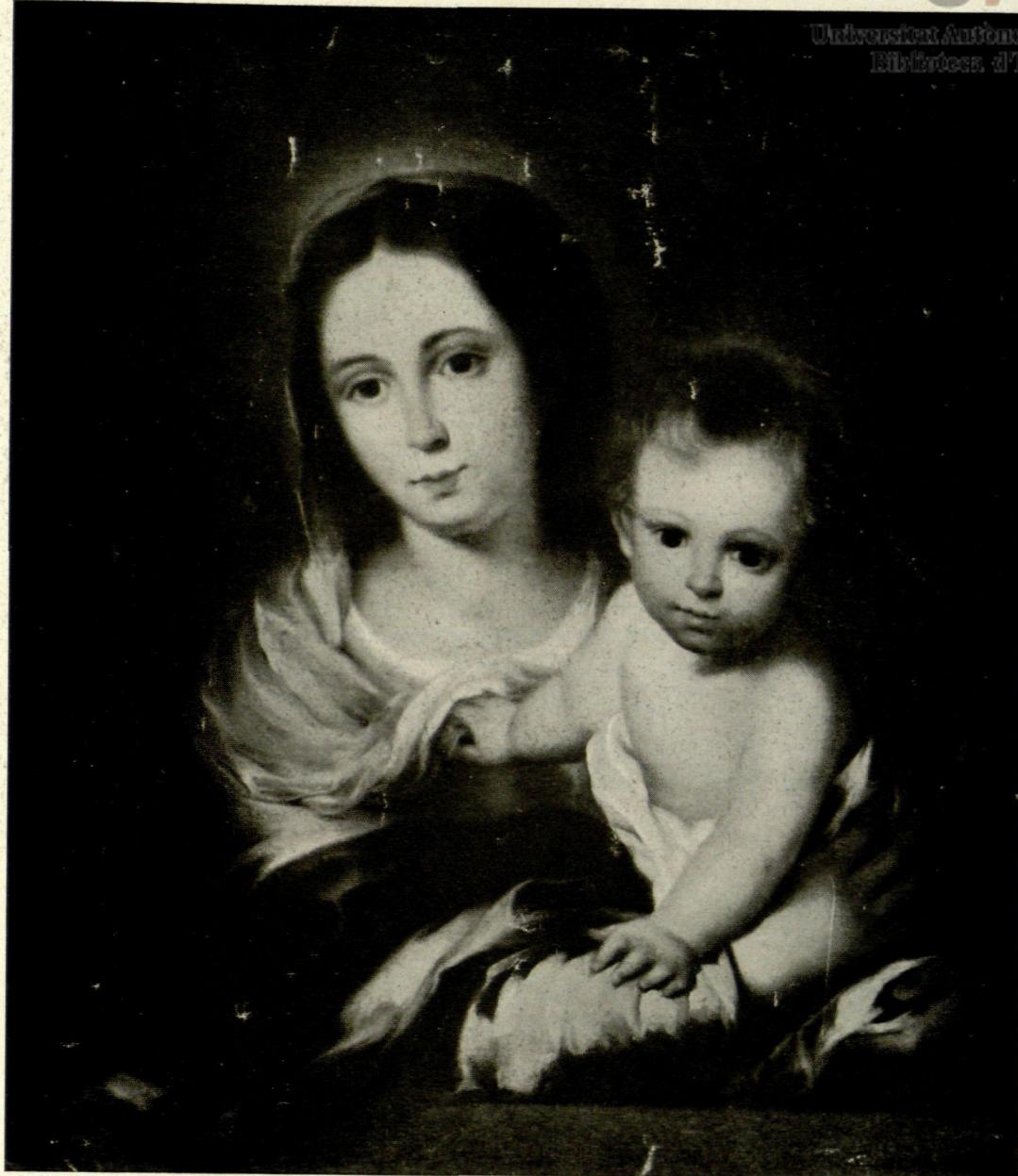
JORGE MANUEL THEOTOCÓPULI: "Espolio". (Galería Nacional, Oslo.)



GOYA: *Retrato de un torero.* (*Galería Nacional, Oslo.*)



La vieja frutera. Pintura atribuida a Velázquez. (Galería Nacional, Oslo.)



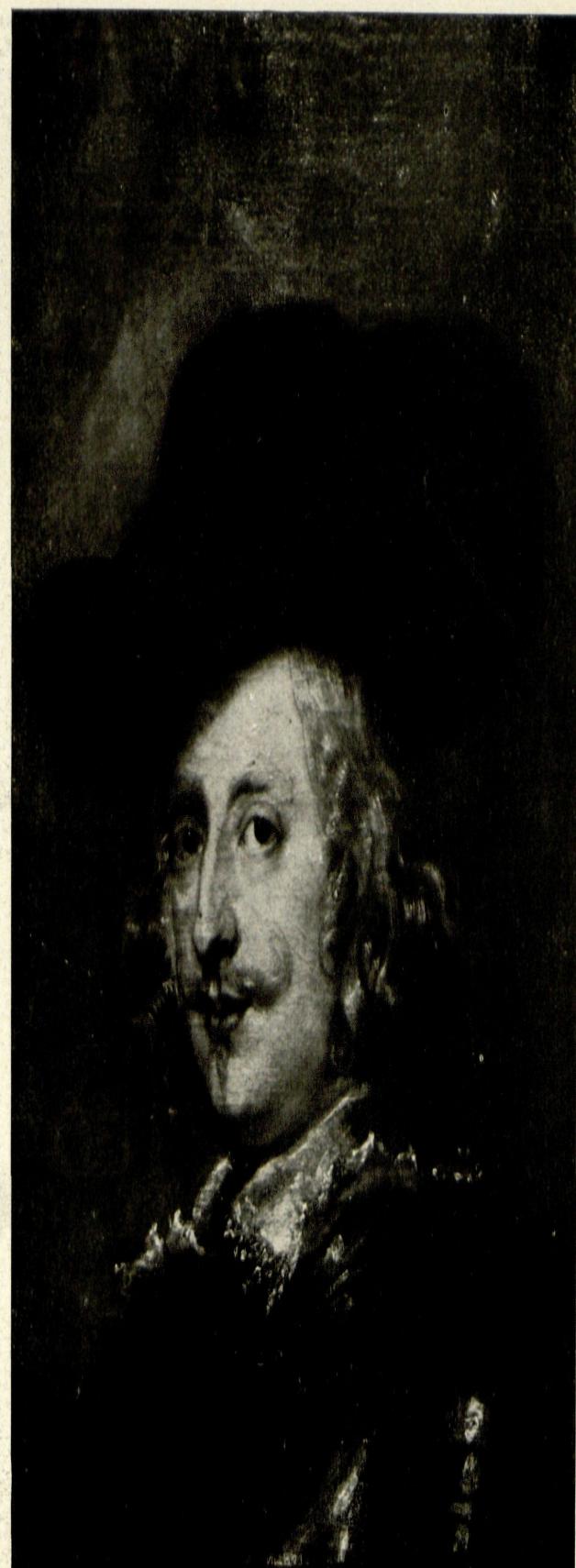
MURILLO: *La Virgen "de la servilleta"*. (Propiedad de Mr. Hans Flooten, Oslo.)

LÁM. VII

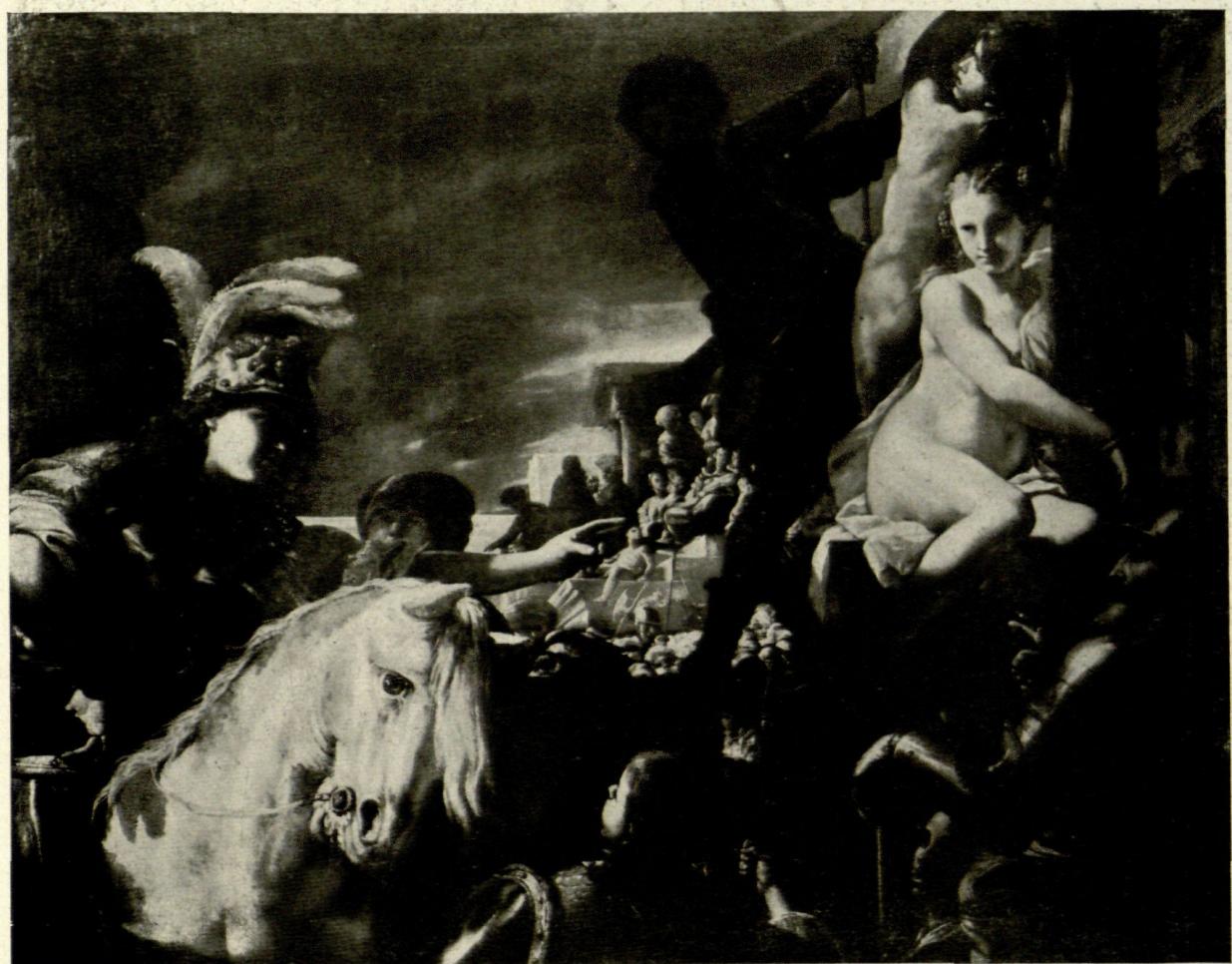


RUBENS: Estudio para el retrato ecuestre del Cardenal-Infante don Fernando de Austria.
(Propiedad del Sr. V. Quisling, Oslo.)

LÁM. VIII



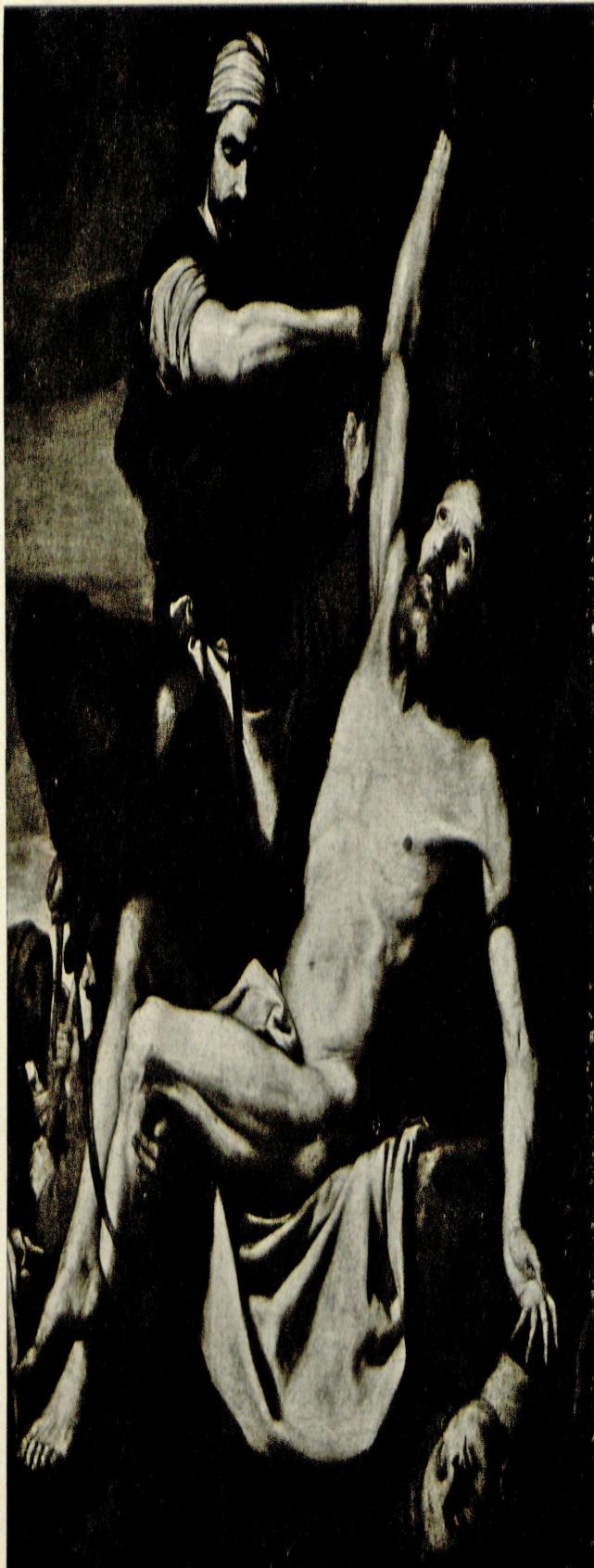
RUBENS: El Cardenal-Infante don Fernando de Austria, en la batalla de Nördlingen. (Fragmento del cuadro del Museo del Prado, de Madrid, n.º 1687.)



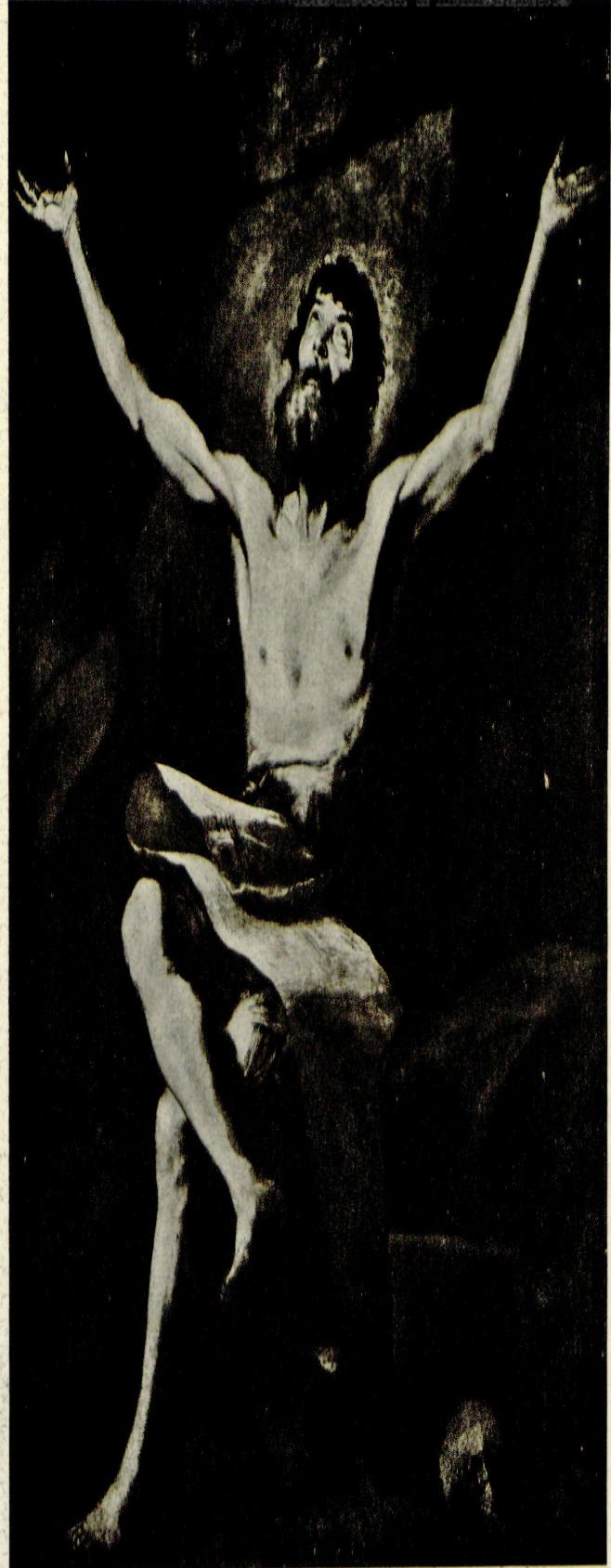
LUCA GIORDANO: "La Amazona Clorinda salvando a Sofronia y Olindo de la hoguera".
(Propiedad del Sr. M. Grönvold, Oslo.)



EL GRECO: *San Pedro y San Pablo.* (*Museo Nacional de Estocolmo.*)



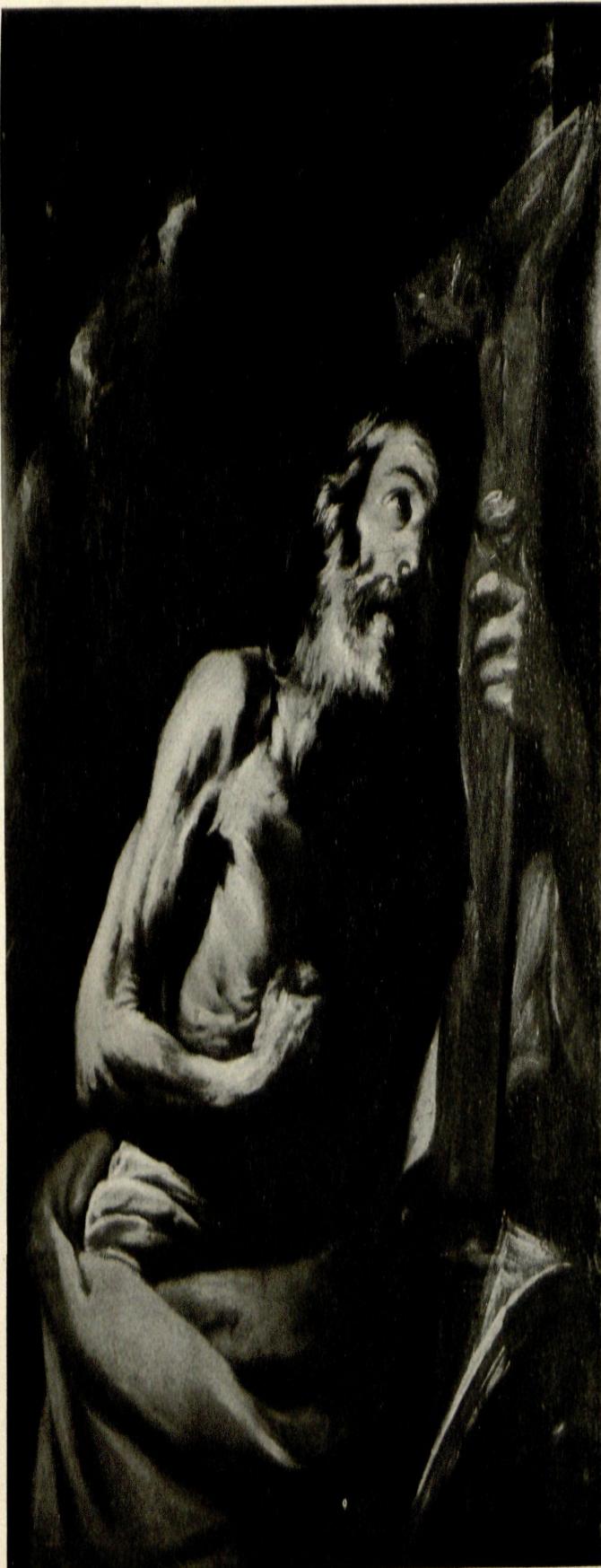
JOSÉ DE RIBERA: *Martirio de San Bartolomé*. (Museo Nacional de Estocolmo.)



JOSÉ DE RIBERA: *San Pablo; ermitaño*. (Museo Nacional de Estocolmo.)



JOSÉ DE RIBERA: *San Bruno adorando al Niño Jesús.* (Colección de Mr. Oscar Falkman, Estocolmo.)

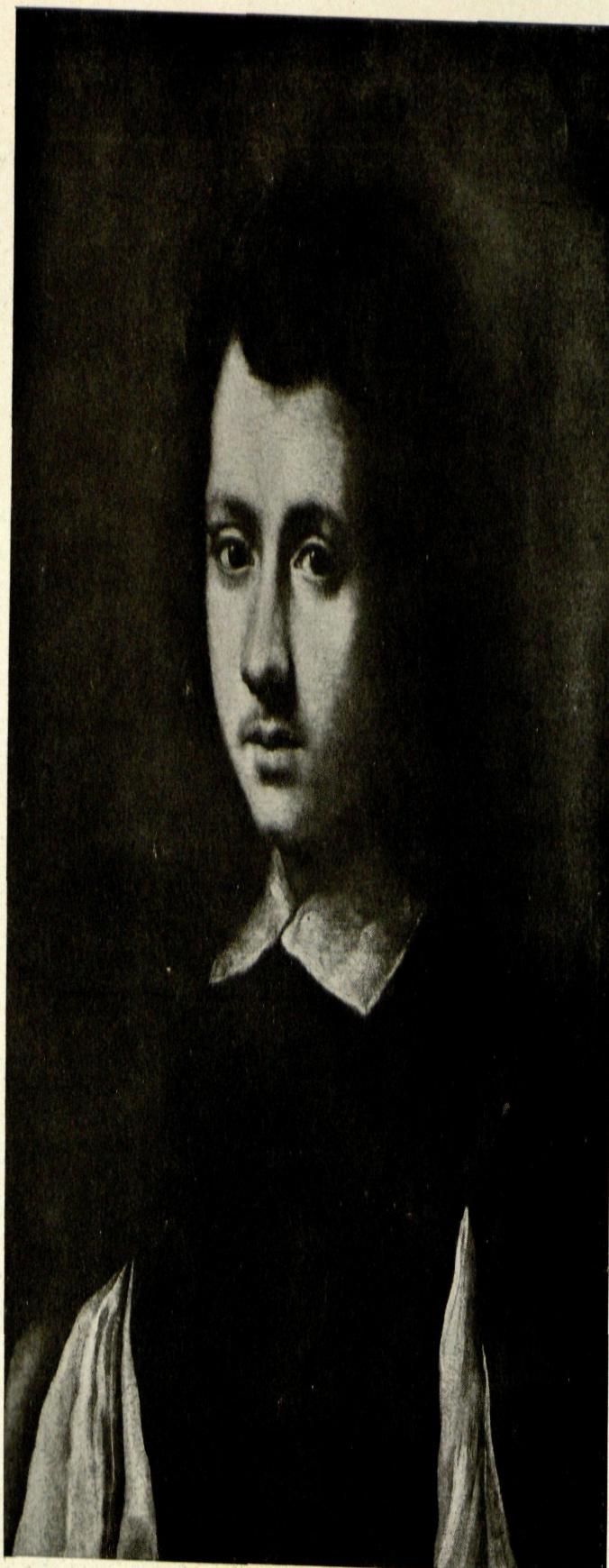


JUAN DE VALDÉS LEAL: *San Jerónimo, penitente.* (Propiedad de Mr. R.G. son Sjöberg, Estocolmo.)

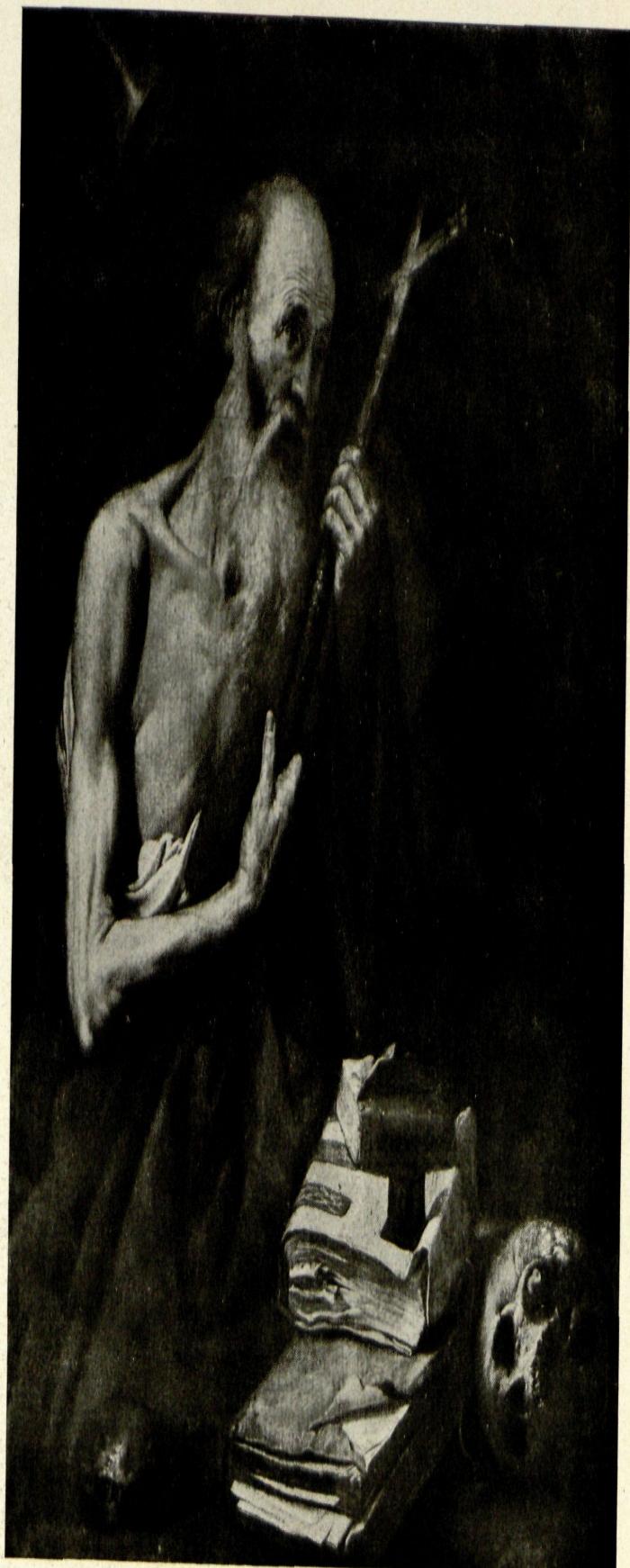


RUBENS: *Isabel de Borbón, primera mujer de Felipe IV.* (Propiedad del Doctor Sandström, Estocolmo.)

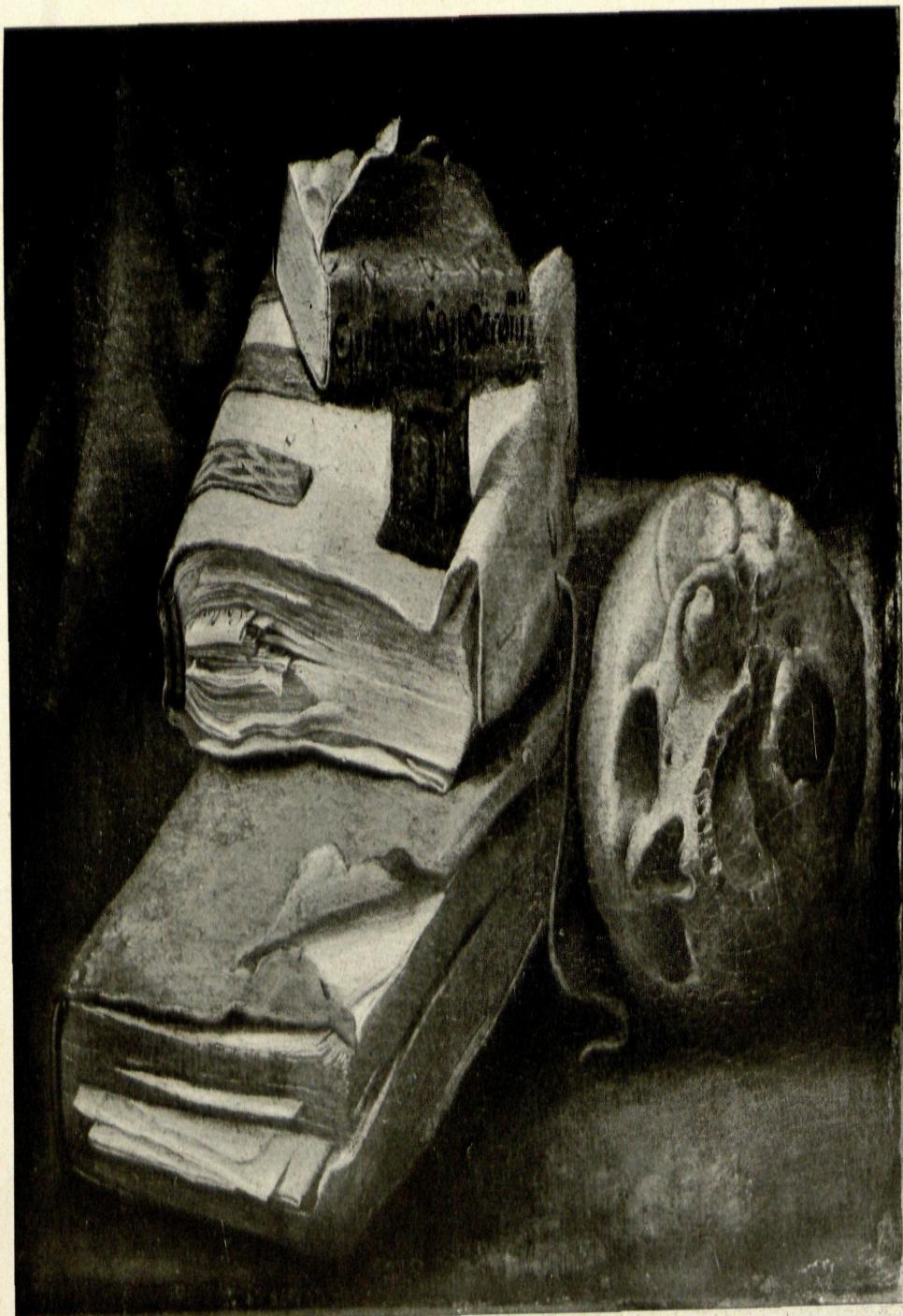
LÁM. XVI



MURILLO: Retrato de un adolescente desconocido. (Propiedad del Doctor Sandström, Estocolmo.)



FRANCISCO COLLANTES: San Jerónimo, penitente. (Propiedad del Doctor Sandström, Estocolmo.)



FRANCISCO COLLANTES: *Naturaleza muerta*. (*Fragmento del cuadro reproducido en la lámina XVII.*)



JUAN ANTONIO ESCALANTE: *San José con el Niño*.
(Propiedad del Conde de Strömfelt, Estocolmo.)



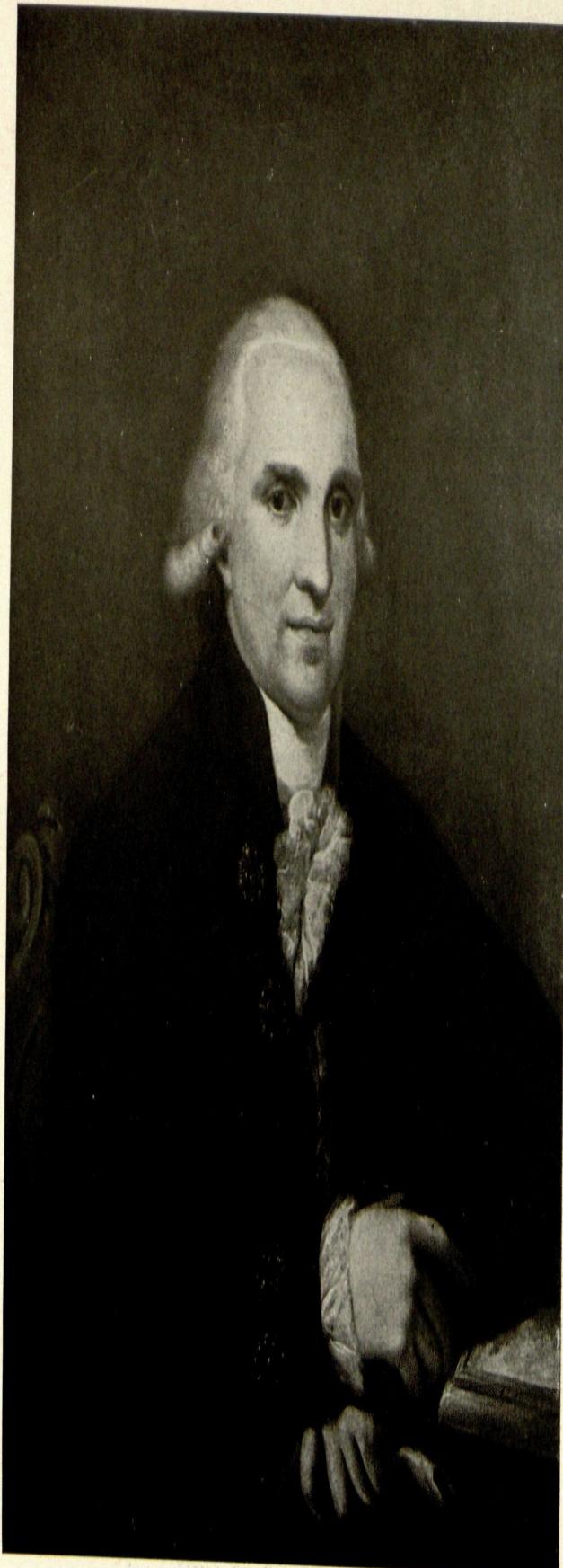
MURILLO: *Sagrada Familia.* (Colección de Mr. y Mrs. Karl Bergsten. Estocolmo.)



VELÁZQUEZ: *Doña Mariana de Austria*. (*Colección Herman Rasch, Estocolmo.*)

LÁM. XXII

LÁM. XXIII



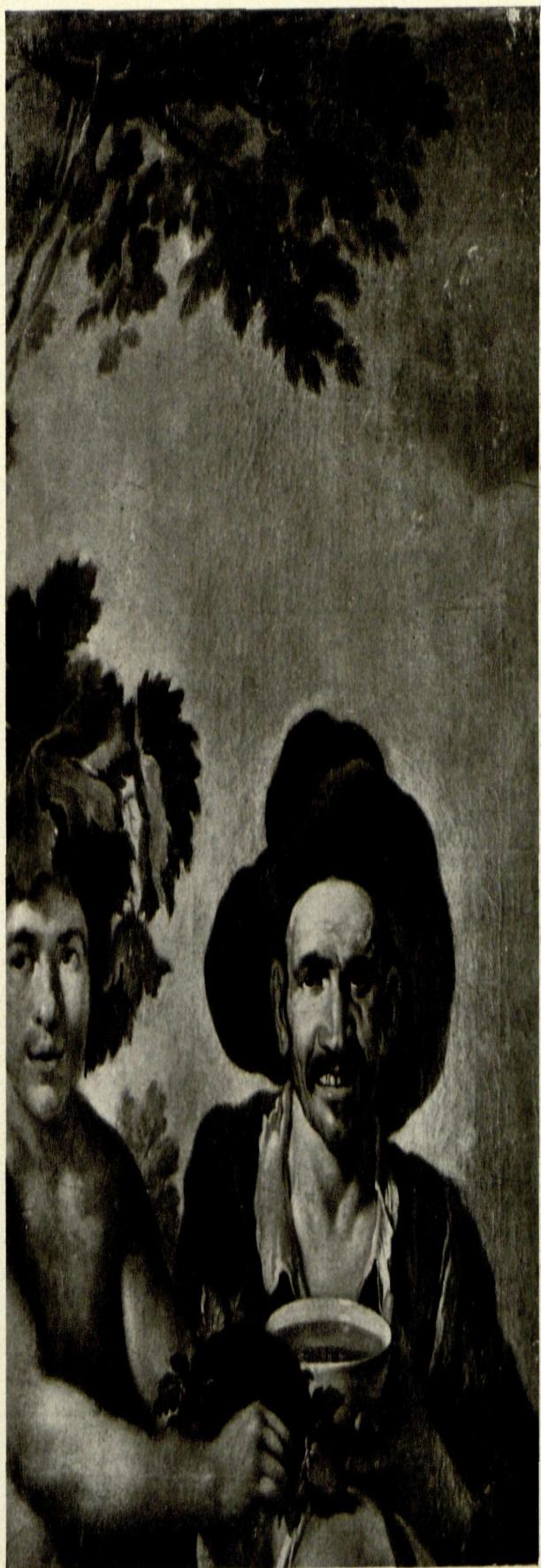
Goya: Supuesto retrato de un duque de Osuna. (Colección Herman Rasch, Estocolmo.)



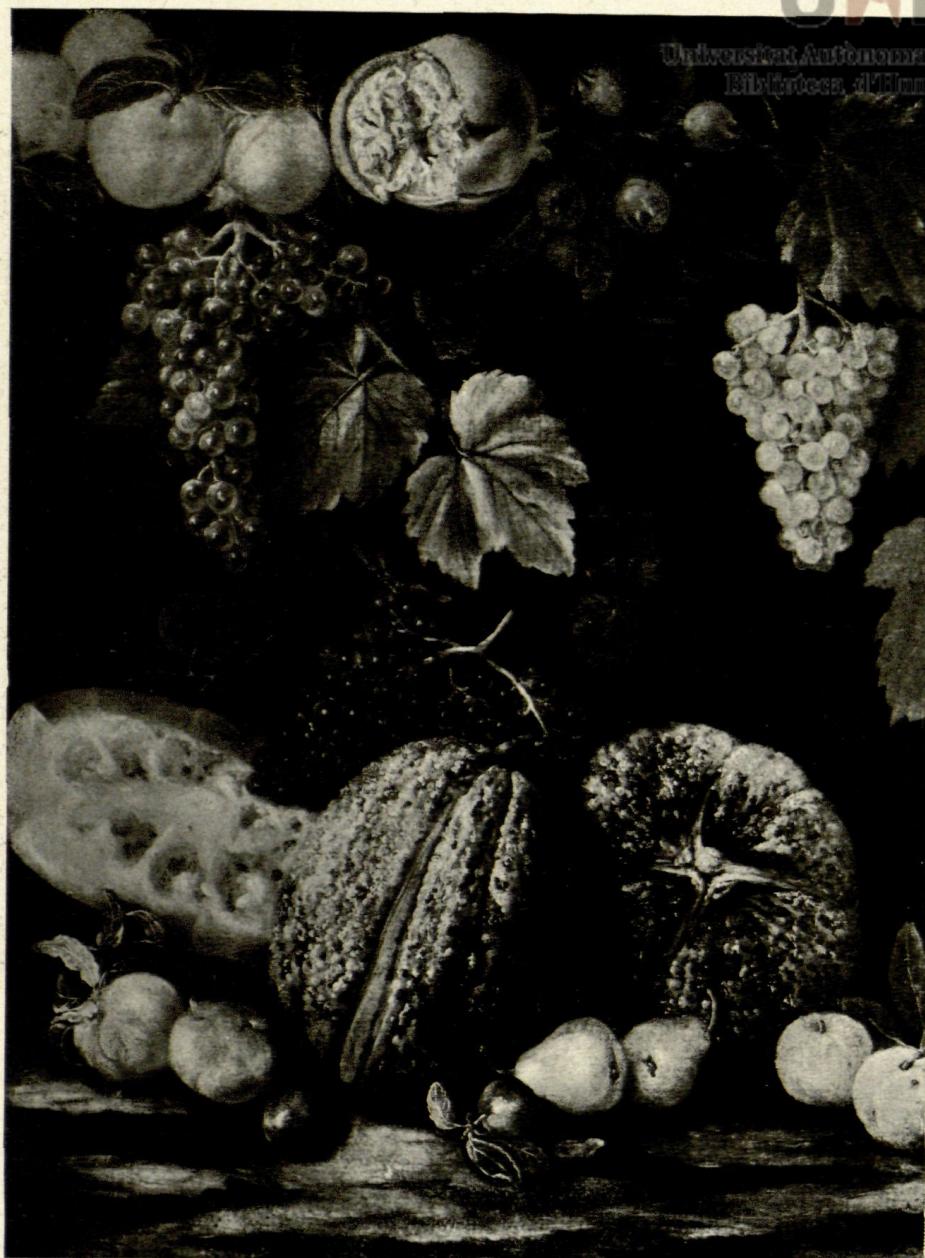
Goya: La marquesa de San Andrés. (Colección Axel Wenner-Gren, Estocolmo.)



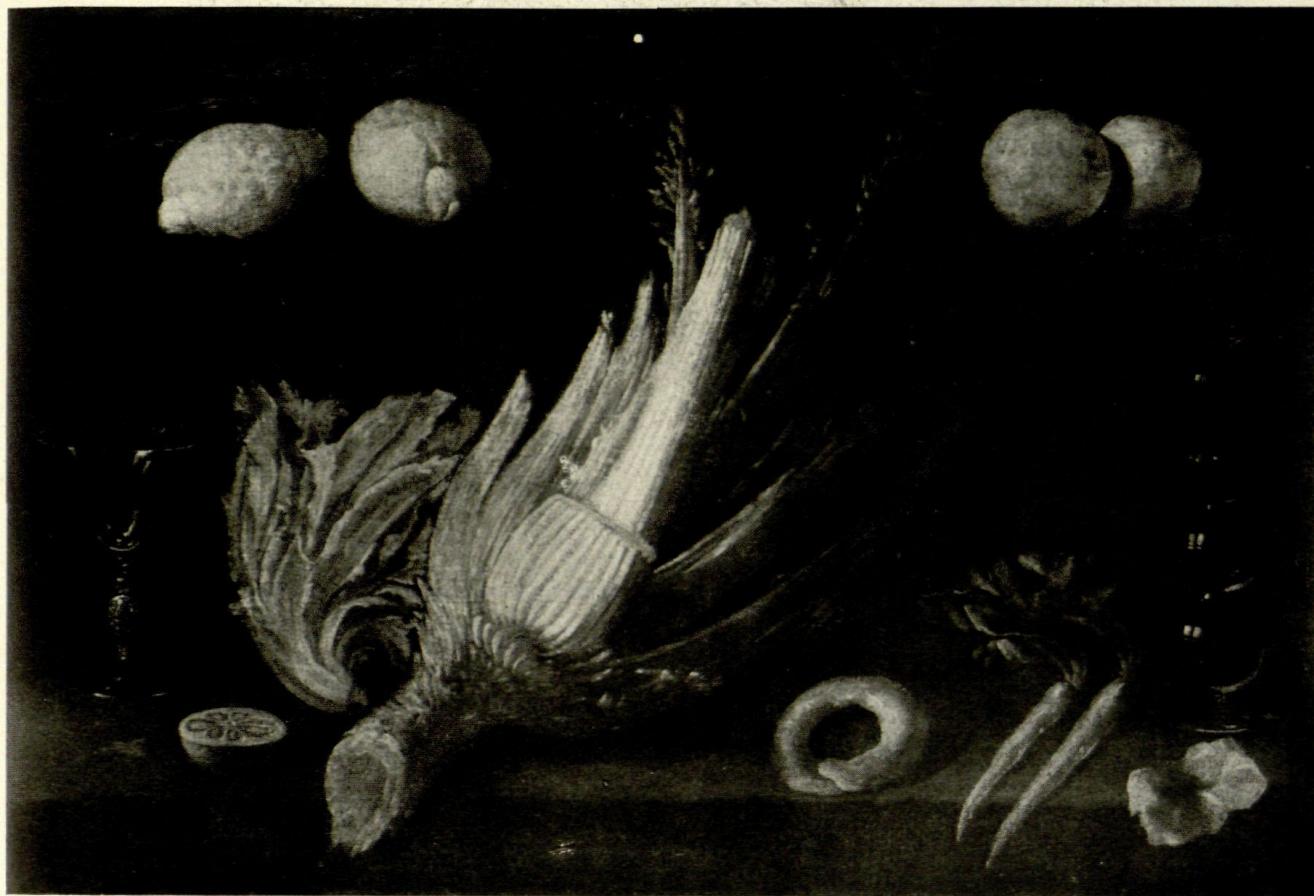
Goya?: Cartón para tapiz. (Propiedad de Mrs. Hedvig Eliasson, Estocolmo.)



Goya?: Fragmento del cartón para tapiz reproducido en la lámina XXIV.



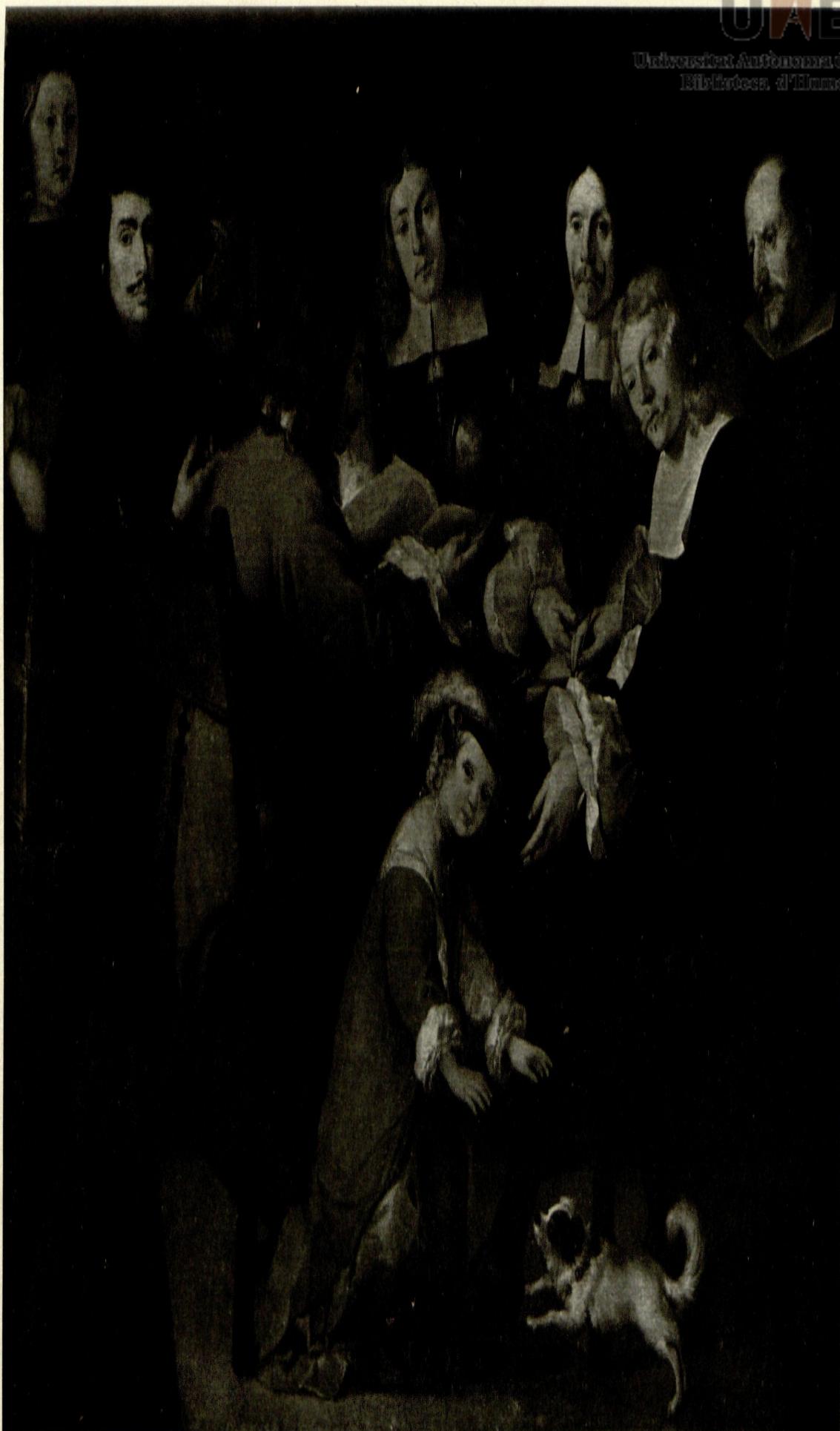
ALEJANDRO DE LOARTE: *Bodegón*. (*Propiedad del doctor Axel Gauffin, Estocolmo.*)



ALEJANDRO DE LOARTE: *Bodegón*. (*Propiedad de Mr. Gösta Stenman, Estocolmo.*)



*Escuela valenciana del último tercio del siglo XV: "San Pablo y Santiago".
(Statens Museum, Copenague.)*



JOSÉ ANTOLÍNEZ: *El embajador danés en Madrid, Cornelius Pedersen Lerche y su séquito.*



EDUARDO MORALES: *Autorretrato*.

mos ahondar más en el estudio de esta obra interesante, que no nos ha sido dable ver más que fugazmente y en desfavorables condiciones de luz.

Un reciente estudio nuestro sobre el pintor Alejandro de Loarte, fallecido en Toledo el 1626 (18), contribuyó a iluminar un tanto la borrosa figura de este artista, merecedora de ser puesta en claro. Se ha dicho que no hay nada que viaje tanto como un cuadro. Si esta afirmación necesitase ser comprobada, vendría a cuento el hallazgo por nosotros en Estocolmo de dos pinturas de Alejandro de Loarte. Una, que representa agrupadas varias frutas (Lámina XXVI) — melones, sandías, granadas, uvas, peras, etc. —, es excelente dentro de la producción de Loarte. Brillante de color, con cierto simpático desenfado en la ejecución, es obra sugestiva. La composición rompe en parte con la costumbre española de agrupar en línea los objetos. No obstante, las frutas aparecen agrupadas dentro del tipo español del siglo XVII, de "compensaciones de masas equivalentes, a derecha e izquierda".

El bodegón del cardo — pintura ligeramente fatigada en la parte central (Lám. XXVII) — venía de atrás atribuido a Fray Juan Sánchez Cotán. No puede ser de su mano. Cotán, se produjo con violento sentido *caravaggista* de la corporeidad o relieve, que le llevaba a una dureza técnica acentuada. Este bodegón es más blando, y no alcanza la precisión constructiva de las obras de Cotán. Para nosotros no ofrece duda su atribución a Loarte.

* * *

En Copenhague, la pintura española se halla muy escasamente representada en el Museo Nacional. El retrato de hombre atribuido al Greco (n.º 59 de Catálogo) como obra de la época italiana, es excelente pintura; mas a pesar de nuestra mejor voluntad no alcanzamos a ver parentesco con la producción del cretense (19). La pasta de color, la entonación, el modelado, la manera de resolver las sombras intensas — tan característica del Greco —, todo es distinto.

Los Apóstoles San Pablo y Santiago, figuras de cuerpo entero, de tamaño algo menor que el natural, aparecen interpretadas en una buena tabla de escuela valenciana de final del siglo XV, atribuída — erróneamente a nuestro juicio — a Pedro Díaz de Oviedo (Lám. XXVIII).

El colorido apagado, suave, un tanto frío, de esta tabla, es muy agradable. San Pablo viste túnica verde-oscuro, y manto castaño, con forro amarillo-oro. El Apóstol Santiago otrécese con túnica de un color gris-morado, y manto de tono parecido; las aureolas de ambos santos aparecen delicadamente grabadas sobre un fondo dorado que el tiempo amortiguó. Un pavimento de *rajolas* valencianas muy características, completa esta obra, que en justicia hay que estimar entre las más notables de nuestra pintura primitiva (20).

Un grupo de retratos, en el que figuran mezcladas personas de tipo acusadamente norteño, al lado de otras de aspecto e indumentaria marcadamente españoles, atrajo nuestra atención (21). La obra, expresiva y bien pintada, se nos ofrecía como problema desconcertante. Nuestra sorpresa se agudizó al examinar el Catálogo y comprobar que su autor era José Antolínez, que la firmaba y fechaba en 1662 (Lámina XXIX).

Aquella reunión de gentes congregadas en torno a una mesa sobre la que descansan compases, libros ilustrados y una esfera geográfica, hacía pensar en una reunión de cosmógrafos de distintas nacionalidades. Cuando menos, mostraban allí su presencia dos "tipos de raza" capaces de representar o definir sin asomo de duda a un español del sur, moreno, cetrino, de gesto duro, y a un hombre del norte, de rubia cabellera, atildadamente vestido, que con ademán elegante, mundano, dirige su atención hacia un niño ricamente vestido que jueguea con un perro.

Severos sillones fraileros españoles de oscuro cuero claveteado, ofrecen reposo al aludido personaje rubio, y a otro que, vistiendo traje extranjero, mira con atención las ilustraciones de un libro.

Esta pintura, por su composición, sorprende

por lo desusada. En el arte español son desconocidos los llamados retratos "corporativos", tan frecuentes en el arte flamenco y en el holandés. A buen seguro que el individualismo español tan implacable, explica el hecho. Excepcionalmente se ha pintado alguno, muy raro, como el retrato corporativo de *Los Concellers*, de Luis Dalmau, sin que podamos traer a colación algunos — muy pocos — grupos de familia, ya que el lazo o vínculo familiar es lo único capaz de forzar el individualismo hispano. fuera de la familia, el español aspira a realizar solo, sin colaboración extraña, todas sus empresas.

Una indicación breve del Catálogo nos ha dado la clave del problema. La figura fundamental del cuadro, es la del embajador danés en Madrid, Cornelius Pedersen Lerche (nacido el 1615 y fallecido el 1681).

Arturo Farinelli, en su erudita obra *Viajes por España y Portugal desde la Edad Media hasta el siglo XX*, nos cuenta sumariamente que, "cerca del 1650 vino a España por primera vez, como embajador de Dinamarca, Cornelius Lerch..." "Volvió en 1658 e hizo largas estancias en la Península, enriqueciéndose de libros y manuscritos..." "Lerch había estado en España desde 1650 hasta 1653, y desde 1658 hasta 1662" (22).

El cuadro es agradable de color, y en la composición del grupo hay que pensar en iniciativas del embajador Lerch.

Esta obra, tan sugestiva desde los puntos de vista artístico, histórico e iconográfico, merece estudio especial, que tal vez intentemos algún día.

El retrato de la reina Isabel de Borbón (n.º 64 del Catálogo), que en todas las monografías sobre el gran pintor aparece atribuido a Velázquez, nos ha suscitado más de un reparo, y en muchos trozos la intervención de Mazo parece señalarse. Retrato "oficial", más bien parece obra de taller que original de D. Diego.

A Zurbarán atribuye el Catálogo (n.º 63) un retrato de niña. Quizá no sea obra española, aun cuando recuerde superficialmente — coincidencias de época y de orientación — la pintura del maestro extremeño.

Collantes tiene (n.º 65 del Catálogo) un buen

San Jerónimo penitente; más que la figura del Santo hay que estimar un excelente trozo de paisaje que compone la parte izquierda del cuadro.

Y aquí damos fin a estas impresiones de viaje, que en día no lejano deseamos renovar y ampliar. En país tan culto como Escandinavia, la afición al arte es grande, y el afán coleccionista extenso. Una estancia prolongada contribuiría seguramente al descubrimiento de otras muchas obras ignoradas de pintura española o relacionadas con España. Una Exposición de pintura antigua española en Oslo, Estocolmo y Copenhague (de obras existentes en Escandinavia), constituiría un gran éxito y una revelación. Mi ilustre y buen amigo D. Alfonso Fiscowich, ministro de España en Suecia — al que debo amabilidades y eficaces auxilios —, acaricia la idea. Y el doctor Axel Gauffin, tan competente como generoso, activo y hospitalario, le prestaría su autorizado apoyo.

* * *

Hemos de recoger también en estos comentarios el recuerdo de un joven pintor español ignorado, fallecido cuando comenzaba su carrera artística con noble y seguro caminar. Tal fué Eduardo Morales, natural de Almería (1844-1870 ó 72). En casa del ilustre músico de Estocolmo, Presidente de la Asociación Hispano-Sueca, nuestro buen amigo D. Olallo Morales, sobrino del pintor, hemos contemplado un excelente autorretrato (Lám. XXX).

De este malogrado artista nada dicen los Diccionarios biográficos españoles (23). Ni Ossorio y Bernard, ni Cánovas, lo citan. Aun cuando sólo sea una breve noticia que acompañe a la reproducción del autorretrato, bueno es consignarla, como modesto homenaje a este joven, de porte romántico, que murió cuando el Romanticismo agonizaba.

(1) En este Museo figura un cuadro de Ludvig Karsten (número 1096), copia "impresionista" hecha a distancia, del *Entierro de Cristo de Ribera*, que se conserva en el Louvre. Es excelente recuerdo de Ribera, y magistral estudio de técnica moderna.

(2) Mayer, en su libro *Goya*, habló de dos retratos iguales, los dos en Noruega (págs. 192 y 196). En realidad sólo

ha existido esta de que hablamos. Esta obra perteneció a las colecciones Urzáiz, Cano, Laffitte, Böhler (Munich), Bougeois (Nueva York), Demotte (Nueva York), y Langard (Oslo), de la que pasó al Museo Nacional de Noruega. Viñaza, *Goya*, pág. 238.

(3) Esta obra perteneció a la colección Nemes, de Budapest. Mayer no la quiso admitir como obra de Velázquez, a pesar de haber sido aceptada por Von Loga. Allende-Salazar, en *Velázquez*, de la colección "Klasiker der Kunst", página 273, no emite juicio por no haber visto la obra. Der Herausgeber kennt das Bild nur nach einer Photographie). En la página 7, se publica la reproducción de esta obra, pero según nos comunicó amablemente nuestro amigo el Sr. Allende-Salazar, la iniciativa de la reproducción fué cosa personal del editor, respetando la publicación anterior de Von Loga.

Augusto L. Mayer, en su *A Catalogue raisonné of the Works of Velázquez*, próximo a publicarse, no admite como obra de Velázquez esta pintura, según nos ha comunicado amablemente.

(4) Procede de una antigua casa de Lora del Río (Sevilla), en donde la adquirió hace más de medio siglo D. Manuel Triana. Su hijo, don Rafael, cónsul de España en Oslo (1915-1918), la cedió al actual propietario, Mr. Hans Flaaten.

El ejemplar de Sevilla, procede del Convento de Padres Capuchinos de dicha ciudad, que lo tenían en el altar mayor de la iglesia. Fué grabado por Blas Ametller, por un dibujo de Francisco Agustín.

(5) Esta batalla se dió el 6 de septiembre de 1634 y el cuadro del Prado fué adquirido en la testamentaría de Rubens, en 1.200 florines. El estudio de Mr. Quisling, probablemente procede también de esa almoneda.

(6) Tasso: *Jerusalén libertada*, Canto II.

(7) El doctor Axel Gauffin ha publicado recientemente un documentado artículo, en el que da a conocer interesantes detalles sobre esta obra. (Särtryckur-Nationalmusei Arsrok. Ny serie 1935. Arg. 5.)

(8) En 1930, el ingeniero electricista del Palacio Real de Madrid, señor Burgos, pintor aficionado, nos enseñó una copia ejecutada por él de esta obra.

(9) Catálogo de la Exposición *Les peintres de la réalité en France au XVII^e siècle*. Edition des Musées nationaux (1934), pág. 77.

(10) Pertenecieron a la colección del Marqués de la Romana, y fueron donadas al Museo de Estocolmo el año 1896, por el anticuario Mr. August Rohss.

El *San Pablo ermitaño en el desierto*, es obra muy barrida y con numerosos repintes. Las manos han sido muy castigadas, y la pasta de color original, ha desaparecido en gran parte. El pie izquierdo, que descansa en el suelo, es nuevo casi totalmente. En la cara hay graves repintes, y las pestañas han sido torpemente añadidas.

El *Martirio de San Bartolomé*, aun cuando menos maltratado, también requiere inteligente restauración.

(11) Un cuadro del mismo asunto con variantes fundamentales, puede verse en la obra de August L. Mayer: *Jusepe de Ribera*, segunda edición. Hiersemann. Leipzig, 1933, página 121.

La *Adoración de San Bruno*, de Mr. Falkmann, procede de Italia.

- (12) Propiedad de Mr. R. G. Sjöberg, de Estocolmo.
(13) Gestoso: *Biografía del pintor sevillano Juan de Valdés Leal*. Sevilla, 1916. Lám. 41, n.º 3.

Esta obra (0,72 × 0,53 cm.) corresponde a los días en que Rubens pintó el retrato de esta soberana, que se conserva en el Museo Real de Viena, pintura más pequeña (quizá por haber sido recortada; mide 0,48 × 0,40 y ha sido ejecutada sobre tabla). En este retrato de Viena el busto es un poco mezquino. Véase página 300 de *Rubens*. Edición "Des Clasiques de L'Art". Hachette et Cie. París, 1912.

(14) En la edición de *Murillo*, "Clasiques de L'Art" (Hachette et Cie., éditeur, 1913), se da a esta obra —página 5— la fecha inadmisible "avant 1642". Indudablemente es algo posterior al 1650.

Mide esta obra 2,22 × 1,62; perteneció en España, en el primer tercio del siglo XIX, al cónsul inglés en Sevilla Mr. Williams; después, a la colección Weber, de Hamburgo, y más tarde a la galería del conocido anticuario Heinemann, de Munich, de donde pasó a la colección de Mr. y Mrs. Karl Bergsten, de Estocolmo.

(15) Mi buen amigo el señor Ezquerra del Bayo, tan especializado en estudios iconográficos de la familia Téllez-Girón (Osuna), opina que este retrato de la colección Rasch, no representa a un duque de Osuna.

(16) Calvert: *Goya* ("The Spanish series"), año 1908. Láminas 134 y 137. Este retrato, según Mayer, perteneció en París a Durán Ruel; después, a Mr. Perdoux, y seguidamente a Nemes, de Budapest. Mide 1,38 × 1,05.

(17) Mide esta obra 1,82 × 1,00 metros, y pertenece a la señora Hedvig Eliasson, de Estocolmo. Véase artículo de Mayer: *Anotaciones a algunos cuadros del Museo del Prado*. "Boletín de la Sociedad Española de Excusiones", cuarto trimestre de 1934, pág. 295.

(18) REVISTA ESPAÑOLA DE ARTE, diciembre, 1934. Bodegón de sandía, melones, uvas, peras, granadas, etc.; pertenece al doctor Axel Gauffin, que lo adquirió hace más de una decena de años, en España, atraído por su belleza de color. Mide 0,74 × 0,95 1/2.

El bodegón del cardo mide 0,90 × 0,60 y pertenece al anticuario establecido en Estocolmo, Mr. Gösta Stenman, que lo atribuía a Sánchez Cotán.

(19) Número 59 del Catálogo del Museo Nacional de Copenhague.

(20) Mide esta obra 1,63 × 0,95 cm.

(21) Farinelli (Arturo): *Viajes por España y Portugal*, tomo I, págs. 202 y 204.

(22) Gigas (E.): *Lettres inédites de quelques savants espagnols au XVI^e siècle*. "Revue Hispanique", año XX, páginas 424 y siguientes.

Idem id., "Revue Hispanique", año IX, págs. 432 y siguientes.

Este cuadro, mal emplazado en el Museo, y necesitado de limpieza, no rinde todo el efecto que fuera de desear. Los oscuros apenas tienen transparencia. Mide esta obra 1,72 × 2,00.

(23) Este pintor fué hijo de don Olallo Morales, alcalde de Almería, y de doña Teresa Lupián. Además del autorretrato, dejó un retrato de su madre y otras obras, que no conocemos más que de referencia.

GAETANO MERCHI, ESCULTOR DE CÁMARA DE S. M.

S U V I D A Y S U O B R A

ENSAYO BIOGRÁFICO

POR EL DR. ARTURO PERERA

HACE ya unos años, si no muchos, sí al parecer lejanos, cuando se inauguró la sala dedicada a Goya en el Museo de la Academia de Bellas Artes, se habló algo de un busto en bronce del pintor aragonés, cuyo autor se ignoró largo tiempo, pero que vino a conocerse al fin: Gaetano Merchi. Poco más de nada se sabía: que trabajó en Madrid algún tiempo y, al parecer estimado por próceres y artistas; que se ausentó de Madrid para marchar a Bilbao (¿por qué?), en donde estuvo algún tiempo (1), ¡y nada más!

Hace unos meses, el celo ejemplar del director del Museo Naval, D. Julio Guillén, permitió adquirir un busto del almirante Gravina, en barro cocido, firmado y fechado por nuestro escultor. Con este motivo, se habló de nuevo de él: se supieron o se exhumaron algunos datos más: que había ejecutado un busto del rey Carlos IV que se desconocía, que era o se le suponía de origen napolitano (?). Como se ve, nada, de preciso o definitivo.

Una serie de felices coincidencias nos permitieron, de una parte, conocer datos de tal interés que componen una verdadera biografía del escultor; de otra, hacernos con un grabado contemporáneo que reproduce fielmente el busto-retrato de Carlos IV, y en el cual, como puede verse, figura en la "Letra" el nombre del escultor, el del grabador, el del dibujante y la fecha.

SU CELEBRIDAD; GRANDEZA Y MISERIA

Pues bien; este escultor, casi desconocido hoy día, cuyas referencias no se encuentran en los principales Diccionarios (2), disfrutó en su época

de legítima popularidad. En Italia, en Rusia, en Francia y en España, fué solicitado y requerido por príncipes, artistas y magnates; retrató a los más de ellos, cultivando su amistad, festejado por todos, y esto hasta tal punto, que nombrado en España escultor de Cámara del rey D. Carlos IV, fué éste padrino de una hija del artista, honor, en verdad, no prodigado. Pero no quisieron los hados que pudiera disfrutar por largo tiempo de un legítimo y merecido bienestar. Los lances de su vida, tan pronto impulsados por próspera como adversa fortuna, lo impidieron, y el antiguo protegido de Catalina de Rusia, el festejado y mimado de las artistas de París, el "escultor de Cámara de Su Majestad", cansado, empobrecido y achacoso, en su último refugio de Francia, aun añoraba los bellos días de Madrid, las plácidas "jornadas de los Sitios Reales", y escribía, como único recurso al rey de España, Fernando VII, en petición de una pensión que nunca llegó, quedándose tan sólo como testimonio de los tiempos felices, su hija predilecta Julia-Carlota, la ahijada del "buen Rey", su fiel Antígona en los últimos y tristes años de su agitada vida.

Ahora surgen, impensadamente, algunas muestras de su talento y de su arte. Para orientar las pesquisas, y para rehabilitar su memoria, escribimos estas líneas, que otros más doctos rectificarán y ampliarán.

SU VIDA.

Gaetano Merchi nació en Brescia (Italia) en 1747. De los diez y seis hermanos que eran, casi todos se dedicaron al arte, siendo el menor

nuestro escultor, y figurando entre ellos, uno, Giácomo, que se instaló en París, cultivando con buen éxito la música (3), y que influyó más tarde en su destino.

Desde muy joven demostró Gaetano predilección y facilidad para la escultura, y sus primeros pasos le llevaron, a los 25 años, a buscarse camino fuera de su patria, a Rusia, donde "la gran Catalina" ejercía su mecenazgo imperial. Obtuvo de ella (¿merced a qué?) una pensión; pero poco debió servirle, por cuanto en 1777 se instala en París.

Debió ser llamado, o al menos, auxiliado, por su hermano el músico, ya bien relacionado, por cuanto a poco de llegar le vemos retratando a las artistas líricas y coreográficas más en boga, y sobre todo, encontró protección y auxilio en la que figuraba por su arte, por su prodigalidad y por su elegancia de buen tono, como el astro de primera magnitud entre la brillante constelación de actrices, danzarinas y cantantes: por la seductora y sin par Guimard (fig. 1). Dos años escasos habían pasado desde su llegada a París, cuando hizo su magnífico retrato, en cuyo busto dejó impresa con su firma, la fecha; y ¡cosa curiosa!, ese retrato, con toda la morbidez del original, traducida en el mármol, fué para regalo de Monseñor de Jarente, Obispo de Orleáns, opulento y disoluto prelado que era por entonces su "cortejo" (4).

Calcúlese entonces si no lloverían encargos sobre el escultor, que, joven y apuesto, tuvo que sufrir el asedio de cuantas querían emular a la sin par Guimard, concitándose con sus favores el de ser inmortalizadas por el artista. Por cierto que, al parecer, fabricaba vacíados sobre los originales, que luego vendía fácilmente, tanto más cuanto que la belleza de los modelos y la boga que disfrutaban en el mundo del arte, los hacía naturalmente codiciables.

En medio de todo este mundo fácil y alegre, sentía nuestro escultor renacer las buenas cualidades que, por suerte suya, dignificaron su vida, y poco antes de los primeros estallidos revolucionarios, se había casado con una buena y al parecer encantadora muchacha — Julia

Catalina Laforest —, hija de un negociante de París, y de la cual tuvo una hija, la primera, bien poco antes de los trágicos días, en Marzo de 1793. La Revolución, al terminar con la razón de ser de cuantos vivían del cultivo del arte, y como sospechosos los más de ellos, de tratos de amistad con todo lo que representaba aristocracia, arte o riqueza, los obligó a dispersarse, desparramándose por el resto de Europa, cuantos en París vivían de aquél. Sabido es el éxodo de muchos de ellos: en España mismo encontraron acogida y protección no pocos: miniaturistas, decoradores, grabadores, etc., que hallaron, si no la vida fácil de la metrópoli francesa, al menos decoroso modo de vivir, y no pocos, saneados ingresos. Entre ellos, y no de los menos afortunados, figura Merchi, sin que se sepa a punto fijo a qué se debió la decisión de venir a nuestra Patria. Como quiera que sea, en Septiembre de 1795 llegó a Madrid, y diez y ocho meses más tarde se reunieron con él su mujer y su entonces única hija Francisca-Teresa. Bien acogido en la Corte, donde probablemente tendrían buenas referencias de él (recuérdese que las principales familias de la aristocracia pasaban largas temporadas en París), llegó a ser uno de los más asiduos y distinguidos artistas de la Corte de Carlos IV, hasta el punto de que éste apadrinó a la segunda hija del artista, nacida el 23 de Marzo de 1798 y bautizada en la iglesia de los Dolores, parroquia de la residencia real del Buen Retiro (5); fué llamada Julia-Carlota-Fernanda-Luisa.

Por entonces ejecutó el busto del monarca (1799), cuyo grabado (fig. 2) podemos reproducir, gracias a una dichosa casualidad, y en el cual se ve al pie la inscripción "*Cayetanus Merchi inv. et sculp.; Antonius Martinez del. Johannes Brunetti inc. Matr. 1799.*" (Cayetano Merchi, inventó y esculpió; Antonio Martínez, dibujó; Juan Brunetti, grabó. Madrid, 1799.)

No se sabe por qué, en 1805 se trasladó a Bilbao, ciudad entonces no muy opulenta, bien al contrario de lo que fué últimamente. Y allí nació su cuarto y último hijo, Pedro Gaetano, en el mes de Agosto de aquel año. ¿Es que, a

pesar del favor del monarca, no correspondió el provecho al honor de ser "escultor de Cámara", como había sido nombrado, al nacer su hija Carlota? Y, sin embargo, véase que los dos bustos de él, conocidos hasta ahora, son los retratos de Goya y de Gravina, lo que forzosamente supone en aquel tiempo, en que la publicidad impresa no "fabricaba", como ahora, las reputaciones, "emplazamiento" privilegiado entre los artistas contemporáneos suyos.

Cierto es que en España nunca ha adquirido la escultura-retrato la importancia que en otros países, v. gr., Italia o Francia, aun cuando hayamos tenido tan insignes escultores, y ello explica en parte lo poco difundido de su nombre. Sabido es, además, que el ser *escultor de Cámara* traía aneja una pensión y, además, un alojamiento, casi siempre en Palacio o en sus dependencias, y cuando no, como en el caso de Tiepolo, percibían en su lugar una gratificación de plus para lograrlo en otro sitio. Siete años permaneció en Bilbao, siendo extraño que no hayan aparecido más muestras de su valer, pues allí, aún menos que en Madrid, podría defenderse con la munificencia real.

Su hado adverso (tan frecuente en aquellos azarosos años) no dejó de perseguirle, y tras el destronamiento del buen Rey, la guerra de la Independencia, asolando la nación, perturbando grandemente la vida social y su economía, obligaron a nuestro artista a un nuevo desplazamiento. En 1812 volvió a Francia, a Bayona, en donde estuvo poco tiempo, y en fin, en 1813, a Agen, de donde no salió, y donde había de morir. A los 71 años de su edad padeció una parálisis de la que no hubo de curar, y cuatro años después, en Octubre de 1823, moría en su casa de Laland, a la edad avanzada de 76 años. Su mujer y sus hijos le sobrevivieron, y solamente la ahijada del rey se casó, y aun hoy día pueden citarse descendientes suyos. Por cierto que no deja de ser extraño que muriese al menos rodeado de un *aurea mediocritas* y en casa de su propiedad, quien impetraba del rey de España una pensión, alegando su penuria y la desaparición (como veremos más adelante) de sus bienes

y aun de sus obras. ¿El o su mujer heredaron, o pudo, contra sus manifestaciones, allegarse en su vida de artista algún capital? Como quiera que sea, en esa paz terminó su vida, si no enriquecido, sí a cubierto de perentorias necesidades, y allí, entre los suyos, después de penosa y larga enfermedad, murió el protegido de una Emperatriz, el favorito de las artistas de París, el escultor generosamente acogido y querido por un Rey, cruzando en su azarosa vida como un brillante meteoro, entre los tempestuosos días de su época; y como en él, también extinguida prematuramente para el arte, su brillante luz.

SUS OBRAS

Primer período. — Francia (anterior a la Revolución), 1777-1795. Ya hemos mencionado como sobresaliente entre su obra de este período, el busto de la famosa Guimard. Ejecutado en 1779 según la fecha inscrita por su autor con su firma en el brazo derecho de la estatua, produjo desde luego verdadero entusiasmo, y por dos veces ha sido descrito minuciosamente: una, por A. de la Felicière (6), y otra, por E. de Goncourt en su estudio sobre la Guimard. En todos ellos se alaba, no la perfecta belleza de su modelo, sino su gracia, picante y voluptuosa, más acusada por parciales perfecciones (su seno, su boca) que por la armonía clásica del conjunto: una verdadera *beauté du diable*, fina y atrayente, que, según un panegirista, convierte a la estatua "en el busto del vicio; del vicio elegante, distinguido, aristocrático", y, al parecer, la efigie era digno trasunto de la retratada. Esta notable escultura sufrió diversas vicisitudes; cierto o no que fuese en principio dedicada a Mons. Jarente, fué, sin embargo, el bailarín Nivelon, un tiempo amigo íntimo y compañero de la retratada, quien lo cedió en 1838 al Estado francés. Colocado primero en el foyer "de la Danza de la antigua Opera" (fig. 1), fué trasladado a la chimenea del despacho del director y, por último, figura en la nueva Opera en la "galería de bustos" inmediata a la Biblioteca.

En la época en que se ejecutó tenía la retratada 35 años, y el escultor, 32. Ya se hace notar por un autor que en él son patentes calidades francesas por la gracia y malicia impresas, aliadas a la suave técnica italiana, que le ha dado morbidez y suavidad.

Otros muchos retratos, de artistas en particular, ejecutó por entonces nuestro escultor. Un autor anónimo relata una visita al taller de aquél, diciendo "es una galería de retratos de nuestras más lindas entretenidas", lamentándose de que tan sólo personas y motivos deshonestos sean los propulsores del arte...

Ya hemos dicho que sobre los originales vaciaba copias que vendía profusamente, por ser conocidas y populares las representadas y, sin duda, por lo ostensible de sus gracias, no excesivamente recatadas por él en los retratos. Más tarde, el mismo historiador refiere la venta de quince nuevos bustos creados por Merchi, y entre ellos figuran, además de bailarinas y cómicas, algunos artistas, como Vestris, Nivelon, etc. Lamentable es, en efecto, que no sean conocidas más obras de esta época, y aun de las referidas se ignora hoy el paradero. Aciago destino que, como veremos, persigue a las creaciones de nuestro artista en casi toda la obra de su vida.

Período español (1795-1812).—De esta época tenemos dichosamente algunas otras obras conocidas. Destaca en primer lugar el busto-retrato de su protector el rey Carlos IV. Un sucesor del autor conservaba hace años un apunte original para servir de modelo al grabador autor de la estampa que reproducimos (fig. 2). Como se ve, el conjunto impresiona aun como una obra del barroco, tan tardíamente desplazado de Italia, de donde precisamente le desalojara definitivamente el pontífice máximo del neoclasicismo, Canova.

Desde luego, a pesar de lo adulador del retrato, tiene indudable valor iconográfico, pues si bien envuelto en las magnificencias del traje de gala, no se disimulan su exuberante nariz borbónica, sus ojos vivos, pero poco inteligentes;

su frente estrecha... Aun así, y gracias sobre todo a la actitud un poco artificiosa y a las galas, y pese a su media sonrisa, da la impresión buscada de realeza y majestad. ¿Dónde está ese retrato, si aun existe? Como veremos, algunos años más tarde ya lo daba su autor por perdido en su carta ya mencionada a Fernando VII. En ella dice textualmente: "Todo lo que había dejado o retirado en *las habitaciones que le había acordado* el rey Carlos IV, ha sido saqueado, comprendidas todas sus obras..." Entre ellas figuran mencionadas en esta carta, "los retratos en busto de sus *augustos protectores y de toda su familia*". Nada se sabe de ellos; hemos buscado entre los que aun se conservan en Palacio, y en ninguno de ellos aparece la firma de nuestro artista; ni en los que del rey se ven, cabe identificar ninguno con el original reproducido. Muy útil sería la busca en los Archivos de esta época (en general bastante completos) de algún dato o referencia, que casi seguramente no faltarán, que sean de interés para nuestro caso. Verosímil también que ejecutase para el piadoso rey algún trabajo de asunto religioso. Acaso también siguiese el busto en su éxodo años más tarde, al monarca desterrado. El busto de Goya (fig. 3), de la Academia, más sobrio de factura, parece ya una concesión al clasicismo: el espíritu del retratado, tan fundamentalmente realista, que impidió las *fioriture* detallistas y minuciosas de su otro retratista Vicente López, pudieron muy bien haber influído asimismo en la confección del busto. El caso es que con finura se nos aparece netamente italiano; pero también con cierto aire, cierta pretensión sobria y severa, como trasunto del más puro clasicismo.

El retrato de Gravina (figs. 4 y 5), como puede verse, ofrece, en cierto modo, un estilo de transición, sin presentar la sobriedad del anterior, tampoco se excede en barroquismo decorativo: lo puramente preciso para reproducir las galanas vestiduras del modelo con verdadera elegancia, pero acusando (y ese es su principal mérito) todo el espíritu de inteligencia y distinción del retratado, un tanto entristecido, como

si presintiese las amarguras que en aquellos años el destino le deparaba.

Tercer y último período (segundo en Francia) (1812-1823).—Se conservan algunos retratos de este último período, casi todos de niños, y en escayola, sin pretensiones clásicas; son sobrios y precisos, notables sobre todo por la vivacidad de expresión, dentro de cierta rigidez de conjunto. Pudiera decirse que dió el módulo, el retrato ya mencionado de Grávina,

Hasta aquí los datos recogidos o reproducidos; con ellos se pueden iniciar en diversos sentidos investigaciones que seguramente serán fructíferas. A través de los escasos ejemplares conocidos, se revelan bien, sin embargo, las mutaciones artísticas que dentro de la unidad de temperamento experimentan las obras de un autor, sobre todo si éste, por su longevidad, puede presenciar las transformaciones y evoluciones que en la historia de la humanidad se ofrecen refle-

jadas en el arte. En otra ocasión (7) ya hacíamos resaltar esto mismo. La diversidad y lo reducido de la obra de nuestro escultor justifican plenamente cuantas averiguaciones se emprendan. A nosotros nos basta la satisfacción de poder aportar los precedentes datos; en cuanto a la investigación erudita y a las críticas doctas, digamos como el poeta:

"Forsi altri cantarà, con miglior plectro."

(1) Tormo: *Cartillas: La A. de D. A. de T.*

(2) Larousse.

(3) Más de sesenta obras compuso solamente de mandolina y guitarra, y numerosos "manuales", "tratados", etc.

(4) Como la Guimard, sin perjuicio de su perfección escultural, se mantenía muy esbelta y Monseñor disfrutaba de las pingües rentas (*feuilles*, hojas) de los beneficios eclesiásticos, dió lugar a que Sofía Arnould exclamase: "¡Cómo no estará más gordo ese gusanito de seda, viviendo sobre tan suculenta hoja ..!"

(5) Aun tuvo en Madrid una tercera hija, María-Carolina, nacida en 1801.

(6) 17-XII-18.

(7) *Un pintor romántico poco conocido*, ARTE ESPAÑOL, número de junio, año 1932.



Fig. 1.—GAETANO MERCHI: *La Guimard.*

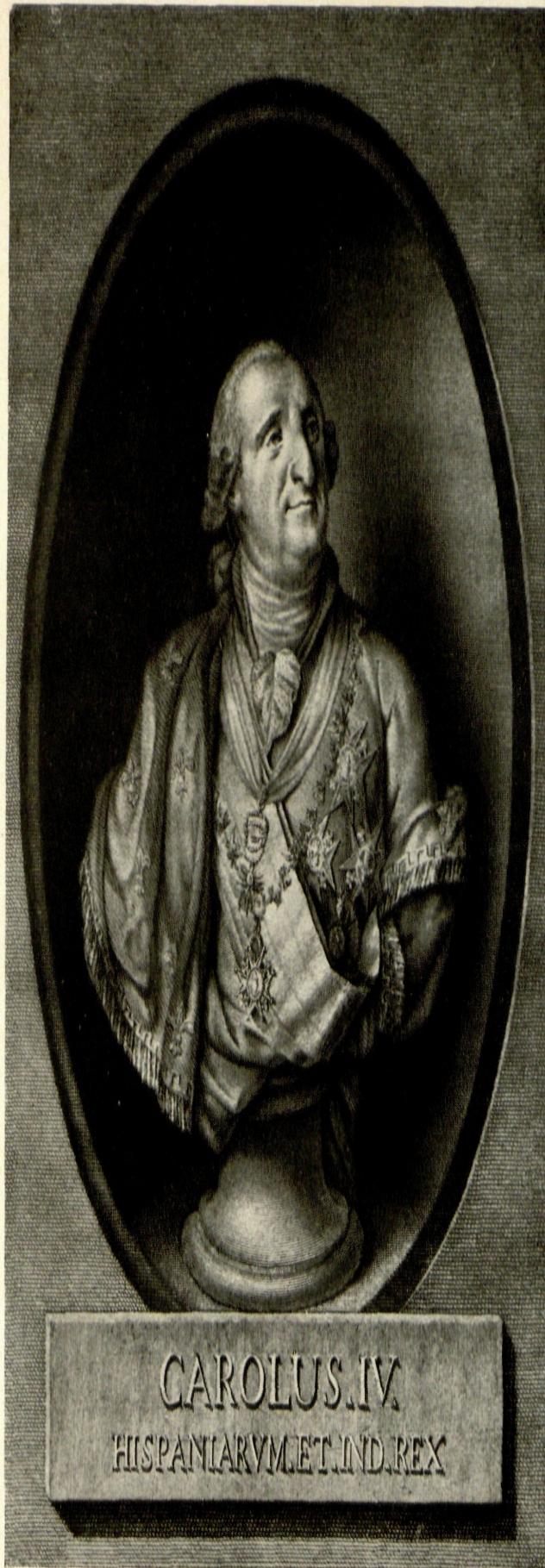


Fig. 2.—GAETANO MERCHI: *Busto de Carlos IV.* (Dibujado por Antonio Martínez y grabado por Juan Brunati.)

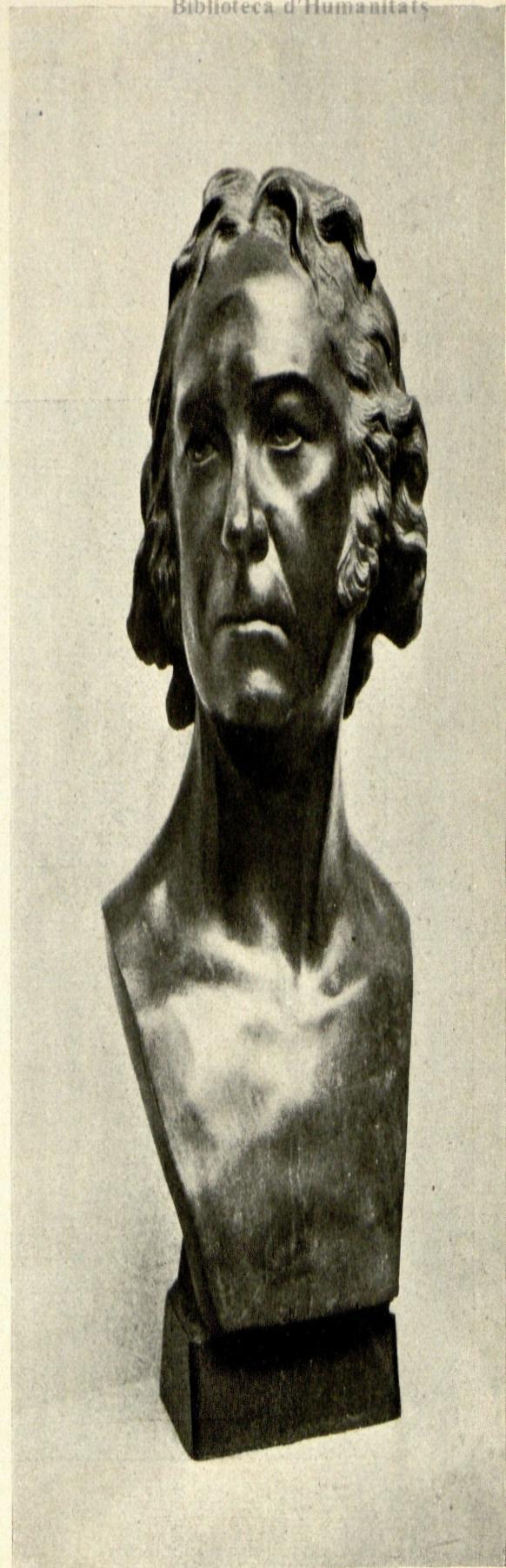


Fig. 3.—GAETANO MERCHI: *Busto de Goya* (Bronce). Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Fig. 4.—GAETANO MERCHI: *Busto de Gravina (barro cocido)*. Museo Naval.Fig. 5.—GAETANO MERCHI: *Busto de Gravina*. Museo Naval.

NUEVOS DOCUMENTOS DE JUANELO TURRIANO

POR CASTO MARÍA DEL RIVERO

GIOVANNI della Torre, más conocido por Juanelo Turriano y también por Juanelo, nombre con que sigue designándose una calle del popular Distrito de la Latina, donde aquél poseyó unas casas, era natural de Crémone, ciudad del Ducado de Milán, donde había nacido hacia el 1500, y entró al servicio del Emperador Carlos V en calidad de relojero en 1545, según propia declaración, formando parte del séquito imperial en un período agitadísimo en que aquél estuvo en constante movimiento a través de los Países Bajos y Alemania.

Es sabida la afición, rayana en manía, del Emperador por los relojes y que era un enamorado de la mecánica y astronomía, como lo prueba la relación de los instrumentos que constituyan su Gabinete y que él mismo se ocupaba en su construcción, ayudado de su relojero.

Los estudios de Migne, Gachard, Pichot, etcétera, acerca del retiro de Carlos V, en el Monasterio de Yuste, nos han dado a conocer muy circunstanciadamente su vida durante sus posteriores años. Su servidumbre estaba formada por cincuenta personas, figurando entre ellas Giovanni Turriano como "Maestro del reloj imperial", con una dotación de 350 florines.

La Historia breve de como el Emperador... trató de venirse a recojer al Monasterio de Sant Hieronimo de Yuste... y del modo y manera que vivió..., refiere que "Cada dia por la mañana luego que se abria su aposento, entrava luego Juanelo a ver y concertar el relox que tenia de asiento en un bufete donde quiera que estaba",

Fué Juanelo figura de gran relieve en la pléyade de hombres eminentes venidos a la Corte

de España para realizar las magnas concepciones del Emperador y de su hijo y heredero de sus Estados y de su grandeza.

Tanto Ambrosio de Morales como el genealogista Esteban de Garibay le tributan frases elogiosas, calificándole de "insigne varón", "sabio mecánico" ... y Cabrera de Córdoba dice de él que "era geómetra y astrólogo tan eminentes, que venciendo los imposibles de la naturaleza, subió contra el agua hasta el Alcázar de Toledo y hizo que los movimientos de los cielos y contracursos de los planetas se gozasen en sus reloxes, admirable maravilla...", y también refiere que Felipe II, favorecedor de los artistas, a quienes atendía con larguezas y seguía con atención su labor, distinguía a Juanelo.

Hay noticia de varias de sus obras: el reloj construído para el César conforme al existente en el castillo de Pavía atribuído a Boecio, según referencia de Secco en su *Historia triciense*. Hizo otro reloj que se distinguía por tener las puertas de cristal para que pudiera verse el mecanismo, con destino a Felipe II, justificándose como reloxero mayor y matemático de S. M., cuyos títulos ostentaba. También nos han legado sus contemporáneos la mención de ingenios como un molino en miniatura que separaba la harina cernida en seco del salvado con gran rapidez; de juguetes realmente maravillosos, que a los ojos de algunos hicieron que su autor pasara por hechicero, como "una figurita de mujer de a tercia de largo, que ella sola danzaba al son de un tamborcito, que ella misma tocaba, y dando vueltas se volvía al sitio donde había empezado a bailar sin que nadie la tocase", y por último, la denominación del *Hombre de palo* que lleva una calle de Toledo,

parece proceder de un muñeco automático construido por Juanelo, que desde la casa en que éste vivía iba todos los días al Palacio Arzobispal, recogía la comida que en el mismo le ponían y se volvía llevándola a su autor. Su mayor renombre lo debió a su competencia en cuestiones hidráulicas, que le señalan como un ingeniero ilustre a la vez que tratadista, como se revela en su obra, *Los veinte libros de ingenios y máquinas* que permanece manuscrita.

Era aquel tiempo de grandes empresas, unas quedaron en proyecto, como el de hacer navegable el Tajo desde Lisboa a Toledo; otras llegaron a realizarse, como la construcción del Canal Imperial de Aragón, la Acequia de Colmenar, la ampliación del llamado Mar de Ontígola en Aranjuez, etc., en alguna de las cuales se sabe que tomó parte el ingeniero cremonés; pero lo que le dió mayor fama, aunque parece haber sido también, ¡paradójico contrastel!, causa de su ruina, fué el artificio que llevó su nombre en Toledo, a que hace referencia el texto de Cabrera ya citado y que también describe Morales con bastante especificación. Según Babelon, intervino Juanelo, juntamente con su amigo Jácome Trezzo, en los modelos para monedas que habían de acuñarse en Segovia.

Bajo el aspecto iconográfico tiene Juanelo extraordinario interés por los dos retratos que de él nos han llegado: el magnífico busto en alabastro, joya del Museo Arqueológico de Toledo, que pasó durante mucho tiempo por obra de Alonso de Berruguete, pero la crítica moderna se inclina a considerarlo como de Juan Bautista Monegro. El otro monumento de los dos a que nos venimos refiriendo es la medalla anónima con el busto de Juanelo y la alegoría de la Fuente de la Ciencia, acerca de cuya atribución tampoco hay unanimidad; pero los argumentos en que se apoya Babelon para suponer que su autor es Jácome Trezzo, son lo bastante fundados para que no pueda seguirse pensando en la paternidad de León Leoni propuesta por Plon. El retrato de Ticiano existente en el Museo del Prado (n.º 412 del *Catálogo de Madrid*), que alguien ha supuesto representar a

Juanelo, no puede serlo, según los autores de *Retratos del Museo del Prado*.

Ciertamente que la vida dilatada y fecunda de Juanelo Turriano brinda un tema interesante para un amplio estudio biográfico basado en una investigación sobre los fondos de nuestros Archivos y bibliotecas que seguramente habría de ser fructuosa. Ya en su obra *Noticias de los Arquitectos y Arquitectura en España*, emprendió Llaguno esta labor, dando a conocer varias Reales Cédulas de 1562 a 1582, en su mayoría referentes a la construcción del "edificio o ingenio de agua que desde el río Tajo sube al Alcázar Real".

La organización del nuevo Archivo Histórico de Toledo, llevada a cabo de manera tan inteligente y entusiasta por D. Francisco de B. San Román, autor de la preciosa *Guía* de dicho establecimiento, ha puesto de manifiesto, en el Protocolo del escribano Juan Sánchez Canales, varios documentos de particular interés para el conocimiento de la vida de Juanelo, cuya copia, facilitada por dicho Sr. San Román, damos a continuación. A excepción del recibo por valor de un quento y quinientos ochenta mil y trece maravedís a favor de varios milaneses, cuyos nombres cita, residentes en Medina del Campo (es curioso observar lo numerosos que eran los sujetos de esta procedencia que habitaban en España, habiendo en la Corte una calle llamada de Milaneses, que se abría al Norte de la desaparecida Puerta de Guadalajara, cuyo nombre aún subsiste, cuyos habitantes eran todos relojeros), que lleva la fecha de 1569; los demás de 1580, hasta la muerte de Juanelo, acaecida en 13 de Junio de 1585 (Picatoste, por error, que otros arrastran, dice 1575).

Estos documentos nos dan noticias familiares, de Juanelo como es el nombre de su mujer difunta, Antonia Sechela; del esposo de su hija, Bárbara (que aparece también escrito Barbula) Medea, Orfeo, Diana o Viana; de la hija de ambos, Emilia Felipa, a quien con motivo de su matrimonio con el milanés Ludovico Besoco, dotó espléndidamente, citando también a su nieto Juanelo Turriano de Viana, que fué conservador del Artificio de Toledo.

De su vida profesional hay que destacar la manifestación contenida en el testamento, de que "por quanto a querenta años poco mas o menos que e sido y soy criado asy de la cesarea magestad del emperador" ..."como del rey don Felipe nuestro señor", que contradice lo que se asevera de haber sido en 1529 cuando empezó a servir a Carlos V como relojero. Consta que obtuvo merced del oficio de Alcaide de la Cárcel de Ocaña, que era de la Orden de Santiago, y que enajenó a favor de Alonso García de Haro por precio de 800 ducados de 11 reales cada ducado; así como una renta anual de 200 ducados que tenía asignada sobre la Panadería de la Puerta Romana, llamada de San Antonio, en Milán, y también que poseía en esta ciudad unas casas en la calle Ancha, parroquia de San Nazario, y otras en Madrid (a que hicimos referencia al comienzo de esta nota), que tenía alquiladas al Arcediano de la Villa, D. Hernando Enríquez, en 25.000 maravedís.

Sin embargo, los últimos años de Juanelo Turriano debieron de verse amargados por la adversidad, pues en su testamento, otorgado tres días antes de morir, decía "por que yo quedo pobre y adeudado como parecerá por un memorial que dello dará la dicha Bárbara Medea mi hija...", y la recomendaba, así como sus nietos, a la real liberalidad y grandeza, suplicando también en otra cláusula la exención de la carga de huésped o aposento para la casa que poseía en Madrid, única hacienda que legaba a su hija Bárbara, quien continuó solicitando y obteniendo auxilios y mercedes como la pensión vitalicia de cuatro reales para ayuda de su sustento que todavía le concedía Felipe III por Real Cédula otorgada en Valladolid a 29 de Julio de 1601.

DOCUMENTOS DE JUANELO TURRIANO EXISTENTES EN EL PROTOCOLO DEL ESCRIBANO DE TOLEDO, JUAN SANCHEZ CANALES.

[Al folio 512 del protocolo n.º 4059.]

"Sepan quantos esta carta de poder vieren como yo Juanelo Turriano rrelojero mayor de su Magestad vecino desta ciudad de Toledo... doy e otorgo mi poder cumplido...

a vos Xorge de Diana residente en la villa de Madrid... para que... podais... aver e cobrar del illustre señor don Hernando Enríquez arcediano de Madrid... veinte y cinco mil maravedis... del alquile de mis cassas... que de mi tiene alquiladas que son en la dicha villa de Madrid... en testimonio de lo qual otorgué esta carta... en la dicha ciudad de Toledo veinte y nueve dias del mes de Agosto de mil e quinientos y ochenta años."

[Al folio 513 del mismo protocolo.]

"Sepan quantos esta carta de poder vieren como yo Juanelo Turriano rrelojero mayor de su Magestad vecino desta muy noble ciudad de Toledo otorgo e conozco que doy... mi poder cumplido... a vos Xorge de Diana rregidor de la villa de Madrid questais ausente... para que... en mi nombre... podais notificar e informar a Alonso Garcia de Hara el titulo de la provisión de alcaide de la carzel de la villa de Ocaña de que por mi nombramiento su Magestad le proveyó del qual oficio a mi me hizo merced su Magestad para que se diesse a la persona que yo nombrase e yo me concerté con el de le vender como le vendí el dicho oficio por cierto precio y en cierta forma como se contiene en las escripturas que acerca dello pasaron... en testimonio de lo qual otorgué esta ante el escribano público... en la ciudad de Toledo veinte y nueve días del mes de Agosto año del Señor de mil y quinientos y ochenta años."

[En folio 557 del mismo protocolo.]

"Sepan quantos esta carta vieren como yo Alonso García de Haro e yo Magdalena de Figueredo su muger vezinos desta muy noble ciudad de Toledo... e otrosi yo Alonso García de Haro en nombre del alferez Sebastian de Avile vecino desta dicha ciudad de Toledo estante en la villa da Madrid curial de rroma e por virtud del dicho poder que del é y tengo para lo de yuso contenido... decimos que por quanto Pedro de Almaguer vecino desta dicha ciudad de Toledo en nombre de Juanelo Turriano criado de su Magestad y vecino desta dicha ciudad de Toledo e por virtud de su poder vendió é renunció a mi el dicho Alonso García de Haro el alcaydia de la carzel de la villa de Ocaña de que su Magestad le hizo merced ques de la orden de Santiago que vacó por fallescimiento de Alonso de Zamora de Vivar alcayde que fué de la dicha carzel esto por prescio y contía de ochocientos ducados de a once reales cada ducado para en quenta de los cuales el dicho Pedro de Almaguer en nombre del dicho Juanelo Turriano rrecibió del dicho Alonso García de Haro cien ducados y los setecientos ducados restantes quedó de pagar al dicho Juanelo Turriano ó a quien su poder oviese en esta manera los trescientos ducados dellos luego quel dicho Juanelo obiese sacado titulo del dicho oficio y puesto en cabeza del dicho Alonso García de Haro para en fin del mes de Agosto primero venidero deste año de mil quinientos y ochenta años... y los otros quatrocientos... desde el dia que a mí el dicho Alonso García de Haro fuese entregado el dicho titulo en un año cumplido siguiente... en testimonio de lo qual nos las dichas partes otorgamos... en la dicha ciudad de Toledo veinte e nueve dias del mes de Jullio año del Señor de mill quinientos y ochenta años."

[Al folio 565 del mismo protocolo.]

"En la muy noble ciudad de Toledo veinte e nueve dias del mes de Jullio de mil quinientos y ochenta años en presencia de mi el escribano público e testigos de yuso escriptos paresció presente Juanelo Turriano criado de su Magestad vecino de la dicha ciudad de Toledo y dijo que por quanto la magestad rreal del rrey don Felipe nuestro señor por una su real zéedula firmada de su mano e refrendada de Martin de Gaztelu su secretario su fecha en Madrid a veinte y dos dias del mes de Diziembre del año pasado de mil y quinientos y setenta y nueve años le hizo merced del oficio de alcayde de la carzel de la villa de Ocaña ques de la orden de Santiago e vacó por fallescimiento de Alvaro de Zamora de Vivar, y por la dicha rreal zéedula su Magestad manda a los señores de su Consejo de las Ordenes de Santiago Calatrava e Alcántara cuya administración perpetua su Magestad tiene por Autoridad apostólica que a la persona quel dicho Juanelo Turriano nombrare al uso y ejercicio del dicho oficio de alcayde de la carzel de la dicha villa de Ocaña concurriendo en las calidades que para ello se requieren le den e libren el titulo del en la forma que se acostumbra para que su Magestad lo firme por tanto dijo que usando de la dicha merced nombraba y nombro a... alcayde de la carzel de la dicha villa de Ocaña a Alonso García de Haro vecino desta dicha ciudad de Toledo... y otorgaba y otorga... y lo firmó de su mano el dicho Juanelo Turriano."

[Al folio 734 vuelto del protocolo n.º 4323.]

"Sepan quantos esta carta vieren como yo Joanelo Turriano vecino de la cibdad de Carmona (sic) [por Crémona] ques en el estado de Mylan estante al presente en esta muy noble cibdad de Toledo otorgo e conozco que debo y e de dar e pagar a vos los señores Ypolito Afetate e Jacobo de Bardi e Xpoval. Riba mylaneses residentes en la villa de Medina del Campo ó qualquier de vos ó a quien vuestro poder ó de qualquier de vos oviere un quento e quinientos e ochenta mil e treze maravedis de la moneda usual los quales son por otros tantos que de vos e recibido en diversas partidas por mano de Jusepe Cernusculo mylanés vecino desta cibdad de Toledo que presente está de que me otorgo por bien contento e pagado y entregado a mi voluntad... fecha e otorgada en Toledo a quatro dias del mes de Henero año del nascimiento de nuestro Salvador de mil e quinientos y sesenta e nueve años... = Juan Sanches escribano publico = Juanelo Turriano."

[Al folio 172 del protocolo n.º 4013.]

"Sepan quantos esta carta de renunciación vieren como yo Joanelo Turriano matematico de su Magestad y su relogero mayor vecino desta muy noble ciudad de Toledo digo que por quanto el emperador mi señor que es en gloria me hiço merced de cien ducados que montan y valen treinta y siete mil e quinientos maravedis de pensión para en cada un año de mis días y vida situados sobre la panaderia de la puerta romana de Mylan dicho de santo Antonio y después la Magestad real del Rey don Felipe nuestro señor me confirmó la merced y mas hiço merced de otros cien ducados de pensión para en cada un año de mis días e vida situados en la misma forma y así es y monta la dicha pensión que

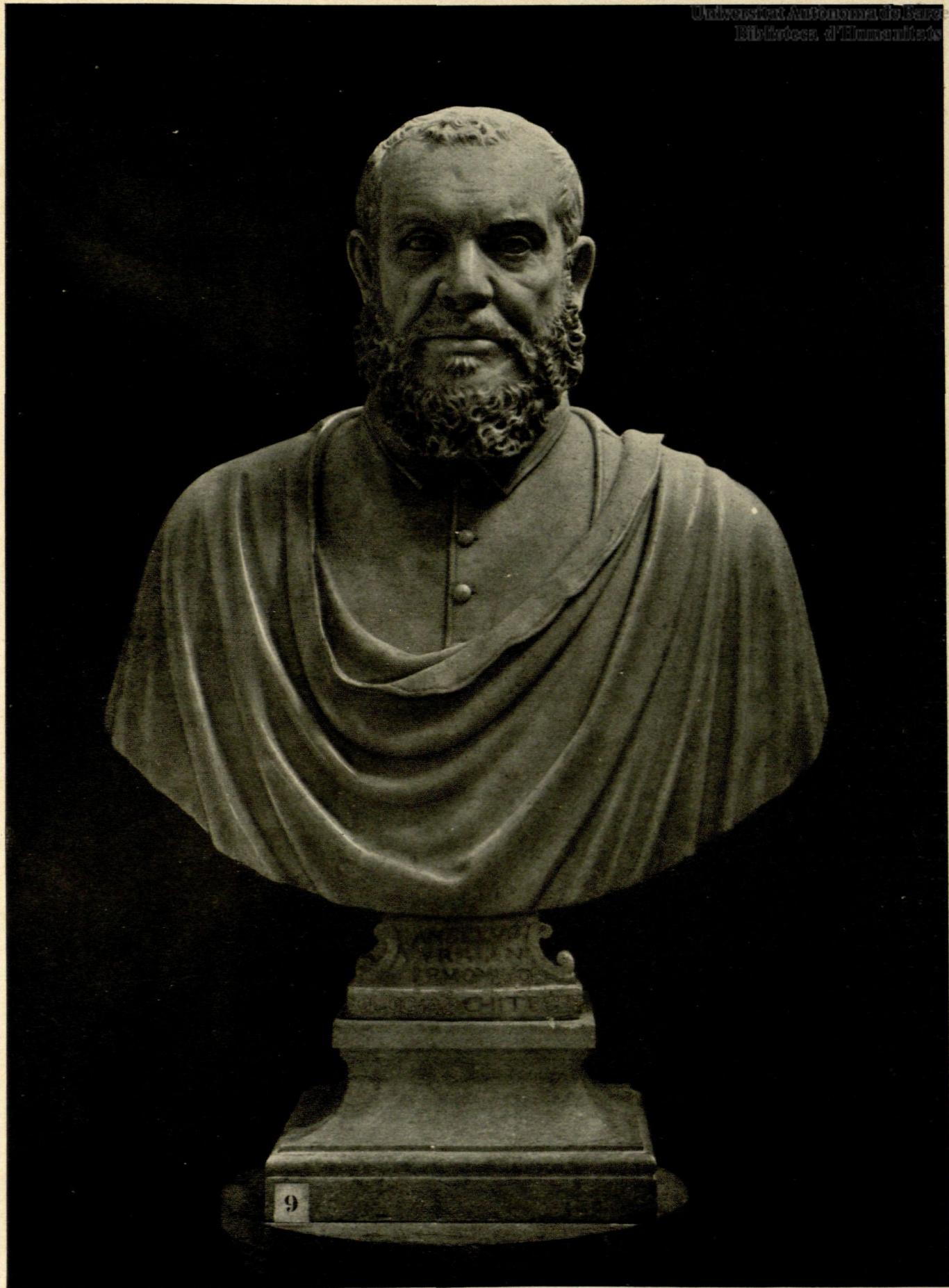
yo tengo para en cada un año de mis días e vida docientos ducado y agora su Magestad me a dado licencia y facultad para que así como los docientos ducados de la dicha pensión son por mi vida sean por la vida de Emilia Felipa de Viana Turriana mi nieta y que yo se los pueda renunciar y traspasar por la dicha su vida por tanto usando de la dicha licencia y facultad a mi concedida por su Magestad otorgo é conozco que cedo y renuncio y traspaso los dichos ducados de la dicha pensión en la dicha Emilia Felipa mi nieta los quales le doy e tengo dados en dote y casamiento con Ludovico Besoço milanés natural de la ciudad de Mylan... fecha e otorgada en la dicha ciudad de Toledo a diez y nueve dias del mes de Mayo de mil e quiniento e ochenta e un años... = Janello Turriano = Juan Sanchez escribano público."

[En el folio 169 del protocolo 4013.]

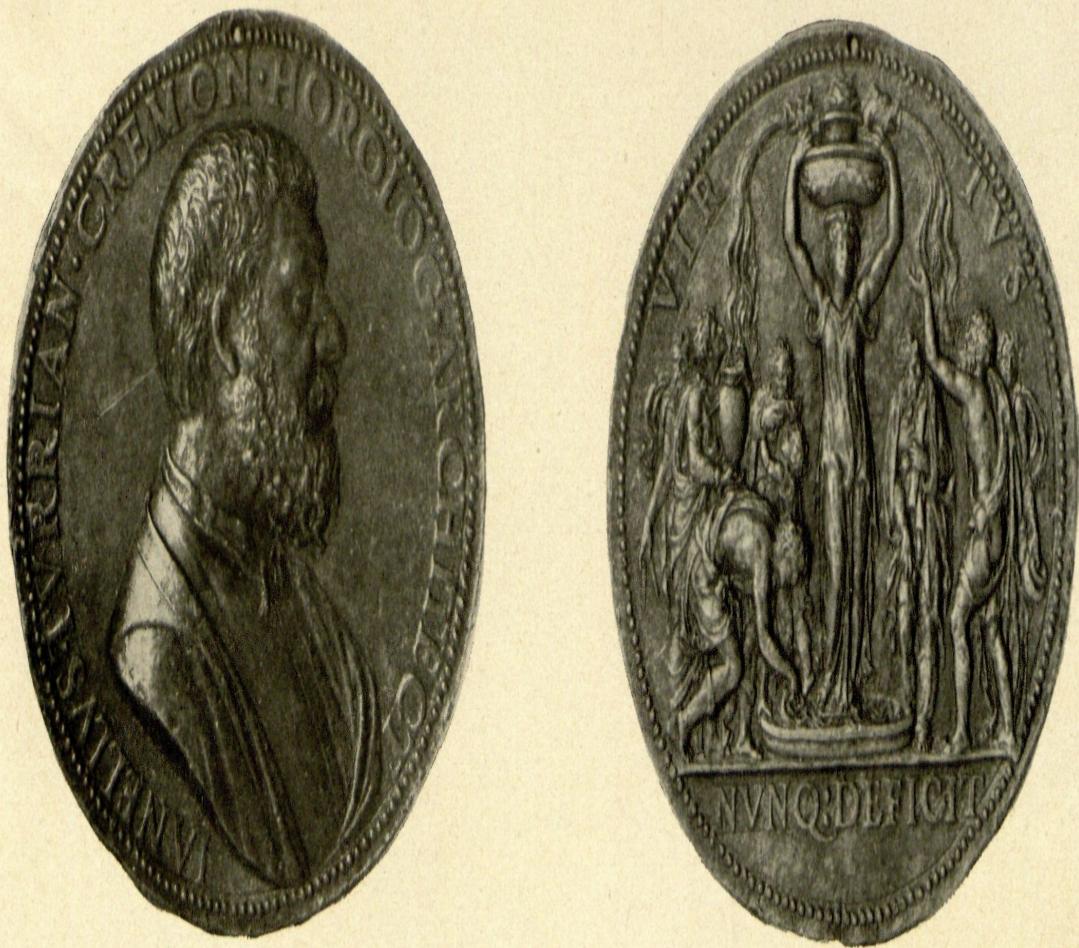
"In dei nomine. Sepan quantos esta carta de dote vieren como yo Juanelo Turriano matematico de su Magestad y su relogero mayor vecino desta muy noble cibdad de Toledo digo que por quanto vos Ludovico Besoço milanés natural de la ciudad de Milan que estais presente hijo de Nicodemus Besoço defunto y de Angela de Aro su muger vecinos de la dicha ciudad de Mylan estais desposado y velado en faz de la santa madre iglesia con Emilia Felipa de Viana Turriana hija de Orfeo de Viana defunto que aya gloria y de Barbara Medea su muger mi hija milanesa por tanto otorgo e conozco que doy en dote e casamiento a vos el dicho Ludovico Besoço con la dicha Emilia Felipa mi nieta y para ella como sus bienes dotales unas casas que yo tengo y poseo por mias y como mias en la dicha ciudad de Milan en la perrochia de San Naçario en la calle Ancha... vos las doy en este dicho dote... y otrosí os doy en este dicho dote con la dicha Emilia Felipa mi nieta setenta y cinco mil maravedis que yo tengo de pensión sobre la panaderia de la puerta romana de Mylan dicha de Santo Antonio... fecha y otorgada en la dicha ciudad de Toledo a diez e nueve dias del mes de mayo... de mil e quinientos y ochenta y un años... = Janello Turriano = Ludovico Besozzo = Juan Sanchez Canales escribano público."

[Al folio 511 vuelto del protocolo n.º 3955.]

"Sepan quantos esta carta de poder vieren como yo Juanelo Turriano criado de su Magestad vecino desta ciudad de Toledo... doy e otorgo mi poder cumplido... al señor Marco Antonio Turriano vecino de la ciudad de Milan para... que... pueda aver y cobrar de Reynaldo Titon maestro vecino de la dicha ciudad de Mylan... seycientas y treze libras y doze sueldos y nueve dineros... de lo que por mi a cobrado y recibido de la renta en cada un año que yo tenia sobre la prestin (sic) de porta romana dicho de Sant Antón y de los alquiles. de unas casas que yo tengo en la dicha ciudad de Milan en la calle Ancha y asimismo para que en mi nombre... pueda aver y cobrar los doscientos ducados de renta... que yo tenia por merced de su Magestad sobre el dicho prestin (sic) de porta romana... fecha y otorgada en la dicha ciudad de Toledo diez y nueve dias del mes de Julio año del señor de mil quinientos y ochenta y dos años... = Janello Turriano = Juan Sanchez escribano público."



Busto-retrato de Juanelo Turriano, atribuido a Manegro. (Museo Arqueológico Provincial, Toledo.)



Medalla, por Jácrome Trezzo, con el busto de Juanelo y la alegoría de la Fuente de la Ciencia.
(Museo Arqueológico Nacional, de Madrid.)

TESTAMENTO DE JUANELO TURRIANO, EN TOLEDO A II DE JUNIO DE 1585.

[Al folio 10 del protocolo n.º 4325.]

"In dei nomine amén. Sepan quantos esta carta de testamento e ultima voluntad vieren como yo Juanelo Turriano criado de su Magestad vecino desta muy noble ciudad de Toledo... otorgo y conozco que hago voluntad a servicio de Dios nuestro señor y a salvación de mi anima en la forma siguiente: ... Iten mando que quando Dios nuestro señor fuese servido de me llevar desta presente vida que mi cuerpo sea depositado en el monesterio de nuestra señora santa María del Carmen desta ciudad en la parte y lugar que paresciere a Barbula Medea mi hija para que de allí sea trasladado a qualquier iglesia ó monesterio desta ciudad ó fuera della que paresciere a la dicha Barbula Medea mi hija..."

"Yten Por quanto a quarenta años poco mas ó menos que e sido y soy criado asy de la cesarea magestad del emperador nuestro señor que sea en gloria como del rey don Felipe nuestro señor su hijo le suplico que porque yo quedo tan pobre y adeudado como parecerá por un memorial que dello dará la dicha Barbula Medea mi hija y con dos nietos y dos nietas querfanas hijas de la dicha Barbula Medea que tiene por remedir (sic) sea servido porque no les queda otro amparo ni remedio sino el que espero de su real liberalidad e grandeza le suplico umildemente se sirva de remedios y amparallos haciendoles las merced que fuere servido atento mis servicios para que no pasen la gran necesi-

dad con que quedan. Yten en lo que toca a los negocios de los artificios que por mandado de su Magestad tengo fechos en esta ciudad lo dexo en sus reales manos para que como se lo tengo suplicado haga dellos lo que fuese servido y le suplico lo sea servido de que sea la dicha Barbula Medea y sus hijos y sucesores amparados y defendidos en ellos no consintiendo se les haga agravio como me lo tiene prometido porque no les queda otra hacienda alguna.

Yten en lo que toca a los relojes de su Magestad y libro dellos los entregará a su Magestad ó a quien le fuere mandado la dicha Barbula Medea mi hija.

Yten suplico a su Magestad que por quanto me tiene mandado de palabra y hecho merced de libertarme de gúspedes la cassa que yo tengo en Madrid e yo no la e podido goçar suplico a su Magestad que porque al presente yo no poseo otra hacienda sino la dicha cassa que poder dexar a la dicha mi hija sea servido de se la libertar de gúspedes por el tiempo que fuere su real voluntad.

... nombro e ynstituyo por mi legítima e universal heredera... a la dicha Barbula Medea mi hija legítima y de Antonia Sechela mi muger que haya gloria... nombro por mis albaceas e testamentarios y ejecutores del a la dicha Barbula Medea mi hija y Ludico (sic) Besoço e Juanelo Turriano de Viana...

fecha e otorgada en la dicha ciudad de Toledo honce dias del mes de Junio año... de mil e quinientos y ochenta y cinco años... = Juanelo Turriano = Juan Sanchez escribano público."

LAS ANTIGUAS LOZAS DE PAMPLONA

POR GELASIO OÑA IRIBARREN

NUESTRAS correrías veraniegas por el espléndido país vasco-navarro, en el año recientemente transcurrido, nos han suministrado dos temas inéditos que encajan a maravilla en nuestras aficiones y en los estudios a que nos dedicamos desde hace tiempo: las *porcelanas de Pasajes* y las *antiguas lozas de Pamplona*. De la primera nos ocuparemos en no lejana fecha, y de las segundas, ciñéndonos a la condensación y liconismo que debe de revestir todo artículo de revista, vamos a consignar impresiones y datos sobre esta efímera e intermitente cerámica pamplonesa, caracterizada por marcada ausencia de acento propio, al igual que las de Sargadelos, Busturia, Yanci, Pasajes... y una de tantas producciones fugaces e intrascendentes que sólo a título de complemento se hacen figurar en la historia de la cerámica.

En la incesante rebusca que el buen aficionado pone en acción, es muy frecuente el hallazgo de piezas cuya verdadera naturaleza quedan en duda más o menos tiempo, desagradable circunstancia debida únicamente al estado de lamentable abandono en que se encuentra el estudio de nuestras diferentes clases de cerámica, a pesar de tratarse de un país en que tan remoto abolengo tiene este interesante arte. Desde luego, que sólo hemos de referirnos a producciones que contengan una manifestación artística, ya sea popular, ya de modesta, pero espontánea condición, pues para ocuparnos de lozas vulgares con toques de esponja, o los candorosos filetes hechos a la rueda, necesitaríamos citar a casi todos los pueblos de España.

El aficionado estudiioso que recorra la hidalga tierra navarra, encontrará mezcladas con

lozas maniseras del segundo tercio del siglo pasado, algunas piezas que, teniendo gran analogía con las mencionadas, descubrirá detalles que le impidan clasificarlas entre las tan abundantes de la región levantina; y en ínfima cantidad, otras de sobrio decorado azul y cierto acento talavereño, que tampoco puedan atribuirse a estos alfares, sobre todo si hay roturas que dejen al descubierto la calidad de la pasta.

Sobre estas últimas nos aporta un precioso dato el *Diccionario Geográfico-Histórico de España, año MDCCCI, en la imprenta de la Viuda de Ibarra, Madrid.* "El señor D. Domingo Fernández de Campomanes, del Consejo de S. M., Alcalde de su Real Casa y Corte y Académico honorario, hallándose en 1785 de Ministro del Consejo de Navarra, fué comisionado por la Academia para que adquiriese las descripciones de los pueblos de aquel Reino", según reza el prólogo, y este señor, en la página 235 del tomo II, refiriéndose a la industria cerámica, escribe esta lacónica, pero jugosa noticia: "La de loza ordinaria ha estado parada, y aunque se ha puesto al corriente, no promete duración por no haber acertado ni en la mezcla de las tierras ni en los barnices", certera apreciación que no sólo se vió confirmada por la calidad de los productos, sino por el fracaso de la fábrica, según documentos a que haremos referencia seguidamente. De esta desdichada producción poseemos una elocuente muestra que reproducimos en la figura 1, en la que el esmalte es abiertamente malo y la pasta es todavía peor; no es ésta la única pieza de esta época que hemos visto, con escudo también. Dos años después en que el señor Fernández de Campomanes es-

cribía lo que hemos transscrito, o sea en 1787, una escritura de venta nos revela el nombre de otro poco afortunado ceramista, que se llama D. Antonio Ribet, quien propone al convento de Agustinas Recoletas "la compra a censo recompensativo de cinco casas y el Pradillo, sitas en el barrio de la Magdalena, extramuros de la ciudad, con la Fábrica de Talavera, que quiere trasladar y establecer en éste", venta que tiene lugar el día 20 de Marzo de dicho año, con el permiso de "D. Esteban Aguado y Rojas, por la gracia de Dios y de la Santa Sede Apostólica Obispo de Pamplona, del Consejo de S. M., etc.", y "por la cantidad de tres mil ducados de plata moneda de este Reino, entregando a este convento la cantidad de mil ducados y encargándose de los otros dos mil a crédito recompensativo con las mismas cinco casas y Pradillo y con las Fábricas que de nuevo haga, así en aquella como en la obra para dicha Fábrica de Talavera, y con la calidad de que ínterin que entregue dicho capital de dos mil ducados haya de pagar al convento su rédito anual al respecto de dos y medio por ciento".

Tanto el comprador, Antonio Ribet, como su mujer, María Josefa Bayona, aceptan las condiciones de que "ínterin no se entregue el referido capital de dos mil ducados, y para cuya seguridad y paga anual de dicho crédito redituable de que hacen encargamiento, sujetan y quieren queden expresamente hipotecadas las referidas cinco casas y pradito que se venden, con todas las mejoras que en ellas se hagan, y también las fábricas que para dicha Fábrica de Talavera, u otras, se hicieren en dichas propiedades", condiciones que no pudieron ser cumplidas por Ribet, y vuelven estas fincas a poder del convento, que las vende en "remate y subasta pública", a D. Evaristo Jiménez, y éste a D. Francisco Ribet, sin duda hijo de Antonio y "Comisario de Guerra honorario de los Reales Ejércitos", quien con fecha 23 de Mayo de 1826 las vende a Doña Severina Lara, viuda de Andrés del Campo, según escritura de esta fecha en la que consta que "vende, transfiere y pasa a Doña Severina, de sí, sus hijos, herederos y suce-

sores, por título de venta pura, lisa, llana, firme, real, perpétua y valedera dichos sitios Prado y Pozo, etc.", lo que copiamos atraídos por este lenguaje machacón y pintoresco. A estas mudanzas y transmisiones siguen 25 años de calma, confirmada por el *Diccionario de Madoz* (1849), que detalla las industrias pamplonesas en su tomo XII, pero nada dice de la existencia de ésta, hasta que en el año 1850 aparecen estas fincas en el padrón de este año y a continuación de la casa n.º 47, con la mención NUEVA TALAVERA, pero sin que en ellas se mencione a ningún alfarero, cosa que no sucede lo mismo en el padrón del año siguiente, o sea 1851, donde a más de continuar el nombre de NUEVA TALAVERA, vive Emeterio Hormaños, de Haro, de 53 años, profesión alfarero y cuya familia es toda de Haro (Rioja), apareciendo los mismos datos en el año 1853. A este nuevo ceramista no le acompaña la mala suerte de los anteriores, pues seis años después, y según escritura fecha 31 de Diciembre de 1857, adquiere "dos casas sitas en el barrio de la Magdalena, extramuros de la ciudad de Pamplona; una fábrica de alfarería y diez robadas de tierra en varios trozos, también en el término de esta ciudad, etc.", a Doña Jacoba Campo, hija de Josefa Sampaul y de D. Bernardino Campo, y nieta de D. Andrés del Campo y de Doña Severina Lara, que compró estas fincas en 23 de Mayo de 1826 al Comisario de Guerra, D. Francisco Ribet, sin duda hijo del fracasado ceramista Antonio. Esta Doña Jacoba Campo reside en Valladolid y está casada con D. Hilarión Sanz Ortiz, Auditor de Guerra de aquella Capitanía general, otorgando poder a D. Bartolomé Belza, de Pamplona, para vender en su nombre dichas fincas a Hormaños, "en la cantidad de cinco mil quinientos duros, o sean ciento diez mil reales, a pagar cien mil reales de presente y los diez mil restantes en los dos años siguientes a la venta, sin exigirle premio ni interés alguno por esta última cantidad".

Los negocios de Hormaños debieron desarrollarse con éxito, pues estas fincas que tantos cambios de dueño conocieron, pertenecen

todavía a la sucesión directa de D. Emeterio, y están hoy destinadas a recreo de sus propietarios, y una parte a la industria de blanqueo de cera (fig. 2).

La muestra o rótulo NUEVA TALAVERA que ostentó desde mediados del siglo pasado hasta después de la guerra civil, se conservaba hasta hace poco entre los restos que recuerdan épocas de actividad, y subsisten todavía algunos azulejos (fig. 3) y piezas sueltas de su extinguida producción (fig. 4). Esta, según ya dicho, es de marcado acento manisero (figs. 5, 6, 7, 8 y 9); su pasta, hecha con arcilla extraída de la Ripa Beloso, es de buena calidad y de color gris amarillento ligeramente verdoso; su esmalte estañífero, y su decoración casi siempre policromada, habiendo empleado tanto el procedimiento de pintar sobre esmalte crudo, como el de hacerlo sobre esmalte cocido, según se aprecia en el tintero que reproduce la figura 6, en el cual el color amarillo naranja ha quedado a medio fundir, como sucede frecuentemente con esta tinta, que se obtiene con óxido de hierro y es muy dura para la fusión, pues aun en fabricación tan esmerada como la de Alcora raspa el dedo casi siempre este color, al contrario que en la producción talaverana, que nunca se empleó otro procedimiento que el de pintar sobre esmalte crudo, evidentemente más difícil porque no admite correcciones ni titubeos, pero su aspecto ni asemeja postizos recortes ni presenta contornos duros, a más de la superficie perfecta y uniforme.

Su nombre de "Talavera" no quiere decir que imitaron los productos de estos alfares, sino simplemente que siguieron la costumbre del siglo XVIII, que para nombrar una pieza de loza se decía "una Talavera", al igual que en Inglaterra decían "un Delft" y en Madrid a la Fábrica de Porcelana del Buen Retiro se la llamaba Fábrica de la "China".

El enciclopédico Pedro M. de Artíñano hace mención de la cerámica que nos ocupa, en el número del "Boletín de la Sociedad de Estudios Vascos", de San Sebastián, correspondiente al V Congreso, celebrado en Vergara el año 1930,

página 103, y hace notar "la franca influencia mediterránea" que en ella se aprecia y el empleo de "un pájaro amarillo como principal elemento decorativo"; pero nosotros, que en nuestros repetidos viajes de estudio por la paradísica región levantina hemos sentido el agobio de estas bandadas de pajaritos, recomendamos al aficionado no dejarse atraer por este detalle en sus clasificaciones; en las figuras 10 a y 11 reproducimos un plato y una jarra, policromados, de Manises, conteniendo un pájaro amarillo como elemento decorativo principal, y las mismas hojas en azul que se ven en piezas pamplonesas. Estas hojas también aparecen en gran número de platos maniseros, así como las cenefas de la figura 5 pueden verse también en la figura 10 b, piezas que sin previo examen de la pasta, que es mucho más blanca, serían clasificadas como de Pamplona.

Estos simpáticos pajaritos son los que a mediados del pasado siglo, tras un vuelo sobre el Mediterráneo de más de doscientos años de duración, vinieron a posarse gentilmente sobre los productos de los populares alfares maniseros desde las espléndidas manufacturas de Deruta (fig. 12).

La producción pamplonesa, digna de mención, fué de corta duración, debido a la edad de Emeterio Hormaños Belaunza, que hace su aparición a los 53 años, en 1851, y fallece el 4 de Febrero de 1871, fecha desde la cual su horno sólo fué dedicado a la vulgar industria de materiales y fornitruras para la construcción, hasta que se apaga por completo hacia 1877.

Obreros andariegos, quizá ya conocidos por Hormaños, desfilaron, sin duda, por esta manufactura y produjeron obras muy estimables, entre las cuales colocamos el botijo reproducido en la figura 7 y otras piezas que hemos conocido, cuyo paradero ignoramos en la actualidad. Dentro de su modesta condición, cualidad digna de aprecio es la de que, siendo una ramificación de otras producciones de la misma época, tiene un ligero sello personal que ayuda al observador a su clasificación y distinción.

La escribanía (figs. 13, 14 y 15) representa

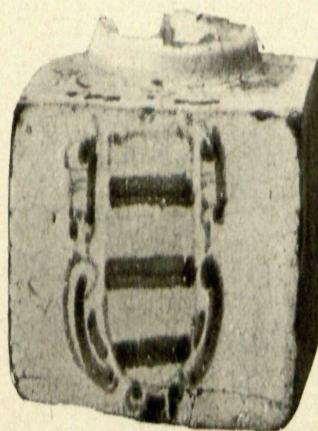
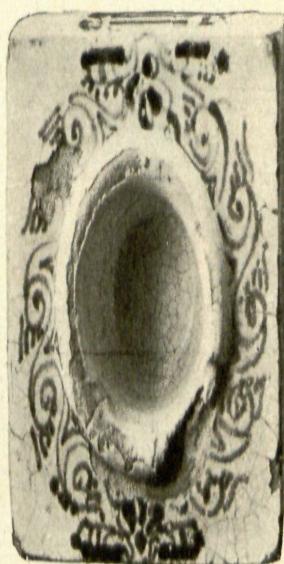
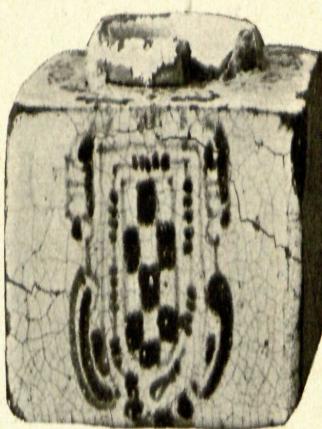


Fig. 1.—Tintero de "La Talavera", de Pamplona, último cuarto del siglo XVIII, decorado en azul. Colección del autor.
(Foto Baglieto.)

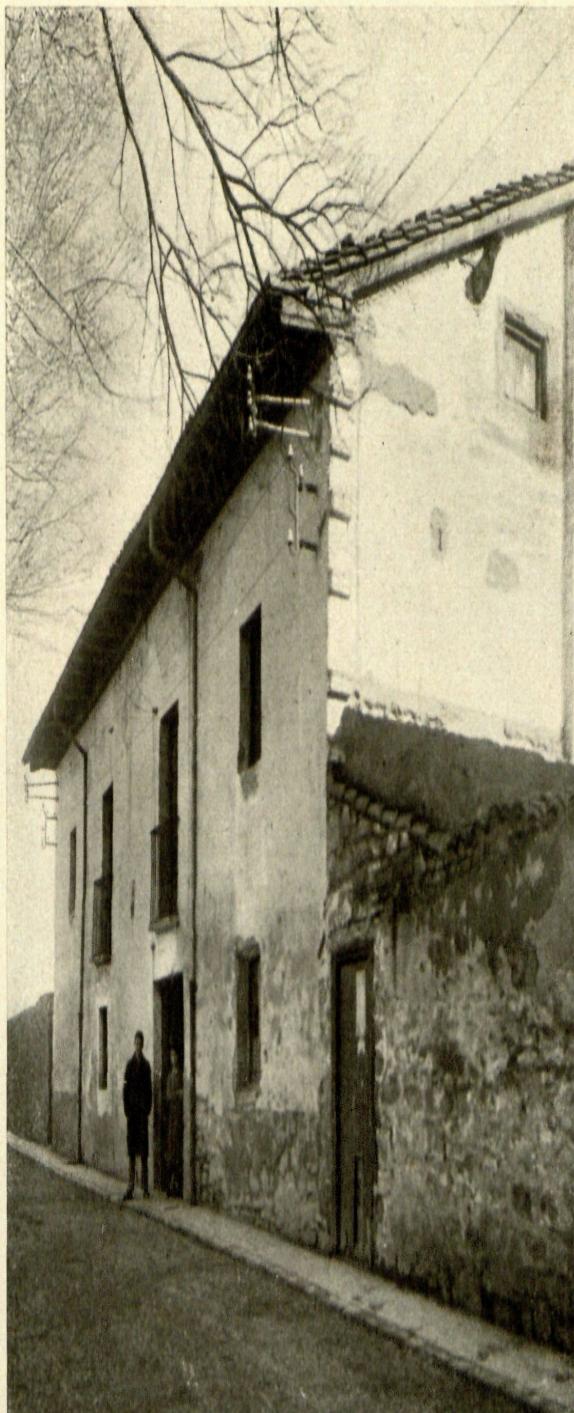


Fig. 2.—Vista actual de la manufactura de loza "Nueva Talavera", Pamplona. (Foto. Cía.)



Fig. 4.—Pilillas para agua bendita, de Pamplona, "Nueva Talavera", policromadas. Colección Picatoste. (Foto Cía.)



Fig. 5.—Salvaderas de Pamplona, policromadas, producción de la "Nueva Talavera". Colecciones Picatoste, Pamplona, y del autor. (Fotos Cía., y Baglieto.)



Fig. 6.—Tintero, de Pamplona, "Nueva Talavera", policromado, colección Nagore, Pamplona. (Foto Roldán.)



Fig. 7.—Botijo, de Pamplona, "Nueva Talavera", con inscripción en manganeso claro: "Soy de Doña Pepita Goredinega Gazcue, Año de 1852" Museo de San Telmo, San Sebastián. (Foto Antonio.)

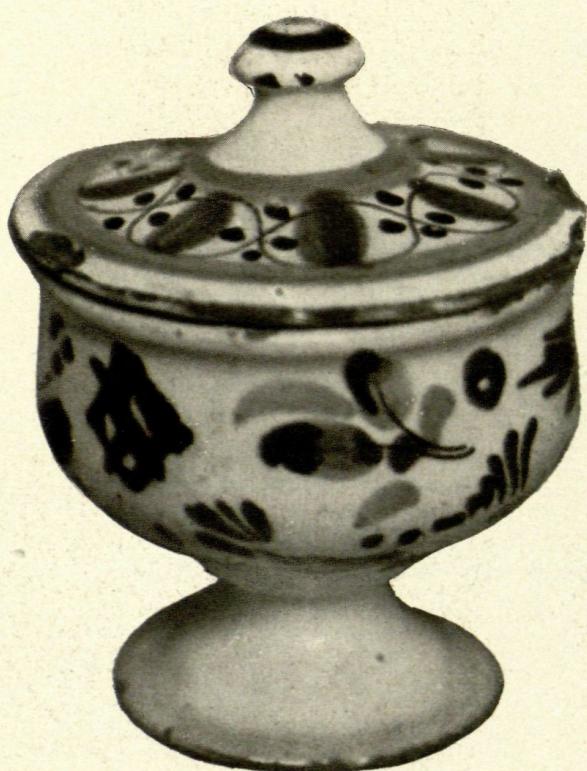


Fig. 8.—Saleros, de Pamplona, policromados, "Nueva Talavera". Colección Picatoste, Pamplona. (Fotos Cía.)

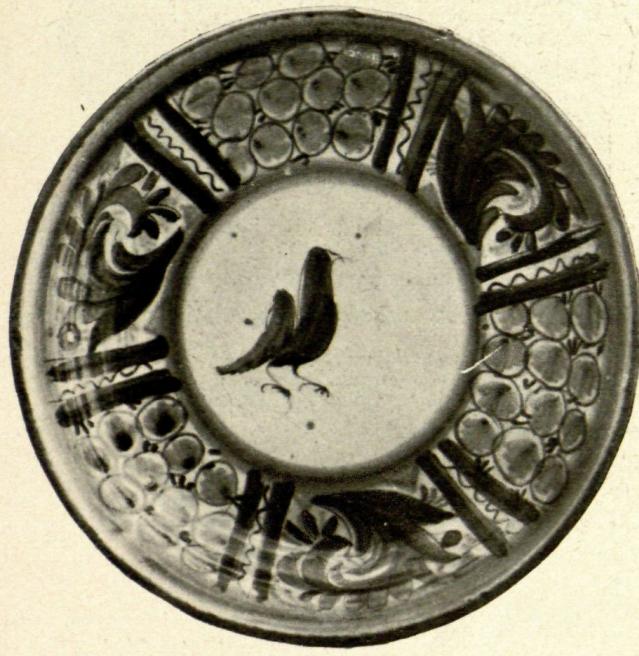




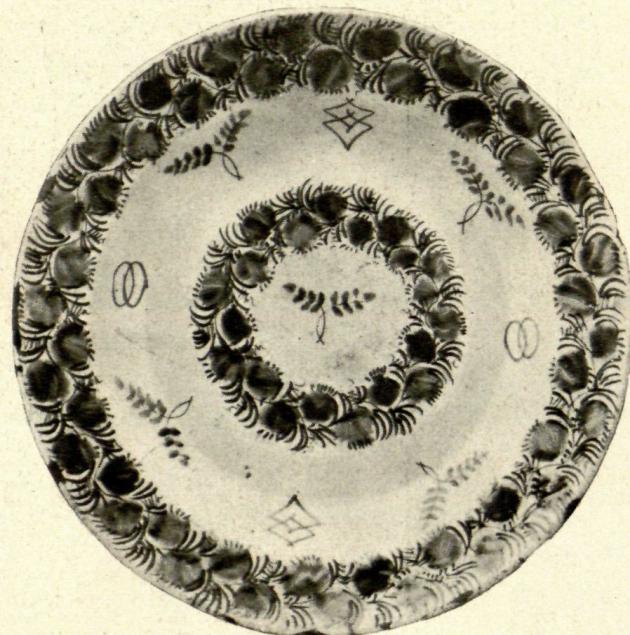
Fig. 9.—*Jarrita policromada, de Pamplona, "Nueva Talavera". Colección del autor.*
(Foto Baglieto.)



Fig. 3.—*Trozo de azulejo policromado "Nueva Talavera", Pamplona. Colección Escobés.*
(Foto Cía.)



a



b

Fig. 10.—*Platos de Manises, policromados, mediados del siglo pasado, con los mismos elementos decorativos y en los mismos colores que los empleados en Pamplona. Colecciones Valentín, y del autor. (Fotos Baglieto.)*



Fig. 11.—Jarra policromada de Manises, mediados del siglo pasado, con los mismos elementos decorativos y en los mismos colores que los empleados en Pamplona. Colección del autor.
(Foto Baglieto.)

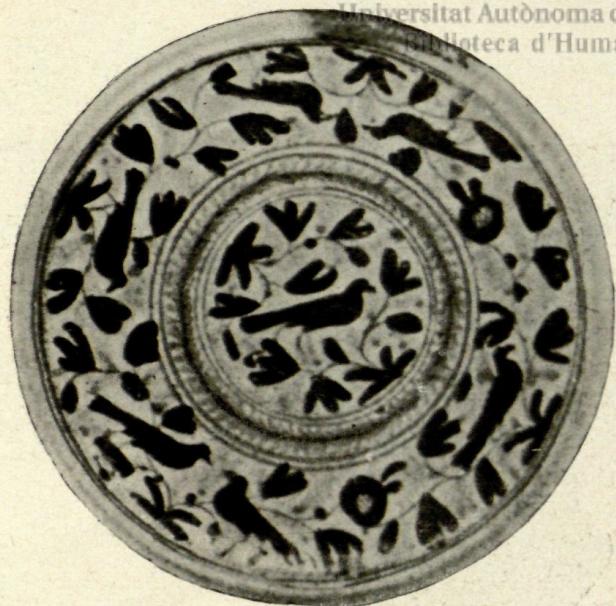


Fig. 12.—Plato de Deruta, bicromado, amarillo y azul, primera mitad del siglo XVII. Colección particular.
(Foto Baglieto.)

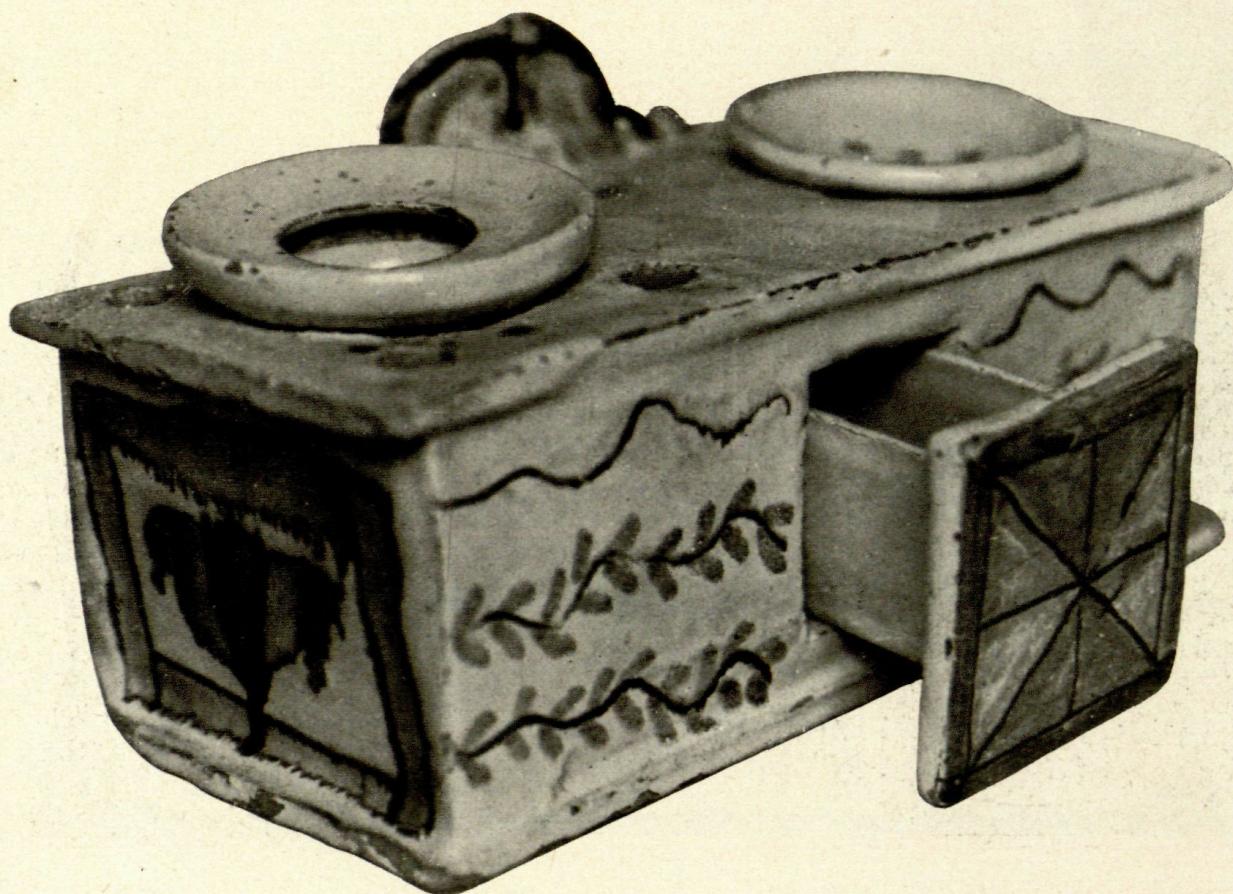


Fig. 13.—Escribanía de Pamplona, policromada, "Nueva Talavera". Colección Picatoste, Pamplona. (Foto Cía.)

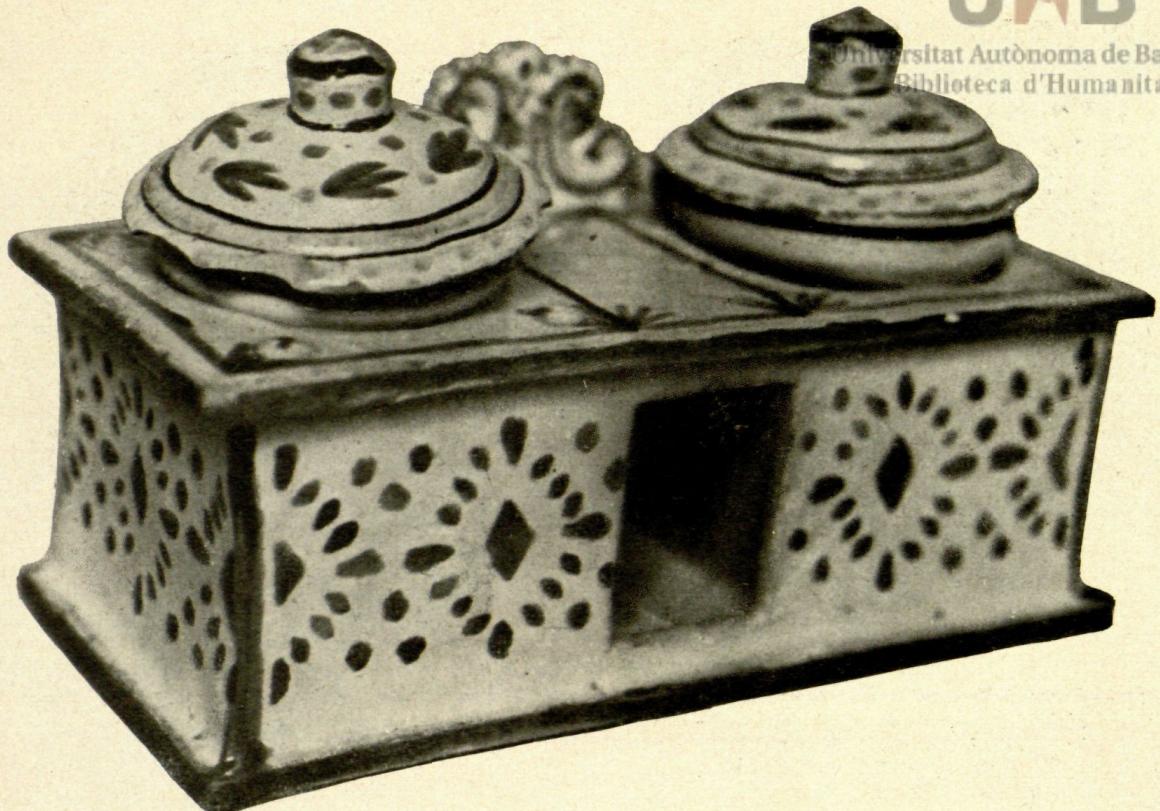


Fig. 14.—Escribanía de Pamplona, policromada, "Nueva Talavera". Colección Escobés, Pamplona. (Foto Cía.)



Fig. 15.—Dorso de la escribanía representada en la figura 14.

una novedad en la fabricación de loza, pues las demás manufacturas produjeron sólo tinteros.

Los colores son vigorosos y agradables, y el manganeso, al contrario que en la cerámica de Teruel, que parece chocolate, aquí es claro y formando pequeñas calvas o burbujas, confirmando todo el carácter de la decoración que Hormaños se había formado en Manises, donde seguramente trabajó mucho tiempo, ya que aquí aparece a la edad mencionada.

Deber de cortesía y gratitud es que consignemos los nombres de quienes bondadosa y eficazmente nos han facilitado el trabajo de investigación durante nuestros dos viajes de estudio a la simpática y hospitalaria capital navarra: D. Arturo Picatoste Vega, ilustre director y fundador de aquel importante Museo Etnográfico; D. Manuel S. Escobés, deán de la Catedral y erudito coleccionista, y D. Ulpiano Nagore, nieto del ceramista Hormaños y fiel guardador de curiosos recuerdos familiares.

B I B L I O G R A F Í A

LAS MURALLAS DE ÁVILA, por FEDERICO BORDEJÉ GARCÉS. Madrid, MCMXXXV.

Con este título acaba de aparecer una interesante publicación, cuya importancia se deriva no solamente del sugestivo tema que se desarrolla en este volumen, sino también por tratarse de una serie ya comenzada y que anuncia una variada y fecunda continuación.

Los estudios ya aparecidos se refieren al castillo de Borja y al del Real de Manzanares; los anunciados para fecha próxima son los castillos de Olite, de la Mota en Medina del Campo, el de Ponferrada, de Peñafiel, de Loarre, Alcázar de Segovia, etc. El programa no puede ser más seductor, tanto para los que se dedican al estudio de la arquitectura militar española, como para los amantes de las bellas artes nacionales.

El recinto amurallado de Avila que acaba de ser publicado, encierra especial importancia, dentro de esta colección enunciada. Es, como demuestra el Sr. Bordejé, una espléndida manifestación del Arte Castral, de excepcional interés, por ser una de las pocas muestras que han llegado hasta nuestros días.

Es muy curioso el estudio que hace el autor del proceso originario de estas ciudades muradas, cuyo origen se encuentra en las antiguas Acrópolis que servían de lugar de emplazamiento para los templos y vivienda para los núcleos que se alojaban en estas ciudadelas. Algo semejante a lo que después ocurre también con las Alcazabas de tipo árabe.

De una manera documental, estudia el autor el proceso seguido por estos recintos amurallados, en su relación con lo que después significan los castillos y fortalezas, manifestaciones castramentales que tienen una clasificación diferente, los primeros como representación

de carácter político y los últimos como forma representativa de la época feudal.

Estos estudios preliminares sirven de antecedente para el documentado estudio, realizado con una profunda erudición, avalorada con antecedentes tanto nacionales como extranjeros, que sirven para demostrar la singular importancia del recinto abulense. Además, estas investigaciones plantean problemas y juicios en contraposición con cuantas investigaciones se habían hecho en España sobre este tema arqueológico-militar, el que no se atendía debidamente en este aspecto, posiblemente el más principal.

Todos los trabajos hasta ahora publicados, de pequeña importancia en su mayor parte y alguno de mayor envergadura, adolecen del mismo defecto de orientación y se concede principal importancia a la parte arqueológica y al aspecto artístico, olvidando el carácter militar e histórico que tienen estas construcciones. Además, en España tienen especial significación estas características, por la diversidad de civilizaciones que han existido y por las luchas de raza que han tenido lugar durante la Edad Media principalmente y que han influido grandemente en este aspecto de la arquitectura nacional.

Una abundante y profusa documentación acompaña al texto; planos, alzadas, plantas, perfiles, dibujos, signos de los sillares y fotografías, hecho por el autor, de carácter inédito, avaloran este estudio. Todo ello es el mejor complemento para el trabajo realizado, cuyo valor aumentará con las anunciadas publicaciones, que todas unidas formarán la historia completa de la arquitectura militar española estudiada en aquellos monumentos, que al haber estado abandonados y no sufrido restauración alguna, es una circunstancia que permite actualmente apreciar en todo su valor este aspecto del arte nacional.

FRANCISCO HUESO ROLLAND.

EL PINTOR ESPAÑOL JOSÉ GUERRÍREZ SOLANA. Espasa-Calpe, Madrid, 1936.

Un grupo de admiradores de Solana ha publicado este volumen dedicándolo como homenaje al pintor, que acaba de cumplir sus 50 años.

Bien editado por la Casa Espasa-Calpe, se imprimen nuevamente en él unos cuantos fragmentos de los libros del Solana escritor, como introducción a las 103 láminas con buenos fotografiados de sus cuadros y dibujos, que forman abundante selección representativa de los distintos aspectos de su arte.

Esta literatura de Solana es preparación, esquema o trasunto verbal de su pintura, como puede, desde luego, percibirse en los títulos de los libros que ha publicado: *Madrid, escenas y costumbres*; *Madrid callejero*, *La España negra*, *Dos pueblos de Castilla* y *Florencio Cornejo*. Son apuntes escritos con una rudeza desvergonzada y fantástica y con visión de pintor.

A ellos precede como prólogo del libro un artículo biográfico por D. Alfredo Velarde. La naturaleza y la vida de Solana, nacido en Madrid en 1886, y su ascendencia familiar, montañesa, mejicana y aragonesa, pueden explicar el determinado sentido de la obra del pintor. Madrid, con su áspero ambiente popular y literario del comienzo del siglo le sugestiona y llena su vida; Aragón le da su recia franqueza naturalista; Méjico es pueblo con turbio fondo trágico de razas mezcladas, de capacidad e instinto artísticos y de lacras, miserias y taras humanas; la sangre cántabra sazona todo de zumbón humorismo.

Pictóricamente, por su temperamento y por su aprendizaje, se relaciona Solana con los maestros de la Pintura española, y ha asimilado de ellos para su sobria técnica y su paleta, cuanto ha podido de medios expresivos, y para la formación de su imaginaria, algunos elementos. Así, en su obra se reflejan

aspectos, adaptados a su manera, de la pintura del Greco, de Ribera, de Herrera el Viejo, de Velázquez y de Goya: del Goya del Carnaval y de los disciplinantes, de la casa de locos y de los toros, de las terribles escenas de guerra, de los caprichos pintados o grabados y de las pinturas negras de la Quinta del Sordo. Alguna idea ha tomado también de Brueghel, del Bosco y de Teniers. Y además ha tenido presente el influjo de algunos pintores modernos.

Solana vive para la visión de su mundo exterior pionero, arrancándole y creando sus inagotables imágenes pictóricas, y para pintarlas fecundamente.

Dentro de su fantasmagoría irónica y confusa, su crudo realismo castizo rebusca y marca los rasgos chocantes y característicos, o caricaturescos, observados con agudeza precisa y chispeante, a veces sutil. Su morbosa delectación, que se complace en las suciedades, deformidades y miserias más viles, soeces o siniestras, se salva muchas veces por su humorismo, cuando dice plásticamente bárbaras atrocidades, no siempre coherentes, riéndose sin amargura ni resentimiento, o pinta con tan impresionante y verídico acento las más groseras plebeyas de bajos fondos populares, o narra en sus lienzos, escenas y tipos curiosos por sus rarezas.

En este libro de homenaje a Solana ha tenido el acierto de agrupar las reproducciones de sus obras, no cronológicamente, sino por series de asuntos análogos, que persistentemente se suceden en la producción de un pintor de personalidad tan acusada.

La primera serie es de mujeres y escenas de burdel: coristas, prostitutas desnudas o en repugnantes paños menores; desde el cuadro titulado *Mujeres de la vida*, de su primera época, más fino de observación y de técnica, aunque menos colorista que otros posteriores, hasta los desnudos más recientes, pasando por cuadros y tipos como *La casa del arrabal* y *Coristas de pueblo*, en que la abyección monstruosa, trágica y grotesca, hiede y da náuseas.

Sigue la serie de toreros, y comienza con las *Señoritas toreras*, que la enlazan a la anterior; composición ésta, como todas las del autor, fuertemente expresiva, acentuando la complacencia en lo anormal, y con cierto mejicanismo racial en los tipos de los marimachos. Esta serie

de toros está influída por Zuloaga en algunas figuras y en los fondos de pueblos con caseríos y castillos vetustos, también tiene mezclados recuerdos de algunos castizos ilustradores taurinos del pasado siglo, pero siempre con la personalidad de Solana y pintorescas observaciones propias, muy de su gusto, en tantas escenas y gentes como describe.

Las láminas siguientes son la serie de procesiones de Semana Santa, también abundante y repetida, y que ha sido una de las obsesiones de Solana. Concebidas y vistas aquéllas como mascaradas caricaturescas. Cuadros en que hay muy sabrosos y buenos trozos de pintura, como, por ejemplo, en *La Dolorosa*, de la colección Velarde.

Después vienen las carnavalesas burlescas, que ha pintado explayándose en ellas incansablemente. Comparsas de máscaras y mascarones grotescos, divertidos o lamentables, con los que no se sabe si reír o llorar; van por las calles, con fondos de aldeas, o por las afueras desoladas de los suburbios, en que el pintor muestra su sentido del paisaje, influído por su época.

A continuación se reproducen en el libro cuadros de escenas y costumbres populares, con impresiones características, variadas y vivas, a veces muy suggestivas, como, por ejemplo, en el titulado *La Plaza Mayor*. En alguno, a la visión directa de la realidad llana o sombría, se unen reminiscencias pictóricas y literarias de los ilustradores costumbristas románticos y modernos. Mezclados a la vida de la gente del pueblo, andan en los cuadros como en la calle, animales humildes: mulas, asnos, perros.

Sigue la interesantísima serie de pinturas de tipos y cuadros de la clase media, del más fino y divertido humorismo como *La vuelta del indiano*, *El capitán mercante* y *El viejo armador*. A este grupo pertenecen otras obras conocidas, aunque no reproducidas en este libro, entre ellas *Pombo*, *La visita del obispo*, *El bibliófilo anticuario*, etc. Naturalezas muertas alusivas y fuertemente pintadas, rodean a las figuras novelísticas.

En el cuadro titulado *La cupletista* tiene cierta coincidencia con Manet.

A éstos se agregan algunos cuadros costeros y marineros del Cantábrico, menos vividos por el pintor. Es notable

Vuelven temas macabros y fantásticos, suplicios y muerte. Solana ha pintado innumerables calaveras y esqueletos. Siguen muy castizos *bodegones* y *Vidas en silencio*, porcelanas chinas, cómicas figurillas de nacimientos o de santos de talla, y los evocadores y fantasmales maniquíes de las vitrinas. Y cierran el volumen las reproducciones de unos cuantos dibujos de máscaras.

El libro proclama a Solana «Pintor español» por autonomía; lo es, con sus limitaciones y anomalías dichas y las de los últimos estratos sociales de la España decadente. Su entronque con nuestros maestros antiguos no puede ser por el lado noble de la espiritualidad de aquéllos y de aquella grande España.

JAVIER CORTÉS.

DOSCIENTAS NOTAS DE BIBLIOGRAFÍA MEXICANA, por JENARO ESTRADA, México, 1935. Monografías bibliográficas mexicanas, publicadas por la Secretaría de Relaciones Exteriores.

Con esta nueva publicación se aumenta la interesantísima serie que viene publicando la Secretaría de Relaciones Exteriores de México, y el autor de la misma, antiguo Embajador de aquella República en Madrid, demuestra una vez más su profunda erudición y el conocimiento de los Archivos, tanto de su país como de los de España y de otros diferentes países, en los que ha realizado una variada investigación demostrativa de la fecunda y diferente afición que siente por diversas disciplinas.

Un asunto, cuyo título parece indicar se refiere a materias poco gratas, cuales la de leer notas bibliográficas, lo convierte el Sr. Estrada en ameno paseo a través de libros y bibliotecas, ricas en erudición mexicana. Las famosas colecciones formadas por D. José Fernando Ramírez, la de D. Jenaro García, la de D. José María Andrade y hasta la célebre colección de libros de Coro de la Catedral de México, son objeto de ameno estudio, hecho en forma anecdótica, recogiendo impresiones guardadas con especial cuidado y paciencia y que su autor llama con verdadera modestia notas bibliográficas.

Es, por lo contrario, todo un programa, que a manera de guión puede servir de paso firme para quien desee investigar

por el camino de la bibliofilia y bibliografía mexicana, y todas esas notas bibliográficas son otros tantos temas de estudio que reunidos formarían la historia de la imprenta, del libro, de las artes gráficas y en general de las artes del libro.

Para que este trabajo sea más completo, al final se añade una relación de 31 monografías bibliográficas mexicanas, de gran interés, que facilitarán enormemente al investigador que siga el camino que tan sabiamente le abre el Sr. Estrada. Todas estas obras, del mayor interés, forman reunidas la mejor preparación para los que, siguiendo el surco abierto amplíen todavía más estos trabajos, en los que México demuestra no sólo una especial afición, sino también un manantial inagotable de riquezas bibliográficas.

FRANCISCO HUESO ROLLAND.

MISIONES DE ARTE. BREVE HISTORIA DE LA PINTURA ESPAÑOLA, por ENRIQUE LAFUENTE FERRARI. Segunda edición. Madrid, 1936.

Para una persona como el Sr. Lafuente, tan escrupulosa en sus procedimientos y tan atenta a cuanto se hace y se dice en torno a las materias de su especialidad, un libro de historia del arte nunca puede considerarse como definitivo. Al año y medio de publicada la primera edición del suyo, halla motivos suficientes para quitar, poner, rectificar, trastocar términos y renovar juicios, a la vista de los más recientes hallazgos y como resultado de sus propias meditaciones. Y lo mismo ocurrirá cada vez que se presente ocasión de reeditar el libro, cosa que esperamos y deseamos ocurría con una frecuencia inusitada en nuestro país, de la cual es buen presagio la rapidez con que se ha agotado la primera edición.

Importantes son las mejoras introducidas en esta segunda, no sólo en cuanto a la ampliación y revisión del texto, sino en cuanto a la estampación y aumento del número y tamaño de los fotobobados.

En las consideraciones generales que preceden al estudio de nuestra pintura, hace resaltar el Sr. Lafuente que el arte español no puede ser enfocado aislada-

mente, sino dentro del movimiento general del arte europeo, sujeto a sus mismos procesos, y sin olvido de lo que en él haya podido influir la cultura oriental, menos sensible en la pintura que en otras artes.

El estudio del arte prehistórico de la zona cantábrica, representado principalmente por las pinturas de Altamira, se complementa ahora con el de las pinturas descubiertas en las cuevas de la Pileta (Málaga), de los Casares (Guadalajara) y de Parpalló (Gandía), pruebas de que el arte paleolítico realista del Norte tuvo su expansión por otras regiones de la Península.

La cerámica ibérica también se ha enriquecido recientemente (y así lo hace constar el autor) con el hallazgo de las vasijas del Cerro de San Miguel (Liria), "que constituyen hoy el lote más importante de este arte".

Sobre la miniatura mozárabe no hay nada nuevo que añadir, pero el Sr. Lafuente insiste en el carácter oriental de sus tipos iconográficos y subraya la originalidad que supone el representar asuntos cristianos con elementos de origen musulmán.

Se amplían considerablemente en esta segunda edición las noticias referentes a la pintura catalana y aragonesa durante los siglos XIV y XV. De Lorenzo Zaragoza, calificado como "lo millor pintor" por sus contemporáneos, se identifica ahora el retablo de la ermita de San Roque, en Jérica, que demuestra la influencia que tuvo este pintor en las escuelas de Aragón y de Valencia. Del gran pintor Jacomart se hace el debido aprecio, pero se procede con mayor cautela en la atribución de obras, traspasando a Juan Rexach algunas de las que anteriormente le fueron atribuidas.

En lo referente a la pintura castellana y andaluza en el siglo XV, se precisan más los términos, acogiendo algunas recientes atribuciones de Post y de D. Manuel Gómez-Moreno. Hace también notar el autor la importancia que hoy se concede a la escuela de Córdoba, en la que se formaron, según recientes hipótesis, tres maestros tan eximios como Bermejo, Alfonso y Alejo Fernández.

Pasando ya al Renacimiento, se incorpora a la historia de la pintura el nombre del gran arquitecto toledano Pedro

Machuca, y se estudia con más amor y detenimiento que antes al divino Morales y a Navarrete *el Mudo*, pintor en el que asoman ya algunas de las notas características del gran arte español: el tenebrismo (anterior al Caravaggio) y el naturalismo familiar en la representación de escenas religiosas.

El cambio de orden que ha introducido el Sr. Lafuente en la exposición del nacimiento y desarrollo de la escuela nacional de pintura del siglo XVII, es una de las más importantes novedades y de los mayores aciertos que contiene esta segunda edición de su libro.

En tanto que en la primera empezaba por centrar a Velázquez como jefe e instaurador de la escuela madrileña, de cuyo estudio derivaba al de aquellos otros artistas que siguieron sus huellas y continuaron la tradición velazqueña hasta los últimos años del siglo XVII, dejando así interrumpido el orden cronológico que se ve luego obligado a reanudar con el panorama de la pintura andaluza contemporánea de Velázquez, ahora, con gran ventaja para el orden y la claridad de la exposición, considera la importancia excepcional que en el desarrollo del arte español tuvo el grupo de pintores formados en Sevilla (Zurbarán, Velázquez, Murillo, Alonso Cano, Valdés Leal), a los que dedica la debida atención, para pasar luego al estudio de las escuelas secundarias y terminar la historia de este ciclo artístico con el examen de los secuaces madrileños de Velázquez: Leonardo, Fray Juan Rizi, Pereda, Collantes, etc.

Con referencia al siglo XVIII, no hay que anotar más novedades que las noticias, breves pero interesantes, acerca de la fundación de la Academia de Bellas Artes, y el mayor espacio consagrado a los pintores de bodegones y de flores.

Digamos, por último, que la bibliografía ha sido notablemente ampliada, que los cuadros sinópticos son más completos y en mayor número, y que tras de ellos se ha incluido un índice de artistas y lugares, de gran utilidad para el manejo del libro.

Y ahora esperemos la "Breve historia de la moderna pintura española", obligado complemento de ésta que termina con la muerte de Goya.

ELIAS ORTIZ DE LA TORRE.

LA EXPOSICIÓN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE DEL PRESENTE AÑO

IMAGINERÍA POPULAR EN LOS "NACIMIENTOS"

Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats

La Junta directiva de esta Sociedad, reunida el 19 de febrero de 1936, tomó el acuerdo de celebrar su Exposición anual el próximo otoño en vez de hacerlo en primavera, como es costumbre, con objeto de que pueda llegar su celebración hasta los días de Navidad, por razón del tema elegido que ha de ser la *Imaginería de Nacimientos*. Sabido es que este asunto de la Natividad de Jesús, dió ocasión al desarrollo de un Arte lleno de vivacidad e interés, en el que tomaron parte maestros de nuestra Escultura del siglo XVII y principios

palmente del XVIII, produciendo obras muy bellas y animadas en su barroquismo, que conviene dar a conocer, ya que modernamente la interpretación del tema ha degenerado hasta llegar a los vulgares Nacimientos de nuestros días.

Quedan, pues, nuestros consocios y el público de estudiantes y aficionados, que con tanta expectación esperan la exposición anual de esta Sociedad, avisados de su aplazamiento y anuncio de la época en que ha de celebrarse.

ABSTRACT, IN ENGLISH, OF THE ARTICLES IN THIS NUMBER

ANTIQUE SPANISH PAINTING IN SCANDINAVIA, by ANTONIO MENDEZ

CASAL.—The author, who was kindly invited by several educational centres at Oslo, Stockholm, Copenhagen and Aarhus to lecture on antique Spanish painting, had the opportunity of studying a number of works, either Spanish or connected with Spain, both in art galleries and in private collections. The majority of these were inedited and the author has endeavoured to classify them both by artists and by schools. The article follows the geographical order of the author's journey.

In the beautiful *Norsk Malerkunst I Nasjonal Galleriet*, in Oslo, Spanish painting is excellently represented thanks to the generosity of the philanthropist Christian Langaard, who died 15 years ago; certain classifications, however, appear to be in need of correction.

The boy with a flower-pot (Plate I) by José de Ribera, is an outstanding work among the great many executed by the artist; it is probably a spontaneous study, done for pleasure and not for profit. The expressive head, the vigorously executed hand and the white neck are the most fortunate portions in this profane picture, whereas the indistinct flowers reveal a lack of attention to a theme then considered unimportant (1).

The repentance of St. Peter (Plate II) (known in Oslo as "St. Peter's tears") is a good example of El Greco's work and is in excellent state of preservation. This work corresponds to the artist's second period, and the vigorous yellow-ochre and blue tones of the mantle and tunic are most effective. This painting is among the best treatments of this

theme, including the one at the Casa del Greco, Toledo.

Jorge Manuel Theotocópuli is represented at Oslo by an *Expolio* attributed to his father, a replica with variations of the signed painting no. 832 in the Prado.

A portrait of a bullfighter, outstanding in its strength and spontaneity, has been identified by certain critics with Goya's own portrait, but whoever has seen the work cannot agree with this (2). It may however be one of the first portraits executed by Goya, about 1780, at the time when he still painted the cartons for tapestries preserved in the Prado. (Plate IV). The Madrid painter Eduardo Cano at one time possessed this work, which excited extraordinary admiration in artistic circles both at Madrid and Seville. The bullfighter is fair and robust, and blue-eyed; the details are skilfully carried out; the sunburnt skin shows up the blueness of the eyes, and the shadows on the fingers appearing from under the cape are audaciously picked out in vermilion. The model is shown wearing a light brown hat, a bright green doublet, and a grey cape lit up with crimson, all against a blue background. The ornaments show similar details to those depicted by Goya in dresses such as that of *La Tirana* at the Museum at the San Fernando Academy. The red priming of the canvas is visible through the cracks of the "spider's web", so typical in Goya's works due to an overdose of glue in the priming.

The work, though generally well preserved, suffers through two regrettable repaints, one on the turned-up hat brim and the side of the cape, and the other

on the lit-up portion of the forehead. Fortunately a clever restoration has given back to the work the luminous equilibrium achieved by Goya. It is suggested that the subject of the portrait may be *Martincho* (Martín Barcáztegui), an extremely daring bullfighter who was a great friend of the artist and who died in 1800, and to whom Goya dedicated three of the *Tauromaquia* sketches. The author does not dispute this theory, though he hopes to refer to it again at a later date.

The old fruit-seller (Plate V) is shown as a Velazquez; the author disagrees with this classification, as the quality of the work is weak and there is no sign of Velazquez's vigorous style of drawing. (3).

The vice-consul for Spain at Oslo, Mr. Hans Flaaten, owns a fine reproduction of Murillo's well-known picture in the Art Gallery at Seville, *The Virgin of the Serviette* (so called because Murillo carried out the work on a serviette, duly primed). This work (4.) which the author considers as belonging to the period 1660-70 (Plate VI) is superior in certain parts, viz. the Infant Jesus and the hands of the figures, to the work at Seville.

Thanks to the good offices of Professor Magnus Grönvold, the author was able to visit the ex-Minister of War, Mr. Vidkun Quisling, who lived in Russia for several years as delegate of the League of Nations; he brought away several canvases including a fine study for a portrait of the Cardinal-Infante Don Ferdinand of Austria (Plate VII). This work, which we publish for the first time, is a spontaneous and rapid sketch by Rubens, as

a natural study before the model, for the portrait in the Prado known as *The Cardinal-Infante Don Ferdinand of Austria at the battle of Nordlingen* (nº 1687) (Plate VIII). The study was painted around 1636-37 when the Infante was governor of Flanders; the clear mother-of-pearl tones, and the red-ochres shadows and background, are typical of many of Rubens' works, and the whole sketch is significant of the wonderful skill and sure touch of the artist when at the height of his fame.

In Professor Magnus Grönvold's collection is an unusual specimen of the work of the Neapolitan painter Lucas Giordano, viz. *The Amazon Clorinde saving Sofronia and Orlind from the flames* (Plate IX), inspired by Tasso's *Jerusalem freed*. This work stands out among many executed by the artist on account of its beautiful and simple colouring.

* * *

The Nationalmuseum at Stockholm, ably directed by Dr. Axel Gauffin, is a model of organisation; its lighting, air-purifying, heating, refrigeration and humidity-gradient systems called forth the highest praise from the visitors to the History of Art Congress in 1933, furthermore well-known foreign technical magazines speak very well of it.

In 1935, thanks to a proposal of Dr. Gauffin, a *Greco, St. Peter and St. Paul* (Plate X) was acquired for the Museum, owing to which Spanish painting gained prestige. The work is not, like so many of Greco's, one of a series, of the "Apostolate" type. It is extremely fortunate in its firmness of execution and vibrant expressive touch. As it is reproduced above a description is unnecessary. (5.) A reproduction exists in the Museum at Leningrad, and at one time there was another at the Palace at La Granja, but the present whereabouts of the latter are unknown.

A *penitent St. Jerome*, until recently attributed to Juan Bautista Mayno, has since been classified as a Georges de la Tour by Dr. Gauffin, after careful investigation at the "Peintres de la réalité" Exhibition at L'Orangerie Museum, Paris, in 1934. (6.)

Thanks to Dr. Gauffin's kindness the author was able to study two Spanish works — *The Martyrdom of St. Bartholomew* (Plate XI) and *St. Paul the hermit* (Plate XII), both emanating from

Spain. (7.) Both these works have been very extensively restored in many parts, thus hiding their real nature, but a careful and minute study of the un-restored portions has left no doubt as to the origin of both paintings, which are by Ribera.

In Mr. Oscar Falkman's collection is one of Ribera's most prodigious works, viz. *The Adoration of St. Bruno* (Plate XIII), in perfect state of preservation. The life size figures have an unforgettable grandeur, and the white habits of the monks seem absolutely real. Ribera has not accentuated the "gloominess" of this work, and the realistic ness and the arrangement of the scene make it seem to be a large reredos panel as much as a painting. (8.)

The author was consulted re another *penitent St. Jerome* (Plate XIV), attributed to Ribera with reservations (9.). The work appears to be almost entirely carried out in black and white, with blue and green tones in the background. It captivates with its grandeur, and is executed with sobriety in grey tones with easy brush strokes. The holy hermit's agitation seems to unfold itself in the midst of a fierce commotion of nature.

The author had no hesitation in attributing the work to Juan de Valdés Leal; Ribera modelled in a different way and always arranged his sections with the same methodical thoroughness. The work is predominant among Leal's numerous productions; possibly to carry it out he used the same model of St. John the Baptist's head as is reproduced by Gestoso. (10.)

A visit with Dr. Gauffin to the young Dr. Carl Sandström gave the author the pleasure of viewing some works of interest to Spain.

A portrait of Isabel de Borbon, first wife of Philip IV (Plate XV), recently was acquired by Dr. Sandström from the Russian back-wash, and is undoubtedly by Rubens and executed in Spain in 1628. (11.) It is rather daring in its colouring owing to the vivid tones of the face, but these soften when regarded from a reasonable distance. The black and fawn of the dress and trimmings gradually fade down into the lower shadows. The Flemish artist's hand is very predominant in this picture.

A half-length portrait of an unknown youth represents Murillo's work, about

Universitat Autònoma de Barcelona

1650. (12.) The work promises in parts the excellent qualities of portrait-painter displayed by the artist at a slightly later date. (Plate XVI).

The excellent *St. Jerome* in the Sandström collection (Plate XVII) may be one of the many which were sent to Russia from Spain in the pre-Romantic period, and which, were it not signed by Collantes, could be considered as by Antonio Pereda. This picture reveals the artist as a painter of the human form, whereas the part of the work showing a skull and some books (Plate XVIII) is an excellent example of still-life.

Among the many artistic souvenirs of Spain in the home of the one-time Swedish Minister at Madrid, Count Strömfelt, is a signed work by Juan Antonio Escalante, *St. Joseph with the Holy Child* (Plate XIX), a delicate and skilful painting in grey-violet tones, corresponding to the artist's best period.

In the Karl Bergsten collection appears a stately Murillo, *The Holy Family* (Plate XX), which brilliantly represents the Sevillian school; the execution of the figures, especially that of the Holy Child, enable the work to be classified as post-1650.

In the above collection there is also a Ribera unusual in subject and rendering, of a mother surrounded by young children. Some parts of the picture are excellent, although possibly the artist did not do the whole himself; unfortunately it is not possible to reproduce this work.

The well-known collector Mr. Herman Rasch, who owns many famous works by old masters, showed the author a much-discussed half-length portrait of Doña Mariana of Austria (Plate XXI). This work came from the Madrid restorer, Gato de Lema, who died in 1883, and is reproduced in Manuel Mesonero Romanos' work *Velázquez fuera del Museo del Prado* (p. 131).

It is clear that the restorer, who was also a painter, gave way to the tendency to "correct" as well as restore the work, especially as it was his own property, hence certain sections have lost purity. The author believes that this portrait was not painted directly from life, but neither was it reproduced by the artist's pupils from the original, as was often the case. The handiwork of Velázquez is evident in the fine grey colouring of

the work, which is peculiar to this master, and cannot be confused with Martínez del Mazo's slightly earthy colours, Carreño's accentuated greyness, or Puga's weak construction.

A portrait in the Rasch collection supposed to be of a Duke of Osuna (Plate XXII) is signed "Goya 1777", but probably the subject is not the Duke. The date is not clear either, and leads one to think the work was painted a few years later. In any case it belongs to a period in which Goya lacked personality.

Mr. Werner-Gren, of Stockholm, owns a portrait of the *Marquesa de San Andrés* by Goya (Plate XXIII) which in 1908 was in the hands of the Madrid antiquarian don Rafael García (12.) and afterwards in the Nemes Collection, Budapest. In this portrait, painted about 1785-90, Goya accentuated the very delicate grey tones as though he were influenced by memories of Mengs' colours. He took quite unaccustomed paints to portray the many details of the subject's attire, and gave the work an attractively distinguished air. A detailed study of the head has already appeared on a canvas which was in the Beruete collection, afterwards in that of Herr Feist, Berlin.

The author was consulted in Stockholm almost at the last minute regarding a scene arbitrarily taken from Velázquez's *Los borrachos* in the Prado. Certain details are different; it is a youth who is crowned by Bacchus (Plate XXIV), the background is changed, also the position of the earthenware pitcher. (13.) It is obvious that the picture was painted as a study for a tapestry and that the artist found a difficulty, which in some cases he was unable to overcome, in adapting the style of the picture copied to suit a tapestry sketch. In the case of the figure of Bacchus he hardly succeeded but certainly did so with that of the reveller with the cup. (Plate XXV). The author, who was only able to see the work during a rushed evening visit, in a poor light, suspects that it is a private sketch made by Goya while at the Royal Tapestry Factory. The work is certainly not that of a beginner, and it is known that Goya engraved a number of Velázquez's pictures, including a part study of *Los borrachos*. The author hopes to go into this matter

further on his next visit to Stockholm.

Two paintings by Alejandro de Loarte, who died at Toledo in 1626 (14.), were found at Stockholm. One represents a group of fruits (Plate XXVI), and is brilliant in colour and executed with a certain ease; the grouping of the objects follows the Spanish XVII century style excepting that they are not in line.

The still-life representing a thistle (Plate XXVII) has been attributed to Friar Juan Sánchez Cotán, whose work always revealed a violent *caravaggista* sense of corporeality which caused a hard and accentuated technique. The work in question is softer and lacks Cotán's precision, and leaves no doubt that it is by Loarte.

* * *

In Copenhagen, Spanish painting is scarcely represented in the National Gallery. The portrait of a man (nº 59 in the Catalogue) stated to be by *El Greco*, is excellent, but it is hardly possible to reconcile it with the Cretan master's work; the paste, the tones, the modelling, and especially the deep shadows, are all entirely different.

The Apostles St. Paul and St. James is a good picture of the Valencian school of the late XV century, attributed, erroneously one would say, to Pedro Díaz de Oviedo. The smooth dim colouring is agreeable. (Plate XXVIII).

A group of persons seated round a table (and apparently, to judge by the objects in view, holding a cosmographic conference) in which both Spanish and definitely Northern types are to be seen, turned out to be by José Antolínez, signed and dated 1662. (Plate XXIX). So-called "corporative" portraits are practically unknown in Spanish art, as the implacable Spanish individualism has always been against this type of picture, hence the work in question is surprising. It turns out from the Catalogue, however, that the main figure in the group is that of Cornelius Pedersen Lerche, once Danish Ambassador in Madrid (b. 1615, d. 1681). Arturo Farinelli, in his book *Viajes por España y Portugal desde la Edad Media hasta el Siglo XX* states that this gentleman was in Spain from 1650 to 1653 and from 1658 to 1662. One is lead to think that the Danish Ambassador's influence had something to do with the composition of this group. It is hoped

to deal more extensively with this work, so interesting from artistic, historical and iconographical standpoints, at a later date.

The portrait of Queen Isabel of Bourbon (Catalogue n° 64) has been attributed to Velázquez in all the monographs; we doubt this, and believe Mazo's work is visible in many parts of it. The portrait, an "official" one, seems more like a workshop job than an original by the artist.

The Catalogue attributes a portrait of a little girl (Catalogue n° 63) to Zurbarán; certainly in some details it calls his work to mind.

There is a good *penitent St. Jerome* by Collantes (Catalogue n° 65); an excellent strip of landscape on the left of the picture is even better than the figure of the saint.

Here end our impressions of a journey which we would like to amplify very soon. In a cultured land like Scandinavia, great interest is shown in art and the collector spirit is abundant. A long stay would doubtless contribute to the discovery of many works of art, either Spanish or connected with Spain, that are at present unknown. Exhibitions of Spanish art (of works already in Scandinavia) in Oslo, Stockholm, and Copenhagen, would be a great success and a revelation. The author's illustrious friend Don Alfonso Fiscowich, Minister for Spain in Sweden, — to whom he is indebted for kind and able assistance — favours the idea. The clever and hospitable Dr. Axel Gauffin, furthermore, would give his authoritative support.

* * *

In Stockholm, at the house of our good friend Don Olallo Morales, a well-known musician and president of the Hispano-Swedish Association, we found an excellent "Portrait of the Artist" by Eduardo Morales (Plate XXX). This unknown and unfortunate Spanish painter (1844-1870 or 72) who died at the commencement of his artistic career, is not mentioned in any Spanish biographic dictionaries, but we should like to pay a modest homage to this romantic young artist. (15.)

(1.) In this Gallery is an impressionist copy of Ribera's *Burial of our Lord*, by Ludvig Karsten (nº 1096), which displays excellent modern technique.

(2.) Mayer, in his book *Goya* (pp. 192

& 196) speaks of two portraits in Norway, whereas really only one exists.

(3.) This work was in the Nemes Collection, Budapest. Augusto L. Mayer has kindly informed us that in his *A Catalogue raisonné of the Works of Velázquez*, about to be published, the work is not recognised as a Velázquez.

(4.) This came from Lora del Río (Seville) where it was acquired by Don Manuel Triana over half a century ago. His son, Don Rafael, Spanish Consul at Oslo (1915-18), passed it on to its present owner.

(5.) Dr. Axel Gauffin recently published an article which gives interesting details as to this work. (*Särtryck Nationalmusei Arsbok. Ny serie 1935. Arg. 5.*)

(6.) Catalogue of the *Peintres de la Réalité en France au XVII^e siècle*, Edition des Musées nationaux (1934), p. 77.

(7.) These paintings were in the Marquis de la Romana's collection, and were given to the Stockholm Gallery in 1896 by Mr. August Rohss, the antiquarian. *St. Paul the hermit* is restored in many parts, and the *St. Bartholomew* in a rather lesser degree.

(8.) A work of the same subject with important variations can be seen in August L. Mayer's *Jusepe de Ribera*, 2nd. edition, p. 121. (Hiersemann, Leipzig, 1933).

(9.) Belongs to Mr. R. G. son Sjöberg, Stockholm.

(10.) Gestoso: *Biografía del pintor sevillano Juan de Valdés Leal*, Seville, 1916. Plate 41, n° 3.

(11.) This painting corresponds to the period when Rubens painted the portrait of this queen which is now in the Royal Museum, Vienna. See *Rubens*, Edition "Ces Classiques de l'Art". Hachette et Cie, Paris, 1912.

(12.) Calvert: *Goya* (The Spanish Series), 1908. Plates 134 & 137.

(13.) This work belongs to Mme. Hedvig Eliasson, Stockholm. See Mayer's article, *Anotaciones a algunos cuadros del Museo del Prado*, "Boletín de la Sociedad Española de Excursiones", 4th quarter 1934, p. 295.

(14.) REVISTA ESPAÑOLA DE ARTE, December 1934. Still-life of melons, grapes, pears, etc; this belongs to Dr. Axel Gauffin, and measures 0.74 x 0.95^{1/2} m. The "thistle" belongs to Mr. Gösta Stenman, Stockholm.

(15.) The artist was the son of Don Olallo Morales, mayor of Almería, and of Doña Teresa Lupión.

GAETANO MERCHI, «Sculptor-in-waiting to H. M.». His life and work. Biographical essay, by Dr. ARTURO PERERA.—When the Goya room at the Museo de la Academia de Bellas Artes was opened, some years ago, there was talk of a bronze bust of the artist, and of which the author eventually tran-

spired to be Gaetano Merchi. Very little indeed was known of him, only that he had worked in Madrid, and that from there he had gone to Bilbao. (1.)

A few months ago, thanks to the zeal of Don Julio Guillén, director of the Naval Museum, a bust in baked clay of Admiral Gravina was acquired; this was signed and dated by our sculptor. Further details, scanty and indefinite, regarding him subsequently came to light.

A series of fortunate coincidences have enabled the author to learn data sufficient to compose a biography of the sculptor, as well as to obtain a contemporary print of the bust of Charles IV executed by him on which appear his name, the date, and other details.

His fame; grandeur and poverty. This sculptor, almost unknown and whose name is not to be found in the principal Dictionaries today, enjoyed well-deserved popularity in his time. In Italy, Russia, France and Spain he was called upon by princes, artists and magnates, up to the point of being named sculptor-in-waiting to King Charles IV of Spain. The fates, however, did not allow him to enjoy his good fortune for long, and he ended his days impoverished, tired, and ailing, in his last refuge in France, whence he used to write to King Ferdinand VII of Spain begging for a pension which never came.

Certain proofs of his talent and his art having appeared, we write these lines in order to reinstate his memory and assist investigation.

His life. He was born at Brescia (Italy) in 1747, being the youngest of a family of sixteen: nearly all of them were dedicated to the arts, and one, Diácomo, set up as a musician in Paris (2.) and years later influenced his brother's future.

Gaetano showed sculptural ability from his youth, and at 25 years of age he went to Russia, where «the great Catherine» held her sway. From her (how?) he obtained a pension, which could not have availed him much as in 1777 he set up in Paris. There he must have been assisted by his brother, the musician, for soon after his arrival he began to depict the most famous singers and dancers; above all, he was helped by the most brilliant of them all, the charming and unequalled Gui-

mard (Fig. 1). Two years after arriving in Paris he did her portrait in marble, a magnificent piece of work which he signed and dated. This bust was destined as a present for the opulent and dissolute Monseigneur de Jarente, Bishop of Orleans, who was her «courtier» at that time.

After this, as is only to be imagined, commands rained upon the young artist, and he was besieged by all the actresses, who wished to emulate the matchless Guimard. It appears that the made plaster casts of the originals executed by him, which he sold easily, owing to the beauty of his models.

Just before the French Revolution took place, Merchi married Julia Catherine Laforest, the charming daughter of a Paris merchant, and their first daughter was born in March 1793. The Revolution obliged all who earned their living by art to disperse, spreading themselves over all the rest of Europe. A number of them came to Spain, where they earned a modest living, and Merchi was one of the more fortunate of these. In September 1795 he arrived in Madrid, and eighteen months later his wife and daughter joined him. He was well received at the Court of Charles IV, where he became one of the most distinguished artists, and the King even stood godfather to his second daughter, born on March 23rd 1798, and baptised Julia-Carlota-Fernanda-Luisa. (3.)

In 1799 he carved the bust of the King, which fortunately we are able to reproduce (Fig. 2) at the foot of which is an inscription the translation of which reads «Invented and carved by Cayetano Merchi, drawn by Antonio Martínez, engraved by Juan Brunetti. Madrid 1799».

In 1805, for reasons not known, Merchi moved to Bilbao, where his fourth son, Pedro Gaetano, was born. Was it not as profitable as it was honourable to be the King's sculptor? Judging by the works of his which are known (the portraits of Goya and Gravina) he held a privileged position among the artists of those days.

The sculptured portrait has never attained the importance in Spain which it has in other countries, e. g. Italy or France, which partially explains how little he is known to-day. It is indeed strange that so few examples of his work are available, because in Bilbao

he would have been less able to subsist on the royal bounty (which he received as *sculptor-in-waiting*) than in Madrid.

An evil Fate pursued him, and the War of Independence, coming immediately after the dethroning of the King, with the consequent social and economic upheaval, forced him to seek his fortune elsewhere. In 1812 he returned to France, to Bayonne, and from there he went to Agen in 1813; there he remained until his death. At 71 years of age he developed an incurable paralysis, and in October 1823 he died, being 76 years old.

HIS WORK. 1st period, France (pre-Revolution) 1777-1795. The outstanding work of this period was the bust of the famous Guimard already mentioned, which was carried out in 1779, and has been minutely described both by A. de la Feliciere and by E. de Goncourt. The bust is particularly piquant in its grace, a real *beauté du diable*, described by a panegyrist as «the bust of vice; elegant, distinguished, aristocratic vice». It was ceded to the French Government in 1838 by Nivelon, the dancer, a one-time great friend of Guimard; it was placed in the foyer of the old Opera (fig. 1), then it was placed in the director's office, and now it is the new Opera House in the «Busts Gallery», alongside the library.

Many other portraits, mainly of actresses, were carried out by our sculptor; an anonymous author tells how his studio was «a portrait gallery of our prettiest entertainers».

We have already mentioned the copies he made of the originals, and sold in large quantities thanks to the popularity of his subjects. We also learn of fifteen other busts by Merchi; but none of them can be found today.

Spanish period. (1795-1812). Fortunately there are a few known works of this period, the first of which is the bust of King Charles IV which may be seen in fig. 2. As may be observed, the whole impresses one as a Baroque work. Although the likeness of the King is flattering, it has a definite iconographical value, because it does bring out his physical peculiarities, though nevertheless it gives the impression of majesty. Where can this bust be today? Some years after its completion, the sculptor, in a letter to Ferdinand VII, mentioned that everything had been plundered from

the apartments bestowed upon him by Charles IV, including «the busts of his august protectors and all their family». Certainly we are unable to find any trace of them today. Possibly some reference could be found in the Archives of the period. Perhaps the bust went out of the country with the dethroned king.

The bust of Goya (fig. 3) seems to be a concession to classicism; most probably the subject's fundamentally realist spirit influenced the style of the work.

The bust of Gravina (figs. 4 & 5) presents a transitory style, lacking the sobriety of the other one without overdoing the decorative Baroque effect. It elegantly reproduces the fine array of the sitter, but at the same time brings out his intelligent and distinguished mien, which seems saddened as if he were aware of the bitterness Fate had in store for him.

Third and last period (2nd French period, 1812-1823). A few works of this period are still preserved, mainly of children, rendered in sculptor's paste; they are sobre and precise, and principally noteworthy for the vivacity of their expression.

With the data given above, investigation in different directions, which would doubtless be fruitful, could be initiated. In spite of the few examples available, one is able to appreciate the changes which take place in an artist's work, especially when he lives long enough to witness the transformations and evolutions in the history of the human race, which were reflected in art. (We pointed this out on another occasion) (4.) Any enquiries carried out would be amply justified; we are satisfied with putting forward the above information, and leave erudite investigation and learned criticism to others.

(1.) Tormo: *Cartillas: La A. de D. A. de T°.*

(2.) He composed over sixty pieces solely for the mandoline and the guitar as well as numerous manuals, treatises, etc.

(3.) In Madrid a third daughter, María Carolina, was born in 1801.

(4.) *Un pintor romántico poco conocido*, «Arte Español», June 1932.

NEW DOCUMENTS CONCERNING JUANELO TURRIANO, by CASTO MARÍA DEL RIVERO.—Giovanni della Torre, better known as Juanelo Turriano or

Juanelo, after whom a street is named in Madrid, was born at Crémone in the Duchy of Milan in 1500. He entered the service of the Emperor Charles V as clockmaker in 1545, according to his own declaration.

The Emperor was extremely fond of clocks as well as of mechanics and astronomy; the writings of Migne, Gachard, Pichot, etc. re his retirement in the Monastery at Yuste tell us how he lived during his latter years: he had fifty servants, among them Giovanni Turriano as «Master of the Imperial clocks» with an endowment of 350 florins. We learn that «each morning Juanelo went into the Emperor's habitation to adjust the clock which was kept on the writing-table».

Both Ambrosio de Morales and the genealogist Esteban de Garibay praise Juanelo as «a famous man» and «a clever mechanician». Cabrera de Córdoba says of him - «he was such an eminent geometerian and astrologer that he overcame the impossibilities of Nature, elevating water to the Alcazar at Toledo, and making the movements of the heavens rejoice in his clocks...», also stating that Philip II favoured Juanelo.

Several of his works are known; the clock he made similar to the one at Pavia Castle attributed to Boecio, according to Secco's *Historia triciense*, and another clock made for Philip II which had glass doors revealing the mechanism. His contemporaries left mention of ingenious devices such as a miniature mill which rapidly separated flour from bran, and marvellous mechanical toys such as a «small figure of a woman, that danced by itself to a tambor which it played...». Finally, a street at Toledo called *Hombre de palo* (wooden man) is assumed to be so named after an automatic doll made by Juanelo, which used to fetch its maker's lunch from the Archbishop's palace every day! His greatest fame was due to his cleverness in hydraulic matters; his book *Los veinte libros de ingenios y máquinas* is still preserved in manuscript form.

It was a period of great schemes, some of which fell through; others were carried out, such as the Imperial Canal of Aragon, the Colmenar Canal, the enlargement of the so-called Ontigola Sea at Aranjuez, etc., and Juanelo was concerned with some of these.

Apparently the work which gave him his fame (though it seems also to have ruined him) was the device at Toledo mentioned by Cabrera and referred to above. According to Babelon, Juanelo and his friend Jácome Trezzo also had a hand in designing some dies for coins to be minted at Segovia.

Two portraits of Juanelo are in existence; one is an alabaster bust in the Archaeological Museum at Toledo, at one time considered as by Alonso de Berruguete, but which modern critics are inclined to say is by Juan Bautista Monegro. The second is the anonymous medal bearing a bust of Juanelo and the allegory of the Fountain of Science; opinion as to its author is divided, but Babelon's reasons for supposing it to be by Jácome Trezzo are so well founded as to enable one to abandon Plon's theory that it is by Leon Leoni. Titian's portrait in the Prado (Nº 412 in Madrid's Catalogue) supposed by some to represent Juanelo, cannot do so according to the authors of *Retratos del Museo del Prado*.

Juanelo Turriano's long and prolific life provides an interesting subject for a biographical study based on a search in Spanish archives and libraries. Llaguno, in his *Noticias de los Arquitectos y Arquitectura en España* mentions several Royal schedules between 1562 and 1582 mainly in reference to the construction of the «edifice or contrivance for water which rises from the Tagus to the Royal Alcazar».

The organisation of the new Historical Archive at Toledo, so ably carried out by Don Francisco de B. San Román, has brought to light several particularly interesting documents regarding the life of Juanelo, ex the Register of the Notary Juan Sanchez Canales. Full copies of these documents (furnished by Sr. San Román) appear at the foot of the article of which this is an abstract. With the exception of a receipt for 1,580,013 maravedis in favour of certain Milanese, resident in Medina del Campo, whose names are given (dated 1569), the remaining documents go from 1580 up to 13th June 1585, the date of Juanelo's death (Picatoste and others wrongly give this as 1575). These documents give such familiar details as the names of his wife, daughter, granddaughter, and nephew - the latter was Curator of the Artifice of Toledo.

Regarding his professional career the statement contained in his will is noteworthy, viz: «whereas for forty years, a little more or less, I have been and am a servant of His Imperial Majesty...as well as of our Sovereign Lord don Felipe»; this contradicts the theory that he started in Charles V's service as clockmaker in 1529.

One also learns that he was rewarded with the post of Prison Warden at Ocaña; this he sold to Alonso García de Haro «for 800 ducats of 11 reals each»; furthermore that he possessed an annual income of 200 ducats from the «Panadería de la Puerta Romana» at Milan, where he owned some houses in Ancha Street, as well as others in Madrid in the Latina Ward: the latter were rented to the Archdeacon Hernando Enríquez at 25,000 maravedis.

Yet from his will it appears that his latter years were embittered by adversity; it says «as I am poor and in debt, as will be proved by a statement to be given by the said Barbara Medea my daughter...» and it commended her and his grandchildren to the royal bounty; in another clause he begged for an exemption of inn-tax on his house in Madrid, the only property he left to his daughter Barbara (who continued to beg for and receive aids and grants such as the life-pension of 4 reals given to her even by Philip III, per Royal Order dated in Valladolid the 29th July 1601).

ANCIENT EARTHENWARE OF PAMPLONA, by GELASIO OÑA IRIBARREN.—Ancient Pamplona earthenware lacks individuality, like those of Sargadelos, Busturia, Yanci, Pasajes... and is only included in the history of ceramics as a compliment.

The enthusiast, in his searches often comes across pieces whose origin is more or less unknown, and this is due to the lamentable lack of attention to the study of ceramics in this country. In this article it is proposed only to deal with productions possessing an artistic appeal.

In Navarra one finds, mixed with the Manises porcelains of the middle of last century, certain specimens which, though in some ways similar to them, reveal certain details which prevent them being classified in the same class; furthermore one finds numerous pieces in a dull blue and having a slight appearance of

Talavera ware, which are also distinct, as may be seen if the paste is visible. The *Diccionario Geográfico-Histórico de España, año MDCCCI*, etc. gives a valuable detail re the latter; Don Domingo Fernández de Campomanes, who was Minister of the Council of Navarra in 1785, states that «the manufacture of common earthenware was suspended, and though it is now set going again it cannot hope to last due to the lack of skill shown both in the mixing of the earths and in the glazing». This very true fact was proved later not only by the quality of the production but by the failure of the factory, vide information given below. In the example shown in fig. 1, the glaze is frankly poor and the paste worse.

A contract of sale dated 1787 shows that Don Antonio Ribet purchased from the Augustine Recollet Convent certain properties in the Magdalena district, on the outskirts of Pamplona, on which to build a pottery works, for which he paid 1,000 ducats in cash and mortgaged the property together with the factory he was to build, until such time as he was able to pay off the balance of 2,000 ducats. Ribet was unable to fulfil his contract, hence the properties were taken over again by the convent, which sold them to Don Evaristo Jiménez; he in turn sold them to Don Francisco Ribet (doubtless son of Antonio) who on May 23rd 1826 again sold them to Doña Severina Lara. It seems that twenty-five years of calm succeeded this sale; according to Madoz' *Diccionario* (1849) which mentions other industries at Pamplona but does not mention potteries; the factory, called NUEVA TALAVERA, is mentioned in the 1850 census, and again in 1851, and this time a potter called Emeterio Hormañanos, of Haro, is given as living there. Six years later, by deed dated 31st December 1857, this potter bought «two houses in the Magdalena district, on the outskirts of Pamplona: a pottery works and certain parcels of land in this city, etc.» The vendor of this property was Doña Jacoba Campo, grand-daughter of the Doña Severina Lara who had bought it from Francisco Ribet (see above). Hormañanos' business must have flourished, for the property still belongs to his heirs today; they use it for pleasure, except for a part which is used for wax-purifying (fig. 2).

The mark NUEVA TALAVERA was used from the middle of last century until after the Civil War, and a few glazed tiles («azulejos») (fig. 3) and odd pieces (fig. 4) still exist. The old products had a distinct Manises aspect (figs. 5-9); the paste, from «Ripa Beloso» clay, is a yellow-greenish grey and of good quality. The hand-painting was carried out both on crude and on baked glaze, as can be seen from the inkstand in fig. 6, in which the orange-yellow has half set: this colour sets with difficulty owing to being made with iron oxide. Even in the Alcora products it is rough to the touch; this does not happen in the case of Talavera ware; in its manufacture the painting is, and always has been, done over crude glaze, which is more difficult but gives a smooth finish and a perfectly uniform surface.

The name «Talavera» used at Pamplona does not mean that the style was imitated there; it is used merely following the XVIII century custom of calling the work after the main factory, just as in England one spoke of «a Delft».

Don Pedro M. de Artíñano, in an

issue of the «Boletín de la Sociedad de Estudios Vascos», mentions the «Mediterranean influence» on the Pamplona pottery, in which «a yellow bird is the main decorative element». We do not advise the amateur to be over-influenced by this detail in classifying; in numerous journeys made to the Levant coast we have found flocks of these birds decorating earthenware. In figs. 10a and 11 a plate and a jug, of Manises ware, are reproduced. A yellow bird is the main figure, and the same blue leaves as are found on Pamplona pieces. These leaves appear on many Manises plates, furthermore the borders of fig. 5 are also visible in fig. 10b; these pieces would be classified as Pamplona ware if it were not for the paste, which is much lighter in colour.

The birds, after 200 years flying over the Mediterranean, came from the De ruta works (fig. 12) to rest on the Manises productions.

The output at Pamplona did not last long owing to the fact that Emeterio Hormaños only took it over at 53 years of age, and died 20 years later. After that his oven was used for the produc-

tion of ordinary building materials, till it finally went out in 1877.

Wandering craftsmen, perhaps already known to Hormaños, passed through the works and turned out excellent jobs, of which we consider the «botijo» in fig. 7 to be one.

The writing desk (figs. 13-15) is a new departure in earthenware manufacture: the other potteries only produced inkstands. Its colours are bright and cheerful, and the manganese is light and forms small bubbles, which confirms the style of decoration developed by Hormaños at Manises, where no doubt he worked for a long time, since he appeared at Pamplona so late in his life.

In gratitude we give below the names of the gentlemen who so kindly helped us in investigations during our two visits to the hospitable capital of Navarra: Don Arturo Picatoste Vega, founder and director of the Ethnographic Museum; Don Manuel S. Escobés, Dean of the Cathedral, and Don Ulpiano Nagore, grandson of the late ceramist Hormaños, who faithfully treasures many curious family relics.

TRANSLATOR: F. R. HOOK

RESUMÉ DES ARTICLES CONTENUS DANS CE NUMÉRO

PAR LOUIS PARROT

L'ANCIENNE PEINTURE ESPAGNOLE DANS LES PAYS SCANDINAVES, par ANTONIO MENDEZ CASAL.— Une aimable invitation de divers Centres culturels d'Oslo, de Stockholm, de Copenhague et d'Aarhus, pour donner des conférences sur la peinture espagnole, m'a procuré l'occasion de visiter les musées et quelques collections particulières des pays scandinaves, et d'y examiner les œuvres espagnoles — ou ayant trait à l'Espagne —, œuvres dont la classification par écoles n'avait pas été tentée. Nous commencerons par les œuvres conservées à Oslo; l'ordre géographique de l'excursion sera celui que nous suivrons.

Le *Norsk Malek uns I Nasjonal Galleriet* d'Oslo est un beau Musée, bien aménagé, surtout en ce qui concerne l'art moderne. La peinture espagnole, grâce au philantrophe Christian Langaard, grand collectionneur, est bien

représentée, bien que l'on doive rectifier quelques attributions.

Un singulier tableau de Ribera, *Le garçonnet au pot de fleurs* (fig. I), se détache tout d'abord; il paraît être une étude spontanée, faite en marge de toute aspiration commerciale; le "sens du modèle" y apparaît clairement: la tête est énergique, la main vigoureusement traitée. Les traits sculpturaux donnent une grande qualité à cette peinture profane. Le détail des fleurs est à peine étudié; ce thème étant considéré alors comme indigne de l'attention des grands peintres. En peu d'œuvres de Ribera, on peut reconnaître une telle spontanéité créatrice.

Le Gréco est bien représenté par le tableau signé: *Le repentir de Saint-Pierre* (fig. II), connu à Oslo sous le nom de *Les larmes de Saint-Pierre*. Très bien conservée, cette toile accuse la personnalité du maître crétois. La

touché est nerveuse et sûre, sans excès de pâte. L'accord vigoureux — jaune, ocre et bleu, manteau et tunique — est d'un grand effet. Il appartient à la seconde manière de l'artiste. Entre les diverses répliques connues de ce thème, il peut se placer avantageusement parmi les meilleurs exemplaires, celui de Tolède par exemple (Maison du Gréco). Jorge Manuel Théotocoupoli est représenté également au Musée National, par un "Expolio" attribué à son père, réplique du tableau 832 du Prado; c'est une imitation du Gréco. Près de ces œuvres se détache, par sa spiritualité et sa force, un portrait de torero qu'un critique voulut identifier avec le propre portrait de Goya. Mais on ne peut partager cette opinion, dès que l'on a vu la toile; le personnage a les yeux bleus. Il a le type nordique! Il pourrait être sans doute, un de ces premiers portraits que Goya exécuta vers 1780, quand il

peignait les délicieux cartons de tapisseries du Prado (fig. IV). Plutôt que de croire à un auto-portrait, je suppose que "El Torero" est une étude que le maître traita avec la plus grande liberté.

Le peintre madrilène E. Cano fut l'heureux possesseur de cette oeuvre, que grava J. M. Galván. Cette toile, exposée dans l'atelier de Cano, contribua à accroître l'admiration du petit monde d'artistes madrilènes et sévillans qui le frequentaien. Ce portrait a de la grandeur; l'accord chromatique en est hardi et beau. Le ton brûlé de la peau du Torero fait ressortir délicatement le bleu des yeux. La transparence suggestive des doigts qui passent sous la cape, est obtenue par d'heureuses touches de vermillon. Quant au vêtement, il a été parfaitement traité. Le modèle le vêt avec grâce; le chapeau est d'un ton café au lait, le pourpoint d'un vert-pomme lumineux, et le manteau resplendit d'une magistrale association de carmins. Les ornements vibrent et rappellent ceux que nous voyons au *Tirana* qui figure au Musée de l'Académie de Saint-Fernando. Le fond rouge du tableau se montre par ces craquelures "en toile d'araignée", si caractéristiques des œuvres de Goya, et qui sont dues aux excès de colle. L'oeuvre, bien conservée dans son ensemble, souffre cependant, dans son effet, à cause de deux lamentables retouches. Quelque "restaurateur", dans le désir d'améliorer la vibration lumineuse repeignit en ton clair, l'aile relevée du chapeau, un pan de la cape et la partie éclairée du front. Heureusement que le mal peut-être réparé par une restauration intelligente qui pourrait redonner à cette œuvre suggestive, cet équilibre lumineux où Goya excelle.

Mais quel personnage représente-t-elle? On parle depuis quelque temps d'un torero téméraire et très célèbre, Martin Barcáiztegui (surnommé *Martincho*) mort en 1800 et grand ami de Goya. Ce dernier lui dédia trois eaux-fortes de sa *Tauromaquia*. Nous ne ferons pas d'objection à cette identification, toute provisoire.

On montre plus loin comme étant un Vélasquez, sous le titre de *La vieille fruitière* (fig. V), un tableau qu'il est impossible d'ajouter à l'oeuvre du maître sévillan; la robustesse de Vélasquez, son dessin juvénil, ne se montrent en aucune partie de cette œuvre. Il s'agit plutôt là d'une œuvre napolitaine.

Notre ami, M. Hans Flaaten, vice-consul d'Espagne à Oslo, amateur de choses espagnoles, conserve une belle réplique de la toile populaire de Murillo *La vierge à la serviette* du Musée de Séville. Cette peinture (fig. VI) caractéristique de l'Espagne 1660-70 est supérieure en quelques parties — l'Enfant et les mains des deux personnages — à l'exemplaire du Musée sévillan.

Le professeur norvégien Magnus Grönvold, illustre hispaniste, nous procura le plaisir de rendre visite à l'ex-ministre Mr. Vidkun Quisling, qui résida quelques années en Russie comme délégué de la S. D. N. et accompagna en 1926 l'expédition Nansen. La révolution soviétique rejeta fréquemment hors de ses frontières des œuvres artistiques d'un réel intérêt, telles que cette belle étude pour un portrait du Cardinal-Infant, Ferdinand d'Autriche (fig. VII), que M. Quisling rapporta de Russie avec un rouleau d'autres toiles. Cette œuvre est fraîche, spontanée, exécutée rapidement par Rubens, d'après le modèle; c'est une esquisse du tableau du Prado: *Le Cardinal-Infant D. F. d'Autriche à la bataille de Nordlingen* (Nº 1687) (fig. VIII). Elle fut peinte aux environs de 1636-37, alors que l'Infant avait été chargé du Gouvernement des Flandres; on y relève l'habileté du peintre flamand, la propreté de ces tons nacrés avec lesquels il interprète d'ordinaire l'épiderme des beautés flamandes. La pâte en est très fluide, et les touches très sûres, et malgré son caractère synthétique, la toile est empreinte d'un profond caractère d'humanité vibrante. Cette œuvre est toute en gammes claires, nacrées, et les ombres, comme le fond, sont d'une tonalité d'ocre rougeâtre. L'ensemble en est très beau, et porte le sceau du maître flamand, à l'époque de son apogée.

Un peintre qui laissa maints souvenirs de son passage en Espagne, Lucas Giordano, est bien représenté à Oslo, par une tête de type assez rare chez lui. Le tableau appartient à la collection du Prof. Grönwold (fig. IX). Le fécond décorateur, s'inspirant de la *Jérusalem délivrée*, interprète l'épisode de *L'amazzone Clorinde, sauvant Sofronie et Olinde des flammes*. Les nus sont gracieux et la tonalité sobre, d'un goût délicat; cette peinture du napolitain se détache comme une œuvre exceptionnelle par la belle simplicité de son coloris.

A Stockholm, la vie artistique atteint une intensité considérable. Le Nationalmuseum que dirige le Dr. Axel Gauffin est un musée modèle: ses installations électriques pour l'éclairage nocturne, la purification de l'air, le chauffage, la réfrigération, la graduation de l'humidité, etc., ont mérité les plus vifs éloges des diverses personnalités du Congrès d'Histoire de l'Art de 1933. Les revues d'art étrangères ont signalé flatteusement cette parfaite organisation. Le Dr. Gauffin fit acheter par le Patronage du Musée, en 1935, un tableau du Gréco, *Saint-Pierre et Saint-Paul* (fig. X). Avec l'entrée de cette toile excellente au musée de Stockholm, la peinture espagnole acquit un grand prestige. Il ne s'agit pas là d'une de ces œuvres en série, du type des "Apôtres", si abondantes dans l'œuvre du crétois. La figure de St.-Paul, véritable portrait, semble avoir été peinte d'après un modèle. La fermeté de l'exécution, la touche vibrante et expressive, les mains soignées, les deux figures peintes avec simplicité, l'accord chromatique, tout est parfaitement équilibré dans cette œuvre dont il existe une réplique au Musée de Leningrad. Il en existait autrefois une autre à La Granja, mais nous ne savons où elle se trouve actuellement.

Un *Saint-Jérôme pénitent*, tenu jusqu'à ces derniers temps pour une œuvre de J. B. Mayno, a changé d'attribution, grâce à l'enseignement si fructueux de l'Exposition *Les peintres de la Réalité*, qu'organisa l'Orangerie en 1934. Le Dr. Gauffin, qui étudia attentivement cette exposition n'hésita pas à attribuer ce St.-Jérôme à Georges de la Tour.

L'amabilité du Dr. Gauffin nous permet d'étudier longuement deux œuvres espagnoles, le *Martyre de St-Barthélémy* (fig. XI) et le *Saint-Paul ermite* (fig. XII); ces deux toiles proviennent d'Espagne. Leur état de conservation laisse beaucoup à désirer, ce qui a suscité des doutes quant à leur attribution à Ribera. Mais malgré les dégâts et les mauvaises restaurations, une analyse minutieuse ne nous laisse pas le moindre doute sur ces deux toiles qui conservent toute la grandeur de Ribera.

Quelques collections particulières possèdent d'importantes toiles représentatives de l'art espagnol. Et peut-être qu'une des œuvres les plus fondamentales de Ribera est celle de la Collection de M. Oscar Falkmann. En effet, nous ne

connaissons de l'*Espagnolet*, rien qui surpassé la puissante *Adoration de Saint-Bruno* (fig. XIII). Cette oeuvre, conservée en parfaite intégrité, produit un véritable étonnement. Les figures, grandeur naturelle, sont inoubliables. Le vêtement de la Vierge — la tunique rouge carmin et le manteau bleu — contraste heureusement avec la tunique d'ombres et le manteau gris-violet de l'Enfant Jésus. Saint-Bruno et le moine qui l'accompagne, sont des interprétations réalistes d'un dessin parfait et robuste. Les vêtements blancs, dans la manière du meilleur Ribera, sont extraordinairement rendus. Ribera dans sa tendance caravagesque n'accentue pas le "ténébrisme" dans cette oeuvre; ici les ombres ont une transparence. Par son réalisme et la disposition de la scène, cette oeuvre donne l'impression d'un rétable.

Nous fûmes consultés à propos du *St.-Jérôme pénitent* (fig. XIV) — attribué, bien qu'avec des réserves, à Ribera—. C'est une oeuvre d'un dramatisme intense, peinte avec une grande sobriété chromatique, et une grandeur apocalyptique, presque en blanc et noir. Dans le fond, apparaissent les quelques notes bleutées d'un ciel tourmenté. L'agitation intérieure du Saint paraît s'harmoniser avec une grande commotion de la nature. Mais Ribera modèle d'une autre manière et il ordonne les parties avec une méthode toujours égale. Aussi dès le premier moment avons-nous attribué cette oeuvre à Juan de Valdès Leal. Une grande partie en est due, sans doute, à une collaboration d'atelier, et bien que cette méthode ne donne pas toujours d'excellents résultats, nous pouvons dire que ce *St.-Jérôme pénitent* est une oeuvre extraordinaire. Dans l'ensemble de la production de Valdès Leal, cette toile fait souvenir des "peintures noires" de Goya.

Une visite en compagnie du Dr. Gauffin, au jeune Dr. en Médecine Mr. Carl Sandström, possesseur de diverses peintures, nous procura le plaisir de contempler quelques œuvres intéressant l'Espagne. Tout d'abord un portrait d'Isabelle de Bourbon, première femme de Philippe IV (fig. XV) qui avait été acquis depuis peu par Mr. Sandström et provenait de Russie. Cette oeuvre est sans doute due au pinceau de Rubens et fut exécutée en Espagne en 1628. Elle est un peu audacieuse de coloris

(tonalités verdeâtres, bleuâtres, rougeâtres qui font souvenir de celles dont devait abuser Vicente López); la contemplation de cette oeuvre, à une distance prudente, adoucit comme une peinture impressioniste, les tons agressifs, et annonce déjà le prochain emploi de la coloration nacrée où Rubens atteindra dans sa plénitude. La fraise d'un blanc-gris, presque cendré, est un recours utilisé magistralement par le maître, pour que le spectateur concentre son attention sur le visage. Le vêtement de velours d'un noir profond, les ornements dorés offrent une gamme descendante qui va se perdre dans l'ombre de la partie basse. La figure est arrogante sous d'amples plis baroques de couleur rouge-vineux. Un portrait d'adolescent de Murillo représente l'école sévillane (vers 1650). Cette oeuvre est un peu fatiguée (fig. XVI).

La Russie avait acquis en Espagne, vers l'époque romantique, une abondante provision de tableaux d'artistes espagnols et étrangers. L'Ambassadeur Tastichet et le consul M. Gessler envoyèrent en Russie un grand nombre d'œuvres qui ressurgissent aujourd'hui en divers pays d'Europe et d'Amérique. Peut-être qu'un de ces tableaux sortis d'Espagne à cette époque d'hispanisme pictural, est cet excellent *St.-Jérôme* (colléc. Sandström, fig. XVII) qui pourrait être considéré comme un chef-d'œuvre d'Antonio Pereda, puisqu'il n'est pas signé par Collantes.

Cet artiste qui a une certaine réputation de paysagiste (voir un de ses paysages au Musée du Louvre, N° 1703) se révèle dans cette oeuvre comme un peintre discret de la figure humaine et comme un magnifique peintre réaliste dans cette partie où des livres et une tête de mort constituent à eux seuls une excellente "nature morte".

Un ancien ministre de Suède à Madrid (1912), le comte de Strömfelt qui laissa en Espagne un très agréable souvenir, a constitué chez lui, à Stockholm, une véritable ambiance d'art espagnol (céramiques, tissus, fers et quelques tableaux); entre tous, se détache une toile de Juan Antonio Escalante — signée —, oeuvre exquise de coloris gris-violet, d'une grande délicatesse: *Saint-Joseph avec l'enfant*, qui correspond à la meilleure époque de l'artiste (fig. XIX).

La Collection de M. Bergsten possède également un grand tableau de Murillo:

Sainte-Famille (fig. XX) qui se trouvait il y a peu de temps encore en vente à Munich. Oeuvre de jeunesse de Murillo, qui accuse déjà toute sa personnalité et dans laquelle le peintre nous donne des preuves de son talent de paysagiste. Les figures, notamment celle de l'enfant, permettent de situer cette peinture un peu après 1650. Dans cette même collection, figure une oeuvre de Ribera, dont le sujet et l'interprétation sont peu communs dans l'oeuvre si abondante de l'*Espagnolet*, et qui paraît symboliser *La Fécondité*. Quelques parties en sont excellentes.

L'ingénieur M. A. Hermann Rasch, bien connu à Stockholm comme collectionneur (il possède de magnifiques peintures de Titien, Rubens, Rembrandt, Tintoret, Maes, Van Goyen, etc.), nous montra un portrait en buste de Mariane d'Autriche (fig. XXI). Cette oeuvre qui appartient au restaurateur Gato de Lema (mort en 1883) a été reproduite par Mesonero Romanos dans son *Vélasquez au dehors de l'Espagne*. Elle est discutée par certains critiques. Nous nous y sommes plus longuement arrêtés. Cette peinture fut retouchée par ses possesseurs, et lorsqu'elle fut livrée au commerce, ces apports firent douter de son auteur. Aujourd'hui elle s'offre dans toute sa primitive pureté. Il en existe diverses répliques. En ce qui touche à ces portraits répétés, il ne faut pas oublier un fait fondamental: L'artiste peignait directement devant le modèle vivant. Les répliques étaient faites par l'artiste lui-même ou par ses élèves, sous sa surveillance. Il est certain que l'oeuvre primitive est presque toujours la plus heureuse, et que les copies, même si elles dépassent l'original en qualités techniques, ont perdu pour toujours la spontanéité de l'oeuvre directe. A notre avis, nous estimons que si cette toile n'est pas une oeuvre directe, elle ne peut être une copie faite par des élèves; la main de Vélasquez est intervenue dans l'exécution de ce portrait qui fut sans doute destiné à orner quelque édifice d'Etat. Le coloris finement gris de cette toile, si particulier à Vélasquez, ne peut se confondre, si l'on sait voir, avec le coloris légèrement terreaux (excès d'ocre et de terres) de Martinez del Mazo, ni avec l'accentuation grise de Carreño, ni encore moins avec la construction trop molle de l'oeuvre attribuée à Puga.

Un portrait supposé du Duc d'Osuna,

signé Goya, 1777, figure dans la collection Rasch (fig. XXII). La lecture de la date n'est pas très facile et il est possible que ce portrait ait été peint quelques années plus tard: de toute façon, le vrai Goya n'est pas là. C'est une œuvre froide et d'accord chromatique assez faible. Le *Portrait de la Marquise de Saint-Andrés* par Goya, qui se trouvait en 1908 chez l'antiquaire madrilène Rafael García fit partie de la collection Nenes et appartient aujourd'hui à M. Werner Gren de Stockholm (figuré XXIII). Dans ce portrait peint vers 1785-90, Goya accentue la note grésâtre à la manière de Mengs. Cette dame d'un certain âge a cet air distingué que Goya reproduit sans adulation et s'arrêtant à mille détails du costume: la coiffure compliquée de plumes, de rubans et de joyaux avait été l'objet d'une étude qui appartenait il y a quelques années à la col. Beruete puis qui passa à celle de Mr. Feist de Berlin.

Parmi les consultations qui nous furent demandées à Stockholm, une surtout retint notre attention: une scène empruntée au tableau *Les Ivrognes* de Vélasquez du Prado. Au lieu de l'ivrogne couronné par Bacchus (fig. XXIV) c'est un adolescent qui reçoit l'hommage. Il présente encore diverses variantes: le fond, quelques accessoires, le cruchon, entre autres, qui, plus simplifié, se trouve à la droite du dieu alors qu'il est à sa gauche dans celui de Vélasquez. L'examen de cette peinture ne laisse aucun doute. Elle a été exécutée dans l'intention de servir de modèle pour un tapis et l'artiste fit une interprétation stylisée adaptable aux nécessités de la tapisserie. Il y réussit à grand peine en ce qui concerne Bacchus; par contre, il est parfait dans la reproduction de l'ivrogne, excellent *carton* de tapis (fig. XXV). On observera dans le fragment reproduit la construction de la tête de l'ivrogne d'une exécution facile pour le tapissier. Mais quel est l'auteur de cette œuvre? Nous supposons, sans l'affirmer, que ce carton est un essai de Goya qui l'exécuta lorsqu'il travaillait à la fabrique royale. Goya avait été très attiré par Vélasquez. En 1778, il grava une série de tableaux de Vélasquez parmi lesquels *Les Ivrognes*. De cette époque date probablement le carton dont nous parlons; on y note les efforts de Goya pour se débarasser de l'influence de Vélasquez. Or Goya peine, semble-t-il, pour adapter

sa reproduction aux exigences du tapisser. Le sujet le limite, alors qu'il a parfaite sécurité, lorsqu'il peint en complète liberté de sujet et de composition. Nous espérons, au cours d'un prochain voyage pouvoir approfondir cette étude que nous avions vue en des conditions de lumière insuffisante.

Une étude récente que je publiai sur le peintre Alex. de Loarte, contribua à éclairer cette figure un peu effacée. A Stockholm, cet artiste est représenté par deux tableaux. L'un représente des groupes de fruits variés (fig. XXVI), melons, grenades, raisins; il est excellent et suggestif par la vivacité de la couleur. La composition rompt avec la coutume espagnole de l'alignement des objets. La nature morte au chardon (fig. XXVII) est attribuée à Juan Sanchez Cotan; mais cela ne peut-être, car il peignait avec un violent sens caravagesque qui lui donnait une dureté technique accentuée. Cette nature morte plus molle n'a pas la précision constructive de l'œuvre de Cotan. Pour nous, son attribution à Loarte n'offre aucun doute.

* * *

A Copenhague, la peinture espagnole est très faiblement représentée au Musée National. Le portrait d'homme attribué à Gréco (époque italienne) est une excellente peinture mais elle ne présente aucune parenté avec l'œuvre du Crétos. Les *Apôtres St.-Paul et St.-Jacques* fournissent un bon tableau de l'école valencienne de la fin du XVème siècle faussement attribué, à notre avis, à Pedro Diaz d'Oviedo (fig. XXVIII). La couleur éteinte en est très agréable. Saint-Paul revêt une tunique vert sombre et un manteau marron doublé de jaune d'or. L'apôtre St.-Jacques se présente avec une tunique gris-violet. C'est une des œuvres les plus caractéristiques de notre peinture primitive. Un autre groupe de portraits attira notre attention. L'œuvre expressive et bien peinte nous offre un problème déconcertant. Le catalogue indique comme auteur José Antolinez (1662) (fig. XXIX). Dans le tableau, tous les personnages, réunis autour d'une table où reposent des compas, des livres, un globe terrestre, font penser à une conférence de cosmographes de diverses nationalités. Deux types de race y sont représentés par un espagnol du Sud, brun, oliveâtre, aux gestes durs, et un homme du Nord, aux

cheveux blonds, vêtu soigneusement, qui en un geste élégant, mondain, se tourne vers un enfant. Cette scène est rare dans l'art espagnol où sont presque inconnues les peintures de corporations, comme dans l'art flamand ou hollandais. Une indication du catalogue nous donne la clé du problème.

La figure fondamentale du tableau est celle de l'ambassadeur danois à Madrid, Cornelius Pedersen Lerch (1615-1681). Artur Farinelli, dans son *Voyage par l'Espagne et le Portugal du Moyen-Age au XXème siècle*, nous raconte les séjours de ce personnage cultivé dans la péninsule. Le tableau est agréablement peint, et mériterait une étude spéciale du point de vue historique et iconographique. Quant au portrait d'Isabelle de Bourbon, qui, dans toutes les monographies sur Vélasquez lui est attribué, il semble dénoter en beaucoup de parties l'intervention de Mazo; c'est un portrait officiel, et plutôt un travail d'atelier qu'une œuvre originale.

Le catalogue attribue à Zurbaran un portrait de fillette; peut-être n'est-il pas de lui, bien qu'il le rappelle sous plusieurs aspects. Collantes a ici un bon *St.-Jérôme pénitent* où l'on apprécie dans la partie gauche un excellent morceau de paysage.

Nous terminerons ici nos impressions de voyage que nous amplifierons sans doute bientôt. L'amateurisme artistique est grand en Scandinavie. Un séjour prolongé contribuerait sûrement à y découvrir beaucoup d'œuvres encore ignorées de la peinture espagnole. Une exposition de l'ancienne peinture espagnole à Oslo, Stockholm et Copenhague, des œuvres existant en Scandinavie, aurait un grand succès et serait une révélation. M. Alfonso Fiscowich, ministre d'Espagne en Suède, l'ensilage, et le Dr. Axel Gauffin lui prêtera son appui compétent.

Nous devons ajouter à ces commentaires le souvenir du jeune peintre espagnol Eduardo Morales, né à Almeria (1844-1870 ou 72). Chez M. Olalla Morales, musicien de Stockholm et Président de l'Association Hispano-Suédoise, son neveu, nous avons pu contempler un excellent auto-portrait (fig. XXX). Pas un des dictionnaires autobiographiques espagnols ne parle du malheureux artiste; ni Ossorio y Bernard ni Canovas ne le citent. Quand bien même ce ne serait qu'en une note brève, il est bon d'ajouter

ici un modeste hommage à la mémoire de ce jeune peintre romantique qui mourut lorsque le romantisme agonisait.

GAETANO MERCHI: "Sculpteur de la chambre de Sa Majesté." Sa vie et son oeuvre. Essai biographique par le Dr. ARTURO PERERA.—Il y a déjà quelque temps, lorsqu'on inaugura la Goya dans le Musée de l'Académie des Beaux-Arts, il fut question du buste en bronze du peintre aragonais, dont on ignora longtemps le nom de l'auteur: Gaetano Merchi. On ne savait rien de lui, sinon qu'il avait travaillé à Madrid, puis à Bilbao, où il avait séjourné.

Il y a quelques mois, le zèle exemplaire du Directeur du Musée Naval permit d'acquérir un buste de l'Amiral Gravina, en terre cuite, signé et daté par notre sculpteur. On apprit qu'il avait exécuté un buste — inconnu — du roi Charles IV et qu'il était — ou qu'on le supposait d'origine napolitaine. Rien de précis ni de définitif.

Une série d'heureuses coïncidences nous ont permis de recueillir des renseignements du plus haut intérêt pour la biographie du sculpteur, et la gravure de ce buste-portrait de Charles IV sur laquelle figure, entre autres indications, le nom du sculpteur et la date.

Sa célébrité: grandeur et misère.

Ce sculpteur presque inconnu aujourd'hui (1), jouit en son temps d'une légitime popularité: en Italie, en Russie, en France, et en Espagne, il fut sollicité par les princes et les artistes; il fit le buste d'un grand nombre d'entre eux, se lia avec la plupart, choyé par tous à tel point que Charles IV fut parrain de sa fille, et qu'il fut nommé "sculpteur de la Chambre du Roi". Mais les revers de fortune survinrent et l'ancien protégé de Charles IV fatigué et appauvri, vint se réfugier en France, d'où il sollicita en vain, une pension de Ferdinand VII.

SA VIE.

Gaetano Merchi naquit à Brescia (Italie) en 1747. Des 16 frères qu'il avait, presque tous se consacrèrent à l'art. Notre sculpteur était e plus jeune. Un de ses frères, Giacomo, qui s'installa à Paris, où il cultiva la musique avec

succès, exerça sur lui une grande influence. Tout jeune, Gaetano montra une grande facilité pour la sculpture et ses premiers pas le conduisirent à 25 ans à chercher protection auprès de Catherine de Russie, dont il obtint une pension; nous le voyons installé à Paris en 1877. Il dut y être appelé par son frère le musicien, qui avait de très solides relations dans le monde des actrices; nous le voyons faire le buste des principaux personnages de ce Paris friable, et deux ans après son arrivée, il exécuta son magnifique buste de la Guimard. Chose curieuse, ce buste, avec toute la morbidesse de l'original traduite dans le marbre fut offert à Mgr. de Jarente, Evêque d'Orléans, prélat opulent et disolu que Sophie Arnould nomme quelque part un "petit ver à soie" et dont la Guimard appréciait la protection. On imagine les commandes nombreuses que lui valurent ce succès. Il était considéré et riche; il s'était marié peu de temps avant les premières escarmouches de la Révolution, avec la fille d'un négociant parisien qui lui donna une fille vers Mars 1793. La Révolution soupçonnant la plupart des artistes d'entretenir des liens amicaux avec les aristocrates, les obligea à se disperser et ils se répandirent dans le reste de l'Europe. On sait qu'en Espagne, maints réfugiés trouvèrent accueil et protection: miniaturistes, artistes décorateurs, graveurs, etc., y rencontrèrent, sinon une

la vie facile de la métropole française, du moins un moyen honorable de vivre et quelques-uns, avec largesse. Entre eux, et non des moins favorisés, figure Merchi, sans que l'on sache bien ce qui le détermina à venir en Espagne. Il arriva à Madrid en 1795. Bien accueilli par la Cour où l'on avait sur lui de bonnes références (qu'on se souvienne que les principales familles de l'aristocratie faisaient de longs séjours à Paris), et devint un des artistes les plus assidus et les plus distingués de la Cour de Charles IV au point que celui-ci prit sa seconde fille Julia-Carlotta-Fernanda-Luisa comme filleule en 1798 (1). C'est alors qu'il exécuta le buste du monarque (1799) dont nous pouvons reproduire la gravure (fig. 1) et au pied de laquelle on peut lire "Cayetanus Merchi inv., et sculp.; Antonius Martinez del. Johannes Brunetti inc. Matr. 1799".

(1) Il eut encore à Madrid une troisième fille, Marie-Caroline, née en 1801.

On ignore la raison pour laquelle il se rendit en 1805 à Bilbao, ville qui n'était pas alors très opulente. C'est là que naquit son 4^{ème} et dernier enfant, Pierre Gaëtan. Serait-ce parce qu'en dépit de la faveur royale, le profit ne correspondait pas à l'honneur de "sculpteur de la Chambre du Roi", titre qu'il avait obtenu lors de la naissance de sa fille Charlotte. Qu'on remarque cependant que les deux bustes que l'on connaît de lui de nos jours, celui de Goya et celui de Gravina supposent qu'il occupait, dans un temps où la publicité imprimée ne "fabriquait" pas les artistes, une "place" de faveur parmi les artistes contemporains.

Il est certain que la sculpture-portrait n'a jamais atteint en Espagne la même importance que dans d'autres pays (France, Italie). On sait que les artistes de la Chambre royale touchaient une pension et étaient logés dans le Palais ou dans ses dépendances, à moins que, comme Tiepolo, on ne leur donnât une gratification pour se loger ailleurs. Il resta 7 ans à Bilbao, mais là, on n'a plus de preuves de son talent. Son mauvais sort le poursuit: le bon roi est détrôné, puis la guerre de l'Indépendance désole la Nation, et les troubles sociaux et économiques le forcent à se déplacer de nouveau. En 1812, il revint en France, à Bayonne, puis en 1813, à Agen où il resta jusqu'à sa mort. A 71 ans, il fut atteint de paralysie et en Octobre 1823, il mourait dans sa maison de Lalande. Sa femme et ses enfants lui survécurent. Seule, la filleule du roi se maria. On connaît encore ses descendants. Il mourut dans une "aurea mediocritas" et dans une maison à lui; il avait réussi à se mettre à l'abri du besoin. Ainsi mourut le protégé de l'Impératrice, le sculpteur favori d'un roi, après avoir traversé la vie comme un brillant météore.

SES OEUVRES.

1^{ère} période France. (1777-1795). Le buste de la fameuse Guimard — déjà cité — exécuté en 1779, signé sur le bras droit de la statue, fut décrit minutieusement par deux fois, d'abord par A. de la Felicière, puis par E. de Goncourt dans son étude sur la Guimard; ils louent la perfection du modèle, et son charme piquant et voluptueux plus accusé par des perfections de détail (sein, bouche) que par l'harmonie clas-

sique de l'ensemble. L'œuvre a une "beauté du diable" fine et attrayante. On a dit de la statue qu'elle était le "buste du vice" élégant, distingué et aristocratique, digne copie du modèle. Cette célèbre sculpture eut de nombreuses vicissitudes; dédiée à Mgr. Jarente, ce fut le danseur Nivelon qui la céda à l'Etat français. Elle passa du Foyer de la Danse du vieil Opéra, à la cheminée du bureau directorial, et enfin figure actuellement dans la "Galerie des bustes" du Nouvel Opéra, près de la Bibliothèque.

Lors de son exécution, la Guimard avait 35 ans et le sculpteur 32. On note dans cette sculpture la grâce et la malice, qualités bien françaises, alliées à la douceur morbide de la technique italienne. Il fit beaucoup d'autres portraits et d'artistes en particulier. Nous avons dit qu'il moula d'innombrables copies sur ces originaux, copies qui se vendaient profusément, tant les charmés peu voilés des modèles les avaient rendues populaires. Le même biographe rapporte la vente de 15 nouveaux bustes de Merchi, tous de danseuses, de comédiennes et d'artistes parmi lesquels on note ceux de Vestris et de Nivelon. Il est malheureux que l'on ne connaisse pas les autres œuvres de cette époque et que l'on ignore celles qui sont mentionnées. Destin aveugle qui poursuivra toute l'œuvre de l'artiste.

Période espagnole, (1795-1812). Nous connaissons plusieurs œuvres de cette époque. En premier lieu, le buste-portrait de son protecteur Charles IV. Un successeur de l'auteur conservait un croquis original devant servir de modèle à l'estampe que nous reproduisons (fig. 2). L'ensemble donne l'impression d'une œuvre baroque, de ce baroque italien détrôné définitivement par le grand-maitre du classicisme, Canova.

Malgré la flatterie du portrait, l'œuvre a une indéniable valeur iconographique; la magnificience du costume de gala ne dissimule pas l'énorme nez bourbonien, les yeux vifs, mais peu intelligents, le front étroit, mais même ainsi, grâce à l'attitude artificielle et aux atours et en dépit du demi-sourire, elle donne l'impression voulue de royaute et de majesté.

Où se trouve ce buste s'il existe? Dans une lettre à Ferdinand VII, quelques années plus tard, l'artiste le considérait comme perdu. Il dit que tout ce qu'avait laissé le roi Charles IV a été

mis à sac ainsi que toutes ses œuvres parmi lesquelles il mentionne tous les portraits de ses augustes protecteurs et de leur famille. On ne sait rien d'eux. Dans une recherche faite au Palais, on n'a retrouvé aucun des bustes portant la signature de notre sculpteur pas plus qu'on ne peut identifier aucun de ceux du roi avec l'original reproduit. Il serait très utile de rechercher dans les archives de cette époque quelque référence touchant à notre étude. Il est probable qu'il exécuta pour le monarque quelques sculptures religieuses, également disparues. Le buste de Goya (fig. 3) de l'Académie, plus sobre de facture, semble déjà une conception classique; son esprit est si réaliste qu'il sacrifie toutes les fioritures et détails de son autre portraitiste Vicente López. Bien qu'avec une finesse nettement italienne, il a une certaine allure, une prétention sobre et sévère, caractère du plus pur classicisme.

Le buste de Gravina (figs. 3 et 4) présente dans une certaine mesure un style de transition sans avoir la sobriété de l'antérieur, mais n'offre de baroquisme que ce qui était nécessaire pour donner une véritable élégance au vêtement chamarré, et ce faisant, il dégage l'intelligence et la distinction du modèle. Ce portrait est daté de 1805, l'année de Trafalgar.

3^eme et dernière période (1812-1823). On conserve encore quelques œuvres de cette dernière époque: des bustes d'enfants en plâtre, sans prétention classique, sobres et précis avec de la vivacité dans l'expression et de la raideur dans l'ensemble, dans la ligne du buste de Gravina.

Ces quelques renseignements peuvent donner lieu à des investigations fructueuses. Nous avons déjà traité ce sujet dans notre livre "Un peintre romantique peu connu" (ARTE ESPAGNOL, Juin 1932). La variété et la rareté des œuvres de notre sculpteur justifient pleinement les vérifications que l'on entreprendra.

NOUVEAUX DOCUMENTS SUR JUANELO TURRIANO, par CASTO MARÍA DEL RIVERO.—Giovanni della Torre, plus connu sous le nom de Juanelo Turriano, ou de Juanelo, naquit à Crémone, vers 1500, et entra au service de Charles-Quint, en 1545, en qualité d'horloger, ainsi qu'il nous l'apprend lui-même. Il fit partie de la suite de l'Em-

pereur qu'il accompagnait dans ses nombreux voyages à travers l'Allemagne et les Pays-Bas. On sait le grand intérêt — la manie, pourrions-nous dire — du monarque pour les montres et les horloges; il se passionnait pour la mécanique et l'astronomie, ainsi que le prouve l'énumération des instruments de son cabinet, instruments qu'il s'occupait à construire lui-même, aidé par son horloger. Les études de Migne, de Gachard et de Pichot entre autres, sur la vie privée de Charles-Quint, pendant ses dernières années, dans sa retraite au Monastère d'Yuste, nous ont appris que sa suite se composait de cinquante personnes, parmi lesquelles figurait Giovanni Turriano, à titre de "Maître de l'Horloge Impériale", avec une dotation de 350 florins. Un historien d'alors nous apprend que l'Empereur venait chaque matin travailler avec Juanelo à ses travaux d'horlogerie. En un mot, il fait bonne figure parmi cette pléiade d'hommes éminents qui vinrent à la Cour d'Espagne, pour réaliser les grandes conceptions de l'Empereur et de son fils Philippe II.

Les commentateurs de l'époque ne tarissent pas en éloges sur lui, et Cabral de Cordoue prétend "qu'il était un géomètre et un astrologue si éminent que, triomphant des impossibilités de la nature, il fit monter l'eau du Tage jusqu'à l'Alcazar de Tolède, et obtint que le mouvement des cieux et le cours des planètes se résumassent dans l'admirable merveille de ses horloges". Philippe II l'honora de sa protection et lui donna le titre de Grand Horloger et Mathématicien de S. M. On possède divers renseignements sur ses œuvres: l'horloge construite pour l'Empereur, semblable à celle du Château de Pavie, et cette autre qu'il avait enfermée dans des parois de verre "pour que l'on puisse en voir les mécanismes". Ses contemporains font mention de ses travaux d'ingénieur, comme ce moulin en miniature qui séparait rapidement la farine du son, ou ces jouets merveilleux qui lui donnaient aux yeux de quelques uns la réputation de sorcier, tels que cette "minuscule figurine de femme qui dansait toute seule aux sons d'un petit tambour dont elle jouait elle-même en valsant et en revenant à son point de départ sans que personne ne la touche", ou "cet automate que l'on appelait *Hombre de Palo*, qui venait tous les jours de sa

maison au Palais de l'Archevêché, y recueillait les plats qu'on lui présentait et les rapportait à son auteur". Mais il doit son véritable renom à sa compétence dans les questions hydrauliques, où il fait figure d'un ingénieur illustre autant que d'un théoricien, si l'on en juge par son oeuvre — demeurée manuscrite — *les vingt livres des artifices et machines*.

C'était alors l'époque des grandes entreprises, telles que la construction du Canal d'Aragon, l agrandissement de l'Ontigola d'Aranjuez, entreprises auxquelles il collabora. Mais ce qui lui valut le plus de réputation — et, ce qui constitue un paradoxe, fut la cause de sa ruine — ce fut la construction de cet appareil hydraulique de Tolède que Cabrera signale et que Morales nous décrit minutieusement. Selon Babelon, Juanelo collabora également avec son ami Jacome Trezzo aux modèles des monnaies que l'on devait frapper à Ségovie.

Au point de vue iconographique, Juanelo présente un extraordinaire intérêt à cause de deux portraits qui nous sont parvenus: le magnifique buste d'albâtre du Musée Archéologique de Tolède, que l'on crut longtemps l'oeuvre de Berruguete, mais que la critique moderne attribue à J. B. Monegro — et la médaille anonyme du buste de Juanelo et de l'allégorie de la Fontaine de la Science — dont l'attribution à notre artiste ne réunit pas l'unanimité. Les arguments de Babelon qui suppose que l'auteur de cette médaille est Trezzo sont assez fondés pour que l'on ne puisse en attribuer la paternité à Léon Leoni ainsi que le proposait Plon. Quant au portrait de Titien du Prado qui représentait Juanelo pour quelques uns, il doit être d'un inconnu, selon les auteurs des *Portraits du Musée du Prado*.

Il est certain que la vie longue et féconde de Juanelo Turriano offre un thème intéressant pour une ample étude biographique que faciliteraient des recherches dans nos archives; cette étude fut déjà entreprise par Llaguno qui, dans son oeuvre *Sur les architectes et l'Architecture en Espagne* mit au jour diverses ordonnances royales, dans la période qui va de 1562 à 1582, se rapportant dans la majorité des cas à la construction des travaux hydrauliques "qui faisaient monter l'eau du Tage à l'Alcazar royal".

L'organisation des Nouvelles Archives Historiques de Tolède, due aux soins

intelligents et enthousiastes de M. Francisco de B. San Román, auteur d'un précieux *Guide sur le Palais des Archives*, a révélé divers documents, reçus, pièces officielles d'un intérêt particulier pour la connaissance de la vie et de la famille de Juanelo. Nous apprenons ainsi jusqu'au chiffre des pensions qui lui furent accordées, le montant des loyers qu'il recevait de ses immeubles d'Italie et de Madrid et maints autres renseignements qui touchent à sa vie privée et à sa vie professionnelle. La fin de sa vie fut attristée par des revers de fortune, ainsi qu'en témoigne son testament dans lequel il recommande à la faveur royale sa fille Barbara à laquelle le roi Philippe III, par une Ordonnance de 1601, octroya une rente viagère de quatre réaux.

DOCUMENTS CONCERNANT JUANELO TURRIANO (Actes du Greffier de Tolède, Sánchez Canales).

Folio 512 de l'acte N° 4059. Acte de location d'un immeuble et pouvoir accordé à un tiers pour l'administrer (août 1580).

Folio 513, acte N° 4059. Pouvoir passé à Xorge de Diana pour traiter diverses affaires en son lieu et place (août 1580).

Folio 557, même acte. Acte de vente passé au bénéfice de Turriano et reçu de l'agent intermédiaire (juillet 1580).

Folio 565, même acte. Nomination à la charge d'alcalde de la prison d'Ocaña du sieur Alonso García de Haro (signé Turriano) (juillet 1580).

Folio 734, acte N° 4323. Reconnaissance de dette à des milanais de Médina del Campo (janvier 1579).

Folio 172, acte 4013. Renonciation à sa pension en faveur de sa petite fille qu'il marie avec un italien, Besoço (mai 1581).

Folio 169, acte N° 4013. Donation de ses immeubles de Milan à sa petite fille, à l'occasion de son mariage (mai 1581).

Folio 511, acte N° 3955. Pouvoir à Marco Antonio Turriano, de Milan, pour qu'il touche ses dus et pensions dans cette ville (juillet 1582).

TESTAMENT DE TURRIANO, Tolède, 11 juin 1585.

Dispositions diverses pour le salut de son âme et pour le transfert de son corps du monastère du Carmen à quelque autre église. Supplique au roi, pour

qu'il soit accordé à sa fille Barbula et à ses quatre enfants orphelins, quelque subvention, en souvenir des quelque quarante années qu'il passa au service de l'empereur et de son fils. Disposition pour que sa fille remette, à qui de droit, les instruments d'horlogerie de S. M. et le livre qui s'y rapporte. Prière au roi, pour qu'il expulse d'une sienne maison les locataires qui n'ont pas voulu lui en laisser la jouissance de son vivant, afin que sa fille puisse en profiter après sa mort. Institution de sa fille Barbula Medea comme légataire universelle et nomination de ses exécuteurs testamentaires.

LES VIEILLES FAIENCES DE PAMPELUNE, par GELASIO OÑA IRIBARREN.—Nos excursions de l'été dernier, dans le pays basque et la Navarre, nous ont fourni deux thèmes inédits qui rentrent parfaitement dans le cadre des études auxquelles nous nous destinons depuis quelque temps: *les Porcelaines de Pasajes*, et *les vieilles faïences de Pampelune*. Nous nous occuperons bien-tôt des premières. Nous nous limiterons aujourd'hui à condenser les données que nous possédons sur les secondes. Nous parlerons de cette éphémère et intermittente céramique de Pampelune, marquée — tout comme celle de Sargadelos, de Busturia, d'Yanci, de Pasajes, et de maints autres lieux qui ne figurent dans l'histoire de la céramique qu'à titre de complément — par une absence de caractère propre.

Il est très fréquent que l'amateur sérieux trouve des pièces dont la nature lui demeure plus ou moins longtemps douteuse, par suite de l'abandon où se trouve chez nous l'étude de la céramique, bien que cet art y soit extrêmement ancien. Bien entendu, nous ne nous référons qu'aux productions de caractère artistique réel, car si nous voulions nous occuper des faïences vulgaires, aux naïfs filets faits au tour, nous devrions citer tous les petits pays de l'Espagne.

L'amateur studieux qui parcourt la Navarre, rencontrera, mêlées aux faïences de Manises, du second tiers du dernier siècle, quelques pièces qui présentent une grande analogie avec celles-ci, mais il y découvrira des détails qui l'empêcheront de les classer parmi celles de la région levantine; et en grande quantité, il trouvera d'autres pièces aux décosrations bleues, qui présentent quelques

Universitat Autònoma de Barcelona

Biblioteca d'Humanitats

ressemblances avec celles de Talavera, mais qui, cependant ne peuvent être confondues avec ces dernières, surtout si quelque brisure a laissé la pâte à découvert.

Nous trouvons, dans le *Dictionnaire Géographico-historique de l'Espagne* (MDCCCI, imprimé chez la veuve Ibarra, Madrid) un renseignement précieux sur ces dernières. Un Académicien et Conseiller royal, F. de Campomanes, ministre de Navarre, fut désigné en 1785 par l'Académie pour recueillir les descriptions des villages de ce royaume; et se référant à la céramique, il émet ce jugement laconique: "L'industrie de la faïence ordinaire a été arrêtée... [la faïence] ne promet aucune durée, tant à cause de l'insuffisance dans le mélange des terres que dans celle des vernis." Son appréciation paraît juste puisque non seulement, elle se trouva confirmée par la qualité des produits, mais par des documents manuscrits qui nous apprennent la ruine de la fabrique. Nous possédons un échantillon éloquent (fig. 1) de cette malheureuse production, et il faut avouer que l'email est franchement mauvais et la pâte pis encore. Mais ce n'est pas l'unique pièce de cette époque que nous ayons. Une écriture notariale nous apprend qu'un autre céramiste, aussi peu fortuné que le premier, Antonio Ribet, propose au couvent des Augustines, "l'achat à crédit des maisons et dépendances de la fabrique de Talavera". Mais l'acquéreur n'ayant pu s'acquitter de ses dettes, l'entreprise retourna au couvent qui l'adjugea au feu des enchères à Evariste Jimenez et celui-ci la vendit à Fr. Ribet qui, en 1826, la céda à Doña Severina Lara. Vingt-cinq années de calme succèdent à ces transactions. Et bien que le *Dictionnaire de Madoz* (1849), qui dénombre les industries de la région de Pampelune, ne signale pas celle-ci, nous voyons apparaître, dans le recensement de 1850 la rubrique "NUEVA TALAVERA" sans qu'il soit fait cependant mention d'aucun potier. En 1851, nous apprenons que la fabrique appartient à un sieur Emeterio Hormaños qui a plus de chance que ses prédécesseurs; nous le voyons élargir peu à peu son domaine et les affaires durent se développer avec succès puisque les propriétés qui connurent tant de vicissitudes

appartiennent aujourd'hui encore à la descendance d'Emeterio. Une partie des locaux primitifs est actuellement destinée à l'industrie du blanc de céruse (figure 2).

L'inscription "NUEVA TALAVERA" que comportaient les pièces, depuis la moitié du dernier siècle jusqu'après la guerre civile, se conservait il y a encore peu de temps entre les restes qui nous font souvenir des époques d'activité. Il subsiste quelques azulejos (fig. 3) et quelques pièces de cette production éteinte (fig. 4); celle-ci, nous l'avons dit, présente le caractère marqué des faïences de Manises (figs. 5, 6, 7, 8, 9), leur pâte est faite avec une argile extraite de la Ripo Beloso, elle est de bonne qualité et d'une couleur gris jaunâtre, légèrement verdâtre; son email est à base d'étain, et sa décoration presque toujours polychrome. On a employé le procédé de la peinture sur l'email avant la cuisson, aussi bien que celui de la peinture sur l'email cuit, comme on peut le voir par cet encrier (figure 6) sur lequel la couleur jaune orange est restée à demi fondu, comme cela se produit fréquemment avec cette teinture qui s'obtient avec de l'oxyde de fer et qui est très dure à la fusion. Et même dans une fabrication, aussi soignée que celle des faïences d'Alcora, cette couleur érafle presque toujours le doigt, alors qu'il se passe le contraire dans la production de Talavera qui n'emploie jamais d'autre procédé que la peinture sur email avant la cuisson; procédé évidemment plus difficile puisqu'il n'admet ni retouches ni tâtonnements, et que les poteries doivent présenter une surface parfaite et uniforme.

Son nom de "Talavera" ne veut pas dire que l'on imita les produits de ces potiers, mais seulement que l'on suivit la coutume du XVIII^e siècle. Pour nommer une pièce de faïence, on disait un "Talavera", comme en Angleterre un "Delft", et comme à Madrid on appelait la Fabrique de Porcelaine du Buen Retiro, la fabrique de "Chine".

L'encyclopédiste M. de Artiñano mentionne la céramique qui nous intéresse dans le Bulletin de la Société des Etudes Basques de Saint-Sébastien (5^e Congrès, 1930) et fait noter "la franche influence méditerranéenne" qu'il y discerne et l'emploi d'"un oiseau jaune

comme principal élément décoratif". Mais nous recommandons à l'amateur de ne pas se laisser influencer par ce détail, car nous reproduisons (figs. 10 et 11) une cruche polychromée de Manises qui porte également un oiseau jaune comme principal élément décoratif, et ces mêmes feuilles bleues que l'on voit sur les pièces de la région de Pampelune. Ces feuilles apparaissent également sur un grand nombre d'assiettes de Manises, ainsi que sur les bordures (figure 5). On peut voir aussi des pièces (fig. 10 b) qui, sans un examen préalable de la pâte, qui est beaucoup plus blanche, seraient classées comme étant de Pampelune. Ces "oiseaux jaunes", que nous rencontrons sur les produits populaires de Manises (fig. 12) viennent en ligne directe des manufactures de Deruta.

La production des faïences de Pampelune, digne de mention, fut de courte durée, depuis la venue de H. Hormaños en 1851, jusqu'à sa mort (1871), date à partir de laquelle son four fut destiné à la vulgaire industrie des matériaux et fournitures pour la constructions, jusqu'à ce qu'il s'éteignit complètement en 1877. Des ouvriers, connus peut-être par Hormaños, passèrent probablement par sa manufacture et produisirent des œuvres très estimables, entre lesquelles nous signalons le cruchon de la fig. 7. Cette production, dérivée d'autres industries de la même époque porte un léger caractère personnel qui aide à sa classification.

L'écritoire (figs. 13, 14 et 15) représente une nouveauté dans la fabrication de la faïence; les autres manufactures ne produisaient que des encriers. Les couleurs sont vigoureuses et agréables et le manganèse, contrairement à celui de la céramique de Térel, où il revêt une teinte chocolat est ici très clair et formé de petits nuages, procédé dont l'emploi nous confirme qu'Hormaños s'était formé à Manises avant de venir s'établir en Navarre.

Nous remercions, entre autres personnes qui nous ont aidé dans nos investigations, M. A. Picatoste Vega, Directeur et fondateur de l'important Musée Ethnographique; M. Escobès, doyen du chapitre et collectionneur érudit, et M. Ulpiano Nagore, petit-fils du céramiste Hormaños, et fidèle gardien des précieux souvenirs familiaux.

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



D E L A

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats

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.
Valdés, D. Félix.
Valverde de la Sierra, Marqués de.

SOCIOS SUSCRIPTORES

Abarca y Fornés, D. Estanislao de.
Abarzuza, D. Felipe.
Abral, D. Manuel.
Achabal, D. Guillermo de.
Aguirre, D. Juan de.
Albarrán Sánchez, D. Lorenzo.
Albiz, Conde de.
Alburquerque, D. Alfredo de.
Aledo, Marqués de.
Aella, Marqués de.
Alesón, D. Santiago N.
Alfonso Casanova, 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, Srta. 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. (Sucesores.)
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.
Bertoloty, D. Ricardo.
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.
Bofill Laurati, D. Manuel.
Boix Sáenz, D. Félix.
Bondad Real, Marqués de.
Bonjeau, D. Luis René.
Bordejé Garcés, D. Federico.
Bóveda de Limia, Marqués de.
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 Parlade, 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.
Casal, Conde de.
Casa Puente, Condesa de.
Casa Rul, Conde de.
Casa Torres, Marqués de.
Casino de Madrid.
Castañeda, D. Vicente.
Castellanos, D. Daniel.
Castell Bravo, Marqués de.
Castillo, D. Heliodoro del.
Castro-Gil, D. Manuel.
Cavestany, D. Alvaro.
Cavestany, D. Julio, Marqués de Moret.
Cervia 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.
Collège d'Espagne, París.
Coll Portabella, D. Ignacio.
Comisión Provincial de Monumentos de Sevilla.
Conte Lacave, D. Augusto J.
Corbi y Orellana, D. Carlos.
Coronado, D. Alberto.
Coronas y Conde, D. Jesús.
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.

Churraca, D. Ricardo de.

Dalmau, D. Raimundo de.

Dangers, D. Leonardo.

Demiani, D. Alfredo.

Díaz Rodríguez, D. Juan B.

Diez, D. Salvador.

Diez, Josefina L.

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.

Figueredo, D. José.

Finat, Conde de.

Foncalada, Condesa de.

Fontanar, Conde de.

Foronda, Marqués de.

Franco de Dauarella, 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 de Leániz, D. Javier.

García de los Ríos, D. José María.

García Diego de la Huerta, D. Tomás.

García Gambón, D. José.

García Guereta, D. Ricardo.

García Guijarro, D. Luis.

García Martín, D. Carlos.

García Molins, D. Luis.

García Moreno, D. Melchor.

García Rico y Compañía.

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.
 Gili, D. Gustavo.
 Gil Marraco, D. Joaquín.
 Gil Moreno de Mora, D. José P.
 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.
 Granda Buylla, D. Félix.
 Granja, Conde de la.
 Gran Peña, Casino.
 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 Carlos.
 Hoyos, Marqués de.
 Huerta Calopa, D. Francisco.
 Huerta, D. Carlos de la.
 Hueso Rolland, D. Francisco.
 Hueter de Santillán, Marqués de.
 Hyde, Mr. James H.
 Ibarra, Conde de.
 Institute of Arts Detroit.
 Institute of the Art Chicago.
 Instituto de Valencia de Don Juan.
 Ivanrey, Marquesa V. de.
 Jiménez de Aguilar, D. Juan.
 Jiménez Placer, D. Fernando.
 Jiménez y García de Luna, D. Eliseo.
 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.
 Lambertz 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.
 Marañón, D. Gregorio.
 Marill Guardia, D. Pedro.
 Mariscal de Gante, D. Manrique.
 Marquina, Srita. Matilde.
 Martí Gispert, D. Pablo.
 Martí Matutano, D. Ildefonso.
 Martínez de la Vega, D. Juan.
 Martínez Garcimartín, D. Pedro.
 Martínez-Mendoza A., D. Jerónimo.
 Martínez Pinillos, D. Miguel.
 Martínez Roca, D. José.
 Martínez Rubio, D. Fernando.
 Martínez y Martínez, D. Francisco.
 Martínez y Martínez, D. José.
 Martín Mayobre, D. Ricardo.
 Marco Urrutia, D. Santiago.
 Martorell, D. Ricardo.
 Masaveu, D. Pedro.
 Matas Pérez, D. Luciano.
 Matos, D. Leopoldo.
 Mazzuchelli, D. Jacobo.
 Medinaceli, Duquesa de.
 Megías, D. Jacinto.
 Meléndez, D. Ricardo.
 Melo, D. Prudencio.
 Méndez Casal, D. Antonio.
 Meneses Puertas, D. Leoncio.
 Miquel, D. Luis.
 Molina, Doña Josefa.
 Molina, Sucesores de D. Gabriel.
 Moller, D. Carlos.
 Montellano, Duque de.
 Montilla, D. Carlos.
 Montortal, Marqués de.
 Morales, D. Félix.
 Morales, D. Francisco.
 Morales, D. Gustavo.
 Moral, Marqués del.
 Mora y Abarca, D. César de la.
 Morea, V. de Egaña, Doña Elvira.
 Morenet y Arteaga, Srita. Belén.
 Moreno Carbonero, D. José.
 Moya Blanco, D. Luis.
 Moya Lladós, D. Emilio.
 Muguiro, D. Santiago.
 Muñiz, Marqués de.
 Murga, D. Alvaro de.
 Murúa Pérez, D. José.
 Museo del Prado.
 Museo Municipal de San Sebastián.
 Museo Nacional de Artes Decorativas.
 Museo Naval.
 Nationalmuseum de Estocolmo.
 Navarro Díaz Agero, D. Carlos.
 Navarro, D. José Gabriel.
 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.
 Ojesta, D. Carlos de.
 Olalde, D. Emilio.
 Olanda, D. Luis.
 Olaso, Marqués de.
 Olivares, D. Alfonso.
 Olivares, Marqués de.
 Onieva, D. Antonio J.
 Ontañón Cano, D. Manuel.
 Oña, D. Gelasio.
 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.
 Pemán y Pemartín, D. César.
 Peñasflorida, Conde de.
 Peña Munsuri, D. Félix.
 Peña Ramiro, Conde de.
 Peñuelas, D. José.
 Perera, D. Arturo.
 Pérez Bueno, D. Luis.
 Pérez del Pulgar, D. Joaquín (Conde de
 las Infantas).
 Pérez Gil, D. Juan.
 Pérez Gómez, D. Eloy.
 Pérez Linares, D. Francisco.
 Picardo, D. Angel.
 Picatoste, D. Arturo.
 Piedras Albas, Marqués de.
 Piñerúa, D. Oscar.
 Pittaluga, D. Gustavo.
 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.
 Rodriga, Marqués de la.
 Rodriguez, D. Bernardo.
 Rodriguez Delgado, D. Joaquín.
 Rodriguez Hermanos.
 Rodriguez-Jurado, D. Adolfo.
 Rodriguez Porrero, D. Claudio.
 Rodriguez Rojas, D. Félix.
 Romanones, Conde de.
 Rosales, D. José.
 Roy Lhardy, D. Emilio.
 Rózpide, D. Antonio.
 Ruano, D. Francisco.
 Ruiz Carreras, D. Joaquín.
 Ruiz Senén, D. Valentín.
 Ruiz Vernacci, D. Joaquín.
 Ruiz y Ruiz, D. Raimundo.
 Saco y Arce, D. Antonio.
 Sáenz de Santa María de los Ríos,
 D. Luis.
 Sainz de los Terreros, D. Luis.
 Sáinz Hernando, D. José.
 Salmerón, D. José.

Salobral, Marquesa del.
 Saltillo, Marqués del.
 Salvá y Cufnat, 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 - Gerona, D. José.
 Sánchez Villalba, D. Apolinari.
 Sanginés, D. José.
 Sanginés, D. Pedro.
 Sangro y Ros de Olano, D. Pedro.
 Santa Elena, Duquesa de.
 Santa Lucía de Cochán, Marqués de
 Santo Domingo, 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-Guánes, 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.

Valencia, Duque de.
 Valero de Bernabé, D. Antonio.
 Valiente, D. José M.
 Vallín, D. Carlos.
 Varela, D. Julio.
 Vega de Ansó, Marqués de la Panadella.
 Vegue y Goldoni, D. Angel.
 Veguillas, D. Victoriano.
 Velarde, D. Alfredo F.
 Velasco, Sra. Rosario de.
 Velasco y Sánchez Arjona, D. Clemente de.
 Velasco y Sánchez Arjona, Doña Manuela de.
 Veragua, Duque de.
 Verástegui, D. Jaime.
 Verdaguer, D. Pablo.
 Vereterra Polo, D. Luis.
 Vidal y Saura, D. Ginés.
 Viguri, 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. Herberto.
 Weissberger, D. José.
 Yárnoz Larrosa, D. José.
 Zarandieta, D. Enrique.
 Zayas, D. Antonio de.
 Zumeño Cobo, D. Mariano.
 Zuloaga, D. Juan.
 Zúmel, D. Vicente.
 Zurgena, Marqués de.

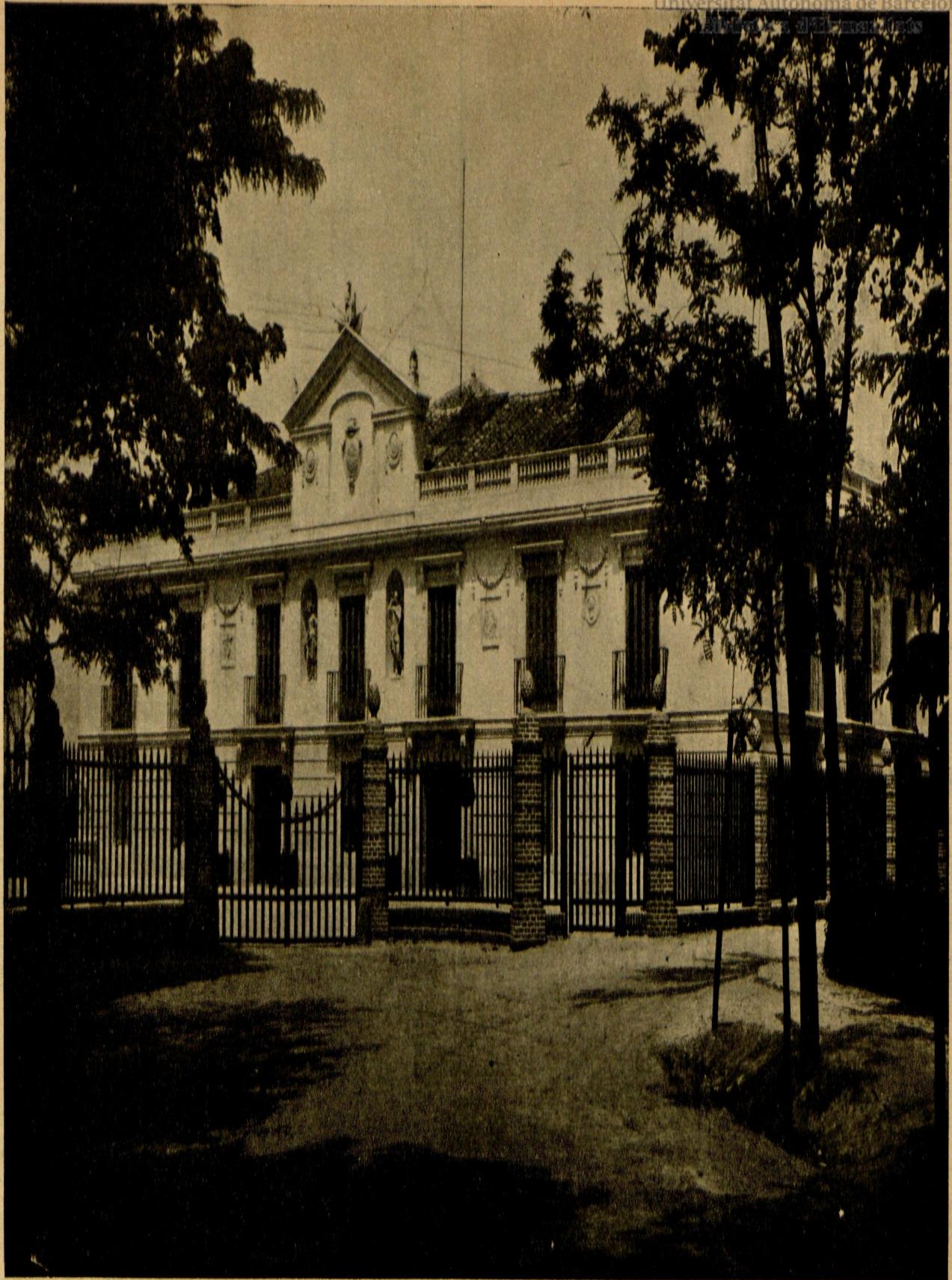
CATALOGO DE PUBLICACIONES DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

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 CANO, 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 FLOREROS Y BODEGONES.

CATALOGOS AGOTADOS, QUE HAN DE REIMPRESIRSE SUCEΣIVAMENTE
 "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

(MUSEO NACIONAL · ÉPOCA DE GOYA)

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, pueden visitarle presentando el carnet.

EMILIO OLALDE

Restauración de cuadros
antiguos

Calle de la Magdalena, 9, 1.^o

Teléfono 27770

M A D R I D

KALMAYER Y GAUTIER

Calle de Londres, 5. MADRID

Teléfono 52908

Reproducciones industriales,
artísticas y científicas para
toda clase de obras

TARJETAS POSTALES, ETC., EN

FOTOTIPIA Y HUECOGRABADO

EDITORIAL LABOR, S. A.

MADRID. - AYALA, 49 DUPLICADO

La Casa Editorial más importante de España

Colección Labor. - Biblioteca de iniciación cultural. - Más de
300 volúmenes publicados

ARTE - Las galerías de Europa en colores

GOYA - Joyas de la pintura religiosa

HISTORIA DEL ARTE LABOR

14 volúmenes con cerca de 600 ilustraciones cada uno,
luxosamente encuadrados

HISTORIA DEL ARTE LABOR (actualmente en publicación)

S E S I R V E E L C A T Á L O G O G R A T I S