



ARTE ESPAÑOL

REVISTA DE LA SOCIEDAD DE AMIGOS DEL ARTE

Redacción y Administración:
PASEO DE RECOLETOS, 20, BAJO IZQUIERDA
(Palacio de la Biblioteca Nacional.)

MADRID, 2.º TRIMESTRE DE 1924 ❏ AÑO XIII — TOMO VII — NÚM. 2

Retrato ecuestre del Duque de Lerma, pintado por Rubens

ENTRE las obras de juventud de Rubens, que comprenden todas las pintadas por el artista con ocasión de su primer viaje a nuestro país, figura en lugar preferente por su asunto e importancia el gran retrato ecuestre del Duque de Lerma, ejecutado en España en los meses de septiembre a noviembre de 1603.

Sabido es que a principios del citado año, Rubens, que entonces se encontraba como pintor al servicio de Vicente I de Gonzaga, Duque Soberano de Mantua, fué por éste comisionado para conducir a España y entregar a Felipe III y a su omnipotente favorito, el Duque de Lerma, diversos pre-

sentos, consistentes en una carroza, caballos y armas para el primero y copias de cuadros para el segundo, obsequios que hacía el Soberano italiano en la creencia que habrían de granjearle la benevolencia del Monarca español y la para él mucho más importante y decisiva del poderoso valido.

Las peripecias e incidentes del viaje de Rubens desde Mantua a Valladolid, en donde por entonces residía la Corte; la relación de los regalos confiados al artista, y la manera cómo éste dió feliz término a su misión, se encuentran referidas en detalle en el documentado estudio que, basado en la correspondencia que se conserva en los archivos de Mantua, publicó Mr. Armand Baschet en la *Gazette des Beaux Arts* del año 1866, trabajo traducido en parte por Cruzada Villamil y dado a conocer en el tomo VI de *El Arte en España*, correspondiente al año 1867.

Al retrato ecuestre del valido de Felipe III se refieren especialmente dos de las cartas citadas por Baschet, una de ellas dirigida por Rubens a su protector Annibal Chieppio, Secretario del Duque de Mantua, fechada en Valladolid a 15 de septiembre de 1603, y enviada la otra, también desde Valladolid a 19 de octubre, al mismo personaje, por el representante del Soberano italiano cerca del Monarca español. En la primera de las citadas cartas dice Rubens a su protector: «Para mi regreso no exijo nada, sino lo que juzgue deba concederme Iberti, cuya prudencia ha dispuesto hasta ahora de mí y de mis manos para satisfacer al deseo y gusto del Duque de Lerma y al honor de Su Alteza, con la esperanza en que estoy de hacer conocer en España *por medio de un gran retrato ecuestre*, que el Duque no queda peor servido que Su Alteza.» En la segunda carta el Embajador del Duque de Mantua escribe al citado Chieppio lo siguiente: «Habiendo escrito el Sr. Duque de Lerma para que le envíe el *Flamenco* a la Ventosilla, posesión situada a quince leguas de aquí, *para que termine un retrato ecuestre encargado por Su Excelencia, y que, en opinión de todos, está saliendo magníficamente*, me he decidido a ir también con él, puesto que el gasto será poco mayor, y así podré apresurar el término de la negociación comenzada.»

Este retrato del favorito de Felipe III, que por entonces se encontraba en el apogeo de su privanza, fué muy del agrado del retratado, que manifestó expresivamente al Duque de Mantua la satisfacción que con tal motivo le había proporcionado su enviado.

La famosa pintura aparece en los inventarios de Palacio de los años 1621 y 1635, como existente en la casa de la Ribera, de Valladolid, indicándose en aquellos documentos, además del asunto y personaje retra-

tado, que el cuadro es original de Rubens, de cuatro varas de alto, y que está guarnecido con marco de pino, dado de negro y oro. Indudablemente pasó a poder del Rey a consecuencia de la confiscación de los bienes del Duque, que siguió a su desgracia; pero en el mismo año del último inventario citado, y amortiguadas entonces las pasiones que produjeron la caída del favorito, vuelve el retrato a los sucesores de aquél por cesión de Felipe IV, careciéndose después de noticias de la obra, que se ha dado por perdida por casi todos los modernos biógrafos de Rubens. Afortunadamente, y lejos de haber desaparecido, se conservó en la casa de Medinaceli, y de ésta pasó a la de sus actuales poseedores, los señores Condes de Valdelagrana, quienes me han dado toda clase de facilidades para examinarla y obtener de ella la fotografía cuya reproducción publicamos (1).

* * *

El cuadro, aparte de su innegable importancia artística, dentro de la obra de juventud de Rubens, tiene un gran interés iconográfico e histórico. Representa al famoso valido de Felipe III, a caballo, de tamaño natural, casi de frente, en actitud reposada, con la cabeza descubierta, pelo corto, bigote y perilla. Lleva gran gola rizada, coraza damasquinada, ricas calzas y bota alta muy ceñida a la pierna que descansa en el estribo. Empuña con la mano derecha un extremo del bastón de mando o bengala que apoya por el otro en el muslo, y con la izquierda, de la que no se ven más que los dedos, sujeta las riendas del caballo. Es éste de color gris claro, con largas y pobladas crines y cola, apareciendo algo vuelto hacia la derecha del espectador, pero con la cabeza casi de frente. Tanto la del jinete y sus ricas vestiduras como el caballo y sus arreos, están minuciosamente detallados. En el fondo, a la derecha, nubes plomizas y en primer término, a la izquierda, un gran tronco de árbol entre cuyas ramas aparecen las de una especie de palmera que forman un dosel al jinete sobre la cabeza del cual pende un racimo de frutos, quedando otro de éstos mucho más a la izquier-

(1) Ha sido hecha por el fotógrafo Sr. Lladó, venciendo con singular habilidad las dificultades originadas por la imposibilidad de separar el cuadro del lugar que ocupa, su gran tamaño y deficiente iluminación. Esta fotografía es la única que hasta ahora da cabal idea de la pintura, puesto que la reproducida en el tomo del año 1916 de la publicación alemana *Jahrbuch der aller höchsten Kaiser hauses*, con un estudio de Glück sobre los cuadros de juventud de Rubens, fué tomada de costado en razón de las dificultades antes señaladas, y en ella aparece la composición por completo deformada.



Rubens. Retrato ecuestre del Duque de Lerma. (Colección de los Sres. Condes de Valdelagrana.)

(Fot. Lladó.)

da. Toda la parte del cuadro superior a la cabeza está pintada en una tira añadida al lienzo principal. En la parte inferior, y, en último término, a la derecha, se divisa una tropa de jinetes con cascos y lanzas que cabalgan al galope.

Contra la costumbre de Rubens, y probablemente por haberlo deseado así el retratado, el cuadro está firmado: *P. P. Ruebens fecit*, en la parte inferior de la izquierda sobre fondo muy oscuro, siguiendo a la firma un signo poco inteligible. Por lo que concierne a la alteración del nombre de familia (Ruebens en vez de Rubens) debe indicarse que en la primera de las cartas dirigidas a Chieppio desde Florencia, al comenzar el viaje a España, nuestro pintor firma también Ruebens y la misma variación aparece en una carta dirigida por su madre a Juan Rubens a raíz de la prisión de éste en Siegen.

Según consigna Max Rooses al comienzo de su obra *Rubens, sa vie et son œuvre*, los antepasados del insigne pintor flamenco escribían su apellido familiar en las dos formas Rubbens o Ruebens, y esta última es la que usó constantemente el padre del pintor, siendo éste y su hermano los que empezaron a usar la forma Rubens. Nada tiene, pues, de particular que el artista en sus primeras cartas y obras firmase usando la misma forma que su padre.

La entonación general del cuadro, en el que dominan tonalidades algo frías, grises plomizas, verdosas y azuladas, sorprende al pronto, pues difiere bastante de la mucho más cálida y característica de las obras de Rubens, especialmente de las de su última época, para nosotros más conocidas. No debe ello extrañar, pues aunque muy estudiada y trabajada la pintura que nos ocupa, es al fin una obra de juventud, y carecemos de términos de comparación para contrastarla con otras de la misma época y de igual o parecida importancia, puesto que el *Heráclito* y el *Demócrito*, aunque coetáneos del retrato, no son más que rápidas improvisaciones de género por completo diferente.

* * *

En curiosa y estrecha relación con este importante cuadro existen dos dibujos atribuidos a Rubens, de los que se acompañan reproducciones, uno en el Museo de Weimar y otro en el del Louvre y que, sin duda por falta de conocimiento de la pintura, no habían sido hasta ahora comparados con ésta, planteando un interesante problema al aparecer cambiada en ambos



Retrato ecuestre. Dibujo a pluma y a la aguada. (Museo de Weimar.)

(Fot. Braun.)

la cabeza del jinete, y siendo por lo demás idénticos éste y el caballo en los dos dibujos y en el cuadro, particularidad que puede tener su explicación por el posible propósito de utilizar la composición para otro retrato ecuestre.

El dibujo de Weimar está citado y descrito por Max Rooses en su extenso y documentado trabajo sobre la totalidad de la obra de Rubens, como representando al Emperador Carlos V a caballo (1). Es un dibujo de dimensiones bastante grandes (0,66 × 0,40 metro), ejecutado a pluma con aguada de sepia, que reproduce con gran exactitud el retrato ecuestre del Duque de Lerma, pero con la cabeza de éste sustituida por la de un hombre barbudo con el cabello en desorden y de ancha faz, que se asemeja poco a la del Emperador y difiere por completo de la del Duque.

Las únicas variaciones que, aparte de la indicada, se observan en el dibujo de Weimar respecto del cuadro, son: la supresión de la porción de empuñadura de la espada, que asoma en el cuadro por detrás del cinturón del jinete, y la de la estrella de la espuela del pie derecho, que también se ve en el cuadro. Se encuentran en el dibujo indicaciones bastante detalladas del terreno con la tropa de jinetes en marcha, de las nubes de la derecha, del tronco de la izquierda y hasta de la palmera con racimos de frutos entremezclada con aquél, dándose la circunstancia, por demás curiosa, de que el dibujo está suplementado con una tira de papel en su parte superior, correspondiendo aproximadamente el añadido al que tiene el lienzo pintado. Este dibujo, que formó parte de la gran colección que perteneció al pintor inglés sir Thomas Lawrence, figura en el catálogo de la venta de la colección de Guillermo II verificada en La Haya en 1850, citado como una obra maestra. Fué retirado de la venta y pasó, por herencia, a la Gran Duquesa de Weimar.

El dibujo del Louvre, que también ha sido descrito por Max Rooses, como retrato del Emperador Carlos V, y que hasta hace poco tiempo figuraba en el catálogo de aquel Museo como siendo el del Archiduque Alberto, con el que no tiene la menor semejanza, ha sido reproducido, sin comentario alguno, en la excelente obra de Mr. Emile Michel, sobre Rubens. Es de menores dimensiones que el de Weimar, también a pluma con aguada de sepia, pero más ligera y libremente trazado. Faltan en él las indicaciones de las nubes de la derecha y son mucho menos precisas las del grupo de jinetes y la del tronco de árbol de la izquierda.

En este dibujo, la cabeza barbuda, semejante a la del de Weimar, pare-

(1) MAX ROOSES: *L'œuvre de P. P. Rubens* (Anvers, 1892; tomo V; pág. 263.)



Retrato ecuestre. Dibujo a pluma y a la aguada. (Museo del Louvre.)

(Fot. Braun.)

ce trazada por otra mano sobre un papel sobrepuesto, como se aprecia bastante bien en la reproducción, y se ha añadido la parte de empuñadura de la espada que falta en el dibujo de Weimar y restablecido también la estrella de la espuela del pie derecho. No existe en este dibujo la parte superior a la cabeza del jinete, añadida en el otro y en el lienzo, y presenta un arrepentimiento en el contorno del cuello del caballo, innovación feliz que hace más airosa la cabeza del bruto al no destacarse el hocico sobre el cuello, así como algún aligeramiento en la cola, que no aparece en masa tan compacta como en el lienzo. Otra particularidad digna de nota en este dibujo del Louvre es la de que en la parte inferior de la derecha lleva las iniciales V. d., que no se distinguen en la reproducción y que Max Rooses interpreta como correspondiendo a Van Dyck, aunque afirma sin vacilación que el dibujo es de mano de Rubens. Esta circunstancia y la factura de la cabeza sobrepuesta, que, efectivamente, puede atribuirse a Van Dyck, hace verosímil la hipótesis de que el dibujo de Rubens pasó a poder de su discípulo y colaborador, que lo marcó con sus iniciales y substituyó la cabeza barbuda, que tiene escasa personalidad, a la mucho más determinada del Duque de Lerma, quizá con el propósito ya indicado de tenerlo presente para alguna de sus futuras obras.

Esta sospecha se confirma al observar que en varios de los retratos ecuestres pintados por Van Dyck se acusan evidentes reminiscencias, sobre todo en la colocación de la figura y del caballo, del retrato del Duque de Lerma pintado por el maestro, que el discípulo no podía conocer mas que por algún dibujo. Sirvan de ejemplos probatorios de aquellas coincidencias el retrato ecuestre existente en el Museo del Louvre de Francisco de Moncada, Marqués de Aytona, que ha sido popularizado por el grabado de Rafael Morghen, vulgarmente conocido con el nombre de *El caballero Moncada*; el gran retrato de Carlos I de Inglaterra que se guarda en Windsor y del que existe una reducción en el Museo del Prado, y, sobre todo, el pintado con anterioridad a los citados, que se conserva en el Palazzo Rosso de Génova y es retrato de Anton Julio Brignole-Sale.

En otro retrato ecuestre pintado por Van Dyck que figura en el Museo *Degli Uffizi*, en Florencia, y que representa al Emperador Carlos V, la posición del caballo ha sido variada, pero, en cambio, la postura del jinete recuerda mucho la del Duque de Lerma retratado por Rubens, y la cabeza del jinete se asemeja algo a la del personaje con barba que ha substituído a la de Lerma en el dibujo del Louvre.

Todo ello induce a creer que este dibujo fué efectivamente poseído por

Van Dyck, quien probablemente modificó la cabeza y se inspiró en él al colocar las figuras de los retratos ecuestres que quedan citados.

Al señalar las coincidencias del retrato del Duque de Lerma con otros posteriores de Van Dyck, no debe omitirse hacerlo de la casi absoluta identidad de la posición del caballo de aquel retrato ecuestre con la del que cabalga la Reina María de Médicis en el gran retrato alegórico de dicha Reina que, acompañada de la Fama y coronada por la Victoria, la representa triunfadora en la toma de la plaza de Juliers, lograda por su mandato, alegoría que forma parte de la gran decoración mural encargada a Rubens por la misma Reina para el Palacio del Luxemburgo y que ahora figura en el Louvre. Las coincidencias de ambos retratos de Rubens no se limitan a las cabalgaduras, pues la colocación del busto y los brazos en el de la Reina es la misma que en el retrato de Lerma, e iguales también la manera de sostener en uno y otro el bastón de mando.

Si el dibujo del retrato de Lerma inspiró los ecuestres que hemos citado, a su vez, el primero, como acertadamente ha hecho notar D. Angel Vegue, parece sugerido a Rubens en lo que a la posición del caballo se refiere, por la que tiene el del San Martín pintado por el Greco, que se conservaba en Toledo, y que figura ahora en la colección Widener, de Filadelfia.

El dibujo del Louvre no parece haber sido trazado como preparatorio del cuadro que motiva el presente artículo, sino más bien hecho después de pintado el retrato, y a la vista del mismo para conservar su exacto recuerdo, según era costumbre de Rubens en su primera época.

En cuanto al de Weimar, más apurado que el otro, la circunstancia de ofrecer detalles coincidentes con el cuadro que no figuran en el del Louvre, hace creer fué hecho por el mismo Rubens, a la vista del primero, conservando la modificación introducida en la cabeza y hasta agregando la tira superior a la misma que faltaba en el otro.

Hemos insistido tanto acerca del retrato del Duque de Lerma, pintado del natural por Rubens, y los dibujos que del mismo derivan, y se han tenido presentes al pintar otros retratos del mismo género, no sólo por la importancia de la obra, hasta ahora poco conocida, y el interés que tienen aquellos dibujos, sino por ser ésta la primera vez en que una y otros se comparan y relacionan.

FÉLIX BOIX.

Regalos diplomáticos

DE muy sensata y humana ha de calificarse la costumbre establecida en las pasadas centurias, al tratar de celebrarse enlaces entre individuos que no se conocían, pertenecientes a familias reinantes, sobre todo europeas, de cambiarse los retratos de los probables cónyuges. Y aunque la mayoría de las veces esa previsión, como humana, no diera resultados positivos, pues a los encargados de hacer el verdadero retrato, el moral e intelectual, es decir, los intermediarios, les ofuscaba el cariño o les aguijaba



Carlos III, por Mengs.

la conveniencia, es el caso que sólo por un pequeño pergamino, cobre o marfil, en el cual se reproducían las facciones de los interesados, siempre favorecidos, se juntaban destinos y se ligaban naciones.



María Luisa, Princesa de Asturias, por Boltri.

Hijo de esos mismos tiempos ha sido el hábito prócer de regalar, como recuerdo de tan faustos acontecimientos,

joyas con los retratos de la Princesa prometida por esposa al Embajador o magnate investido con la representación del Monarca para el acto de petición de mano, lo cual, generalizándose en épocas posteriores, sirvió también para galardonar a quienes se distinguían en servicios extraordinarios y beneficiosos a la nación cuyo Jefe de Estado las otorgaba, así como a los representantes diplomáticos extranjeros al recibir sus pasaportes, una vez cumplido su cometido, no ya sólo a modo de distinción afectuosa, sino como viático.

Nuestros primeros Borbones implantaron en España esas modas puestas en uso en la ceremoniosa y espléndida corte de Luis XIV, siendo cada vez más corrientes conforme la miniatura-retrato fué ganando en notoriedad y alcanzando medios especiales de manifestarse.

Citaremos unos cuantos de esos regalos entregados a personajes españoles, varios de ellos mencionados en la obra del Marqués de Villaurrutia *Relaciones entre España e Inglaterra*.

Dos cajas de oro con diamantes y el retrato del Conde de Artois, en 1782, una a Losada y otra al Marqués de Villena, como recuerdo de

dicho Príncipe al regresar del sitio de Gibraltar, valuadas cada una en 12.000 francos.

Una caja de oro con la efigie de Luis XVI, pintada por Sicardi, enviada al Conde O'Reilli, Capitán general de Andalucía, en agradecimiento de las fuerzas socorridas en 1783.

Al aceptar Jorge III de Inglaterra el obsequio de la Junta del Principado de Asturias, consistente en 2.000 ovejas merinas, prueba de satisfacción por el apoyo ofrecido a sus comisionados, remitió en 11 de agosto de 1808



La Reina Carlota de las Dos Sicilias (1).

tres cajas de oro de a 1.000 guineas, con su retrato y guarnición de brillantes, de las que se hizo entrega al Capitán general, Marqués de Santa Cruz de Marcenado; al Presidente de la Junta, Teniente general D. Ignacio Flórez, y al Procurador general D. Álvaro Flórez Estrada. Una caja de oro y brillantes con el



Su hija la Princesa María Antonia (1).

retrato del mismo Rey Jorge al Duque del Infantado, D. Pedro de Toledo y Salm Salm, cuando representó en Londres a la Regencia de Cádiz, y que cedió al Estado Mayor General para que con el producto de su venta se imprimiera la táctica militar que tan necesaria era a nuestro Ejército.

En fin de octubre de 1808 recibieron también regalo de cajas de oro esmaltadas, con retrato, de las de 1.000 guineas, los diputados asturianos, gallegos y andaluces que terminaban su representación cerca del Gobierno de Jorge III, por haber sido nombrado Apodaca Encargado de Negocios de España por la Junta Suprema Central. Los cinco diputados fueron: don Adrián Jácome, Mariscal de Campo, y D. Juan Ruiz de Apodaca, Jefe de Escuadra, por la Junta de Sevilla; D. Francisco Sangro, Teniente de fragata retirado, por la de Galicia, y D. José María Queipo de Llano, Vizconde de Matarrosa, después Conde de Toreno, y D. Andrés de la Vega Infanzón, Catedrático de la Universidad de Oviedo, por la de Asturias.

(1) Cajas de oro regaladas al Marqués de Mos cuando en agosto de 1802 fué a Nápoles en calidad de Embajador Extraordinario a pedir la mano de la Princesa para el Príncipe de Asturias Don Fernando.

A la viuda del General Duque de Alburquerque, que murió en febrero de 1911 mientras desempeñaba una embajada en Londres, una caja de oro y brillantes con el retrato del Rey de Inglaterra, de coste de 1.000 guineas.

Y, por último, por el tratado concertado en julio de 1814 con Francia, a raíz de la Restauración, se le regaló a D. Pedro Labrador, que fué para este objeto, una caja de oro de valor de unos 15.000 francos, con la efigie de Luis XVIII, y otra, de igual precio, al Príncipe de Talleyrand, con la de Fernando VII.

Por estos ejemplos vemos lo usual de tales obsequios y que Inglaterra, nación rica, durante la guerra de nuestra independencia no desperdiciaba ocasión de sernos agradable, dedicando sendas cajas a los que eran emisarios o representantes del Gobierno constituido, de un coste casi invariable de 1.000 guineas, o sean 5.250 duros.

Otro tanto ocurría con Francia, como lo demuestran las cuentas publicadas de *Menus plaisirs*, que era el nombre dado a ciertos gastos del Rey que se regulaban por una administración particular y comprendían las ceremonias, las fiestas, los espectáculos de la Corte, etc., teniendo su Intendente, su Tesorero y hasta su hotel o lugar donde se encontraban las oficinas y los almacenes.

Por esas cuentas hay noticia de que el célebre miniaturista sueco Pedro Adolfo Hall trabajó para *Menus plaisirs* desde 1767; que Sicardi pintó muchos retratos del Rey, de 1781 a 1784, y que Francisco Campana estuvo agregado para hacer los de la reina María Antonieta.

De España no se sabía nada, salvo el nombre de algún ejecutante. Pero no hace mucho una feliz casualidad trajo a mis manos, buscando otros antecedentes en el Archivo del Ministerio de Hacienda, mar ignoto de papeles interesantes, unos cuantos datos sobre este asunto, a partir de 1798, que yo estimo curiosos.

En primer lugar existía una nota en que se graduaba el coste del regalo, según la categoría:

Embajadores.....	75.000 reales.
Ministros plenipotenciarios.....	45.000 —
Encargados de Negocios y Cónsules.....	18.000 —

Esas cantidades se empleaban en alhajas, por lo general cajas de oro con el retrato del Rey, la Reina o sus iniciales, y a veces con vistas o esmaltes orlados de brillantes o perlas; pero también era frecuente que se les entregase en metálico, porque así lo solicitaban los interesados.

Vienen después diversos oficios y fragmentos de expedientes que, extractados en lo que afecta al particular, nos dicen:

Que al ciudadano Perrochel, Encargado de Negocios de Francia, se le dieron, en septiembre de 1798, como regalo diplomático, 18.000 reales en metálico.

En mayo de 1799, a D.^a Francisca Meléndez, nieta de D. Antonio e hija de D. Agustín, miniaturista de cámara desde 1794, se le abonaron 2.160 reales por los retratos del Rey, con uniforme de gala, y de la Reina, juntos, para un medallón, de coste de 18.000 reales, destinado a D. Leonardo Stuck, Encargado de Negocios interino de la República Batava o de Holanda.



Alejandro I de Rusia,
por Isabey.

En marzo de 1800 se dieron 75.000 reales en oro, en vez del joyel, al Embajador de Francia, ciudadano Guillemardet, antiguo convencional y thermidoriano, el mismo que, de gran uniforme y sentado en una silla, re-



Carolina Bonaparte, Reina de Nápoles,
por Banchi.

trató Goya; lienzo conservado en la actualidad en el Museo del Louvre.

En octubre del mismo año se pidió un joyel de primer orden, y como no había tiempo de hacerlo, se encargó el buscarlo en casa de la viuda de Chopinot, de sus herederos, de D. Juan Soto o en las tiendas de Pérez, Geniani o cualquier otra. No se especifica para quien era ni si al fin se encontró hecho; pero dos meses más tarde, en diciembre, se consigna la entrega de 75.000 reales en metálico al ciudadano Alquier, Embajador francés.

En julio de 1801 hubo dos regalos. Uno de un joyel de primer orden para el Ministro portugués D. Luis Pinto, que con Godoy concluyó el Tratado de Paz entre Su Majestad y el Príncipe Regente. El joyel lo ejecutó Soto en 106.800 reales, y las miniaturas Juan Bauzil en 11 onzas (3 520 reales). Fueron los retratos del Rey y de la Reina separadamente y no juntos como se habían encargado. La obra se hizo a escape por la urgencia, y tardaron ambos artistas tres o cuatro días. Y el otro consistente en una caja de oro y brillantes, encargada a París, de coste de 47.000 reales, colocándose aquí el retrato de Su Majestad, sin especificar el autor, para el ciudadano Desportes, primer Secretario de la Embajada francesa en Madrid.

En noviembre del mismo año 1801, un joyel de primer orden, y coste de 74.655 reales, con los retratos de Sus Majestades, cuyo autor ni precio se detalla, destinado al ciudadano Embajador Luciano Bonaparte.

En enero de 1802 dos retratos del Rey y la Reina, en un mismo medallón, por Bauzil, donativo, de coste total de 45.000 reales, para el Barón de Schubart, Enviado extraordinario de Dinamarca.

En marzo de igual año al Ministro plenipotenciario de los Estados Unidos, David Humphreys, que había solicitado un aderezo para su esposa, un medallón de valor de 28.000 reales y una sortija de 14.000. Bauzil estaba pintando la miniatura del Rey para el joyel que se destinaba a este diplomático y se le ordenó la terminara, pues serviría para otro.

En abril de 1803 una caja de oro, esmaltada y guarnecida de brillantes, con la cifra en oro de Su Majestad, y debajo una cinta de color café, en

sustitución de un tejido de pelo del Rey, que el guardajoyas D. Juan Soto colocó primeramente por tenerlo y creer sería del real agrado, al Encargado de Negocios de Dinamarca, Conde de Molke.

En el mes de julio siguiente un joyel de primer orden, con el retrato pintado por Bauzil, para la viuda del Embajador de Viena, Conde de Kageneck.

En mayo de 1806 al Embajador de Francia, General Beurnonville, joyel de primer orden, que costó 75.109 reales.

En abril de 1816 se destina para el caballero de Genotte, Encargado de Negocios de Austria, una caja de oro esmaltada y diamantes, de valor de 20.000 reales, con el retrato de Su Majestad, debiendo ejecutarla el artífice D. Mateo Matute, que por su *habilidad* y *equidad* venía haciéndolas; pero después, en lugar de la caja, recibe dinero.



Reina María Luisa, por Bauzil.

En septiembre del mismo año se entrega un joyel de primera clase al Embajador de Austria, Príncipe de Kaunitz, cuyo importe de 77.581 reales 30 maravedises se satisface al artifice platero de oro y diamantes de la Real Casa y cámara D. Pedro Sánchez Pescador, que sucedió en el cargo a D. Juan Bautista Soto, y 1.760 reales a D. Juan Bauzil por el retrato de Fernando VII, en vez de los 3.000 reales que puso en cuenta. Sobre este asunto se conservan varios oficios. El pintor alega que se abonaba esa suma al artista que antes de él estaba encargado de hacerlos, y que *por no ser tolerables sus defectos* lo desecharon, y que si era cierto que en 1807 le entregaban 1.760 reales por cada uno, no era razón para que, acreditada su competencia, no se le diese aquella cantidad. No le faltaba razón para quejarse a este miniaturista francés, que trajo Carlos IV de París en 1797. Tenía 15.000 reales anuales de sueldo, a más del abono de las obras realizadas; pero eran éstas pocas o él muy gastador, cuando siempre andaba con memoriales pidiendo dinero adelantado. Lástima que por la índole de su trabajo sean raras las miniaturas que se conserven en España, pues fué, sin duda, el de mayor mérito en su cargo.

En diciembre de 1817 una caja de oro con el retrato del Rey, guarnecido de brillantes, importante 80.000 reales, al Embajador de Su Majestad británica D. Enrique Wellesley, hermano de Lord Wellington, con motivo del canje de las ratificaciones del tratado relativo a la abolición del tráfico de negros.

En noviembre de 1818 un joyel, de coste de 65.204 reales 33 maravedises, al Embajador de Cerdeña, en el que se puso el retrato del Rey, pintado por Luis de la Cruz, quien cobró 1.500 reales, como tenía por costumbre.

Hasta aquí los datos de Hacienda, a quien se daba orden del encargo y abono de los joyeles y cajas para regalos diplomáticos, que luego entregaba la Secretaría de Estado; pero en ocasiones, como en junio de 1809, se varió el procedimiento, debido a las circunstancias. Quiso entonces la Junta Suprema regalar al Ministro plenipotenciario de Su Majestad británica, Sir John Hookham Frere, creado Marqués de la Unión por la misma Junta al terminar su misión en España, una caja de oro esmaltada, de precio de unos 60.000 reales, donde colocar el retrato de Fernando VII, y se escribió a nuestro representante en Lisboa D. Evaristo Pérez de Castro, el cual contestó no había allí artífices dedicados a esos trabajos ni pudo encontrar ninguna francesa de venta, por cuya razón se dió el encargo al Almirante Apodaca, nuestro Ministro en Londres, quien al fin compró al joyero

de la Corte una igual a la que ya dijimos recibió de Jorge III, de precio de 1.012 libras con 12 chelines, en vez de 1.000 guineas.

Continúan en el reinado de Fernando VII los regalos diplomáticos, no siempre pagados con la prontitud que se encargaban al platero de cámara, quien se veía apurado en ocasiones para encontrar la pedrería necesaria, y en deuda hasta de 30.000 duros, pues esa clase de obsequios era la obligada también cuando los Reyes apadrinaban una boda o un bautizo o querían significar su agradecimiento por algún servicio especial.

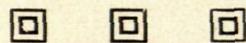
En el de la generosa Reina Isabel II todavía son frecuentes las pulseras y medallones con miniaturas de la Soberana, que van escaseando conforme la fotografía adelanta, y sirve igualmente, con una dedicatoria expresiva, de intérprete de sentimientos elevados, con un coste en extremo módico. Es el triunfo de la democracia.



Isabel II, por Pérez de Villamayor.

JOAQUÍN EZQUERRA DEL BAYO.

(Fots. Moreno.)



Esculturas de Blay y de Inurria

BREVES NOTAS DE ARTE

EL CRISTO DE MIGUEL BLAY

Es lógico que la revista ARTE ESPAÑOL se haga eco de aquello que, constituyendo un acontecimiento artístico, esté de alguna manera relacionado con la Sociedad Española de Amigos del Arte. Tal es el caso de la obra ejecutada por el insigne escultor Miguel Blay, que ha recibido el ferviente homenaje de la admiración y de la devoción popular en el domicilio social de la benemérita institución. El autor de estas líneas ha presenciado que gentes pertenecientes a todas las clases entraban y salían lo

mismo que si se tratara en cualquier iglesia de ganar un jubileo, y lo que es mejor, se recogían en el saloncito a modo de capilla, donde flamante imagen era objeto de improvisado e intenso culto.

Convendrá para el buen orden puntualizar los hechos. Miguel Blay recibió en 1914 de D. César Carvajal el encargo de hacer un crucifijo con destino a la iglesia del Sagrado Corazón que se construía en Gijón. El maestro, aceptando en principio, recabó para sí, y en ello fué atendido, que no se le obligara a trabajar de prisa *pane lucrando*, pues él quería tomarse el tiempo necesario para pensar y ajustar en consecuencia la labor a la idea razonada. Lejos, pues, de industrialismos (sin los cuales no podrían vivir los artistas que carecen de medios económicos), y sólo con la obsesión de satisfacer sus anhelos en tan considerable empresa, Miguel Blay realizó algunos viajes por España para documentarse en materia de cristología. En ellos, claro es, buscaba, no las formas cuajadas de un pasado ya histórico, sino algo más, el espíritu, aliento de la tradición nacional, que perdura al través de los siglos.

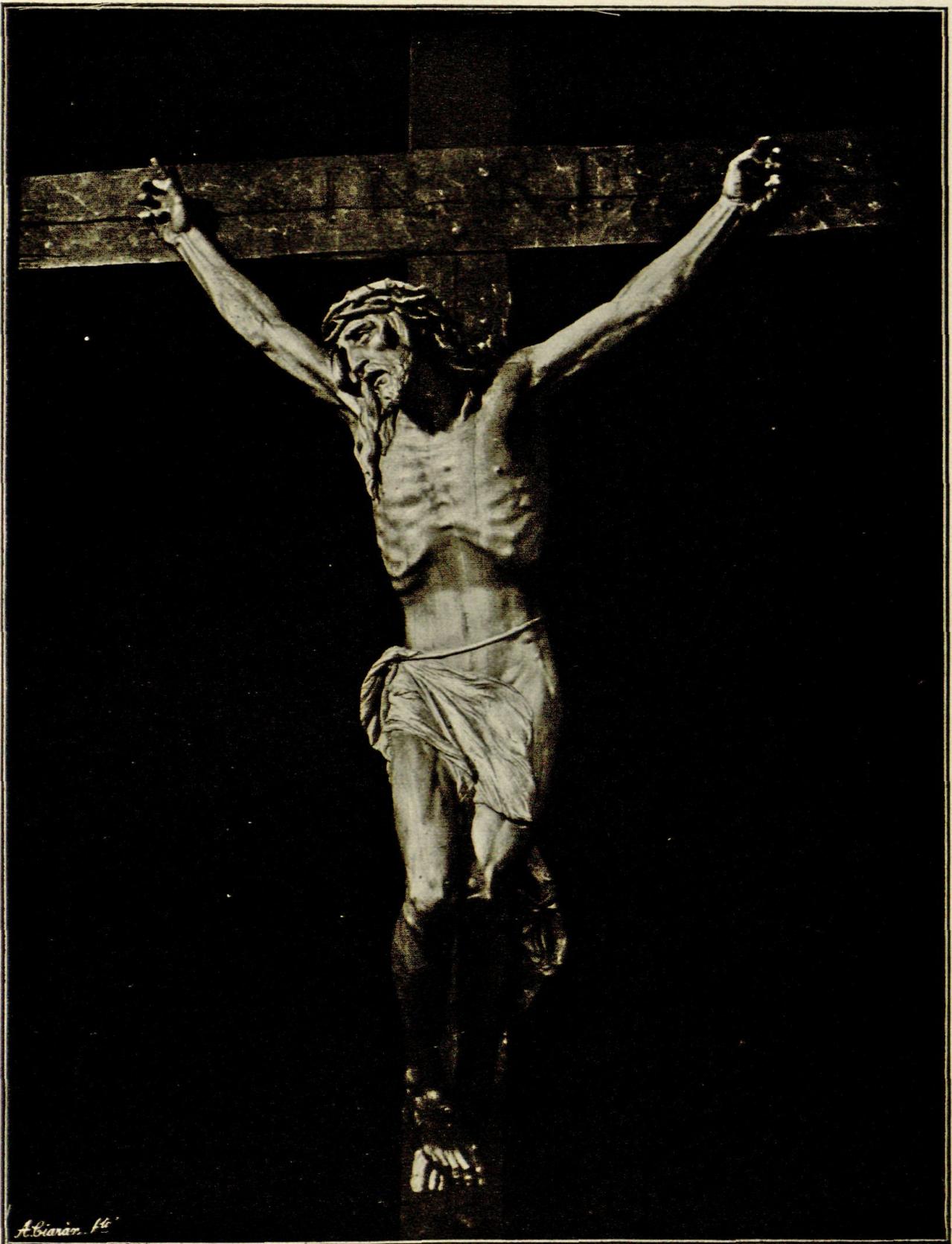
Con tan adecuada preparación se hallaba en condiciones de abordar la obra. Pero ¿bastaban modelo, material, manos y cultura? No; requeríase un sentimiento animador, el entusiasmo, hijo de la fe, que no cede ni aun en momentos de perplejidad o de decaimiento, inevitables. por otra parte, en el proceso de la técnica.

Hemos oído a Miguel Blay que él nunca ha pretendido llegar a la creación original de un Cristo, sino más bien conciliar lo tradicional con modalidades personales. Proceder de suerte distinta hubiera sido exponerse a no triunfar; no hay que olvidar el que la imaginería española responde a una proyección de los sentimientos populares.

A propósito de lo que aquí nos ocupa, se nos permitirá que reproduzcamos varios párrafos de un estudio que, consagrado al crucifijo de Blay, condensan nuestros juicios.

«No somos sospechosos; con harta frecuencia nos hemos referido a la tradición, sin que pueda tachárenos de tradicionalistas. Amamos la tradición en cuanto encierra orientaciones y enseñanzas aprovechables; rechazamos la tradición en cuanto alguno de sus elementos sirve para encubrir la flaqueza de invención y la carencia de fuerza propia. Odiamos, por último, lo que a título de tradición es, en el fondo y en la forma, pura engañifa.

El ejemplo que Miguel Blay nos ofrece merece ser considerado con atención. Su arte, ligado por lo común al gusto francés, del cual en cierta manera deriva, no inicia una conversión ni una rectificación de principios;



Cristo, por Miguel Blay.

(Fot. Zarraga.)

lo que acontece es que un tema, el del crucificado, que en la plástica española adquirió una plenitud de esencias y desarrollo, había de imponerse. Salir a estas alturas con un Cristo de marcado tipo francés o italiano, por bella que fuera la obra, habría sido el ir contra la corriente, y la corriente o el sentir general, en orden a las normas de la devoción, se manifiesta fiel a un criterio conservador.

En el criterio conservador se amparan los convencionalismos. La historia del Arte nos los muestra a cada paso: en toda evolución encontramos factores de esa naturaleza, que actúan más de lo que creemos. Si Miguel Blay, en lugar de tenerlos en cuenta, hubiera encaminado sus esfuerzos a «crear» un Cristo con arreglo a la más documentada verdad, tomando al pie de la letra lo que acerca del particular se registra en los mejores libros de arqueología sagrada, hallaríase arrepentido de semejante aventura y evidenciarse su fracaso. El triunfo de Murillo consistió en que supo constituirse en intérprete del alma popular de su tiempo y de su tierra.»

Además, Miguel Blay, que no es un escultor vulgar, estaba obligado a enaltecer el género religioso, objeto de mercadería vergonzante, y halago del gusto menos refinado. Ante la avalancha del santo bonito, de serrín o de cartón piedra, que inunda los templos, y, lo que es peor, estraga la sensibilidad de los hombres sencillos, había que reaccionar, señalando un camino de redención. Blay, sin traicionar lo más íntimo de su conciencia moral y profesional, con afán saludable, se entregó a lo que llamaríamos «la propaganda por el hecho». Nada de teorías: su Cristo, encarnación de un profundo sentir y de una noble y paciente labor, significaba la afirmación terminante de que el arte, para mover hacia la divinidad, ha de poseer siquiera una partícula de tan preciosa energía.

¿Qué ha pretendido representar el artista en su versión del crucificado? En opinión nuestra, el augusto instante de la inspiración, y, en tal respecto, el Cristo de Blay es el Cristo de la Inspiración. La brevedad de esta nota no nos permite detenernos a examinar la parte anatómica. Contéplese la reproducción de la escultura, y... celébrese con nosotros de que las gubias, contagiadas de santos temblores, hayan arrancado al leño delicadísimos acentos de dolor. Póngase luego cuanta literatura plazca: ello será el comentario legítimo que el poder imponderable del Arte suscita.

«Miguel Blay ha dramatizado con fortuna la emoción, porque no se avino a mera y fría copia del natural. Su aportación, de que se hará debido cargo la posteridad, contrasta con el desustanciado cerebralismo que artistas de mérito acogen en sus ficciones religiosas.»

EL ORIENTALISMO DE MATEO INURRIA

¡Pérdida irremediable la que experimenta el arte español con la muerte de Mateo Inurria! Desaparece con él la personificación de los anhelos, en la lucha tenaz del hombre contra el mármol para arrancarle las más delicadas y puras suavidades que le truequen en ser vivo, dotándole, en cambio, de aquella belleza que, por ser cosa de arte, no pasa, como pasan las criaturas carnales, según la expresión del poeta. Mateo Inurria se lleva a la tumba el afán febril de sensaciones táctiles, que le hicieron un preciosista culterano de la escultura. Hemos escrito preciosista culterano recordando a un paisano de Inurria, al cordobés D. Luis de Góngora y Argote. No es que el escultor siguiera los rumbos «formales» del escritor; sí lo es que Inurria tampoco desmentía su casta, soñando por su arte con el lenguaje más pulido y a la par máspreciado de concepto. Los admiradores sin condiciones del Góngora único y diverso, hallamos en Inurria la sutileza de espíritu que es gala del intelecto cordobés y el esfuerzo perseverante hacia una perfección jamás efectivizada, aunque sí clari-videntemente enunciada.

Mateo Inurria nació en la ciudad de los Califas el año 1869. Cuando vino al mundo de las artes, la escultura española se había estancado en un período de lamentable decadencia. En la Exposición de 1895 le fué adjudicada una se-



Mateo inurria. *Cristo*, con destino a la Necrópolis de Madrid.

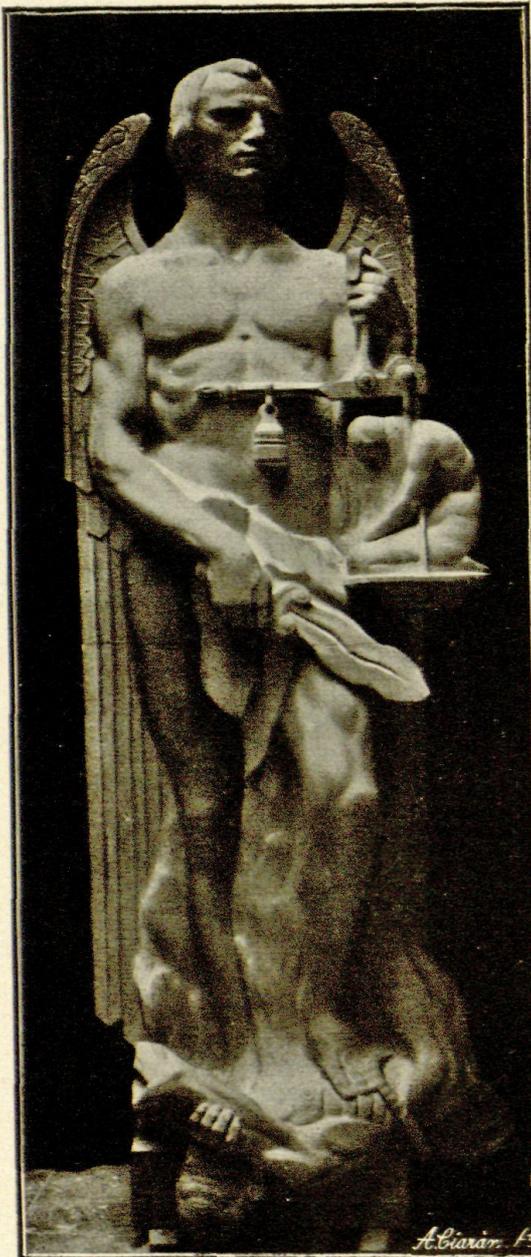
gunda medalla por su estatua de Séneca y en 1899 se le concedió la de primera clase por el grupo *En la mina*.

Elegido Director de la Escuela provincial de Artes y Oficios, alternaba las tareas docentes con los trabajos particulares. En Córdoba primero, y después en Madrid, se acogió al aislamiento para contrastar la eficacia o la inanidad de los principios estéticos a que había ajustado sus producciones. La modificación en los mismos llegó al fin. Cuanto, dentro de su

arte, no respondía a sinceridad y a estilo de selección, hubo de ser proscrito.

Lo nuevo atraía siempre sus entusiasmos, que dijéranse de juventud; poco en el oficio se sujetaba a crecientes exigencias técnicas. «Si cultivó con fortuna el género monumental, los monumentos más notables que salieron de su cincel son los primorosos cuerpos de mujer, palpitantes de encendida mocedad. Si clásicos por la factura — clásicos en el sentido de su acabada factura —, tiembla en ellos un romántico anhelo. Romántico anhelo, en verdad, que acaso no fuera aventurado imaginar que proceda del ambiente cordobés, inalterable en su ciencia al través de los tiempos.»

No pretendemos trazar la semblanza de Inurria. Sí, nada más que señalar una nota que contribuya a fijar cierto aspecto de su personalidad. Nos referimos a su orientalismo. Ya lo apuntó en las figuras de un mausoleo que esculpió por encargo de ilustre familia argentina para el cementerio de Buenos Aires. Cristo se yergue en simbó-



Mateo Inurria. *San Miguel*, con destino a la Necrópolis de Madrid.

lica actitud de vencedor, teniendo postrados a sus plantas a dos personajes alegóricos: el dolor y la lucha humana. En una página dedicada a esta obra, recuerda José Francés (*El Año artístico*; 1921; pág. 127) las palabras de Epstein, autor de un Cristo tan «independiente» como el de Inurria, y al que cabe aplicarlas: «Cada hombre tiene un concepto propio de Cristo. Yo he procurado expresar en piedra ese concepto mudo. No he estilizado ningún modelo. No he querido hacer una cabeza racial. No he pensado para ello en Europa ni en los judíos. Las manos no son puramente imaginativas, sino que contienen la representación del sufrimiento de Cristo.»

En el taller de Inurria hemos concedido atención preferente a dos estatuas marmóreas expuestas allí durante unos días a raíz del fallecimiento del maestro cordobés, y en testimonio de su memoria.

Una es el Cristo, ceñudo y enigmático, con el busto al descubierto; el manto le tapa el hombro izquierdo y se pliega al tronco. La túnica bordea sus pies desnudos. Con la mano izquierda oprime contra el pecho un libro, los *Evangelios*, de suntuosa encuadernación, que ostenta el crismon. La imagen se destaca sobre oval almendra que surge de recortadas nubes, y en la cual se lee latina frase: *Ego resuscitabo eum in novissimo die*.

La segunda es un San Miguel, desnudo, de atlética musculatura, que con una romana pesa un alma, blandiendo en la diestra corta y ancha espada flamígera. A los pies, entre llamas, se retuerce el diablo. Las alas, largas, caen con la gracia rítmica de un peplo helénico.

Ambas estatuas obedecen a una inspiración oriental. Su bizantinismo, sin embargo, no peca de textual ni es tampoco el que penetró en la tradición románica. La arcaización entraña la singularidad de parecemos lo más moderno. Inurria, que poseía una cultura arqueológica, era, no obstante, incapaz de defender su arte apoyándolo en fórmulas inusitadas. Su sensualidad pugnaba por desasirse de un goticismo estratificado, de un catolicismo, en la plástica, de maneras más que de fondo. El oriente — un oriente lejano de liturgias y de perfumes, que ignora el patetismo contorsionado del occidente — hierático por compostura e íntima y poderosamente vital, se revela, logrado con raras armonías, a expensas de las masas pétreas e inertes.

ÁNGEL VEGUE Y GOLDONI.

El pintor Néstor y su arte

EN las *Islas afortunadas* nació y vivió los años primeros el pintor Néstor. Por aquellos campos soleados, eternamente rientes, sugeridores de paz y de optimismo al decir de cuantos los han visto, corrió adolescente como pequeño fauno en aprendizaje del vivir selvático y libre. Allí todo es hogar. Desde la gran bóveda del universo hasta el mar inmenso cuyas aguas invitan de continuo a la inmersión. Por eso los pequeños faunos transfórmanse presto en anfibios, alcanzando algunos tal belleza de divinidad pagana que semejan tritones. El adolescente canario es el tipo humano que más se ha identificado con la Naturaleza. La vivió, la observó, la comprendió plenamente, y llegó a la más alta saturación. Así Néstor. Ello explica en gran parte su pintura, que es identificación cordial con el tema.

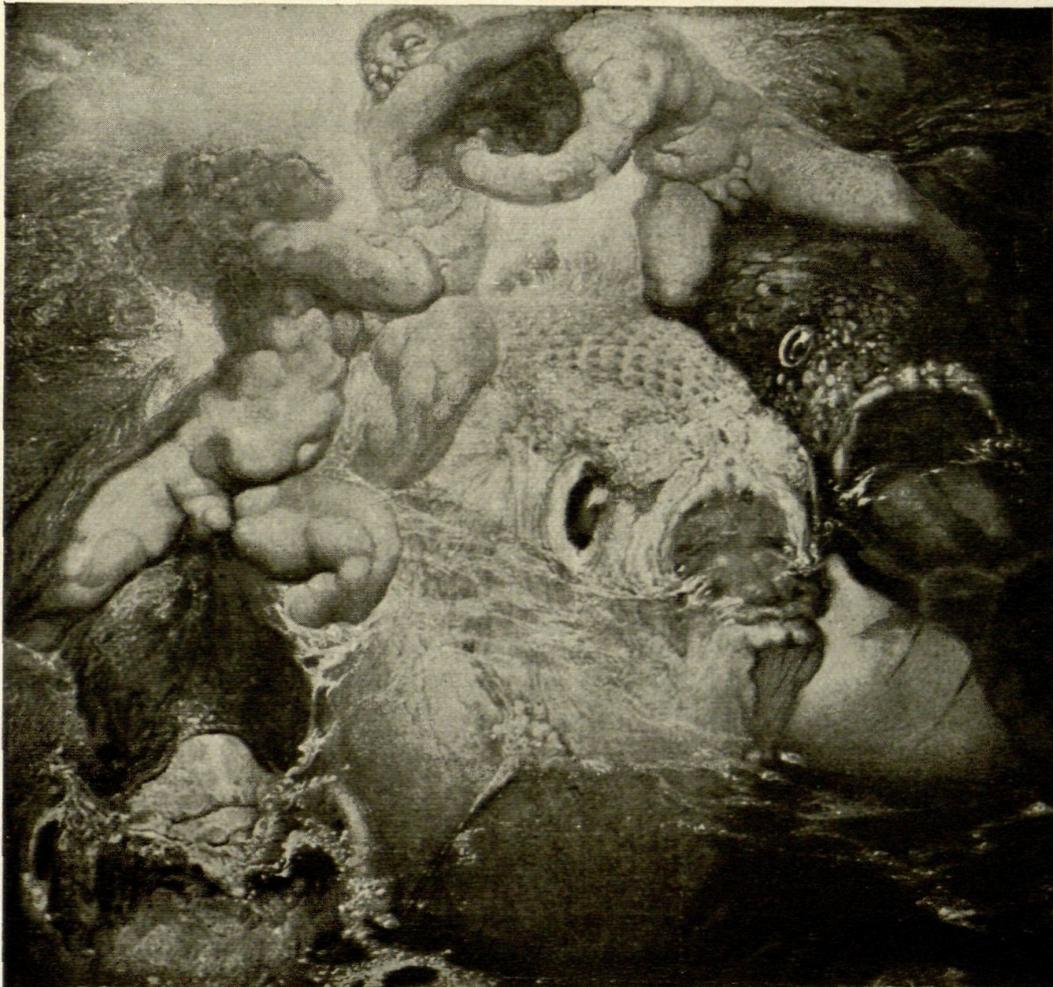
Una cosa es el ideal, la emoción, el sentido de la Naturaleza, y otra es el oficio y la técnica; tres cosas muy difíciles de ver juntas, fundidas en un todo armónico.

No es raro contemplar en pintura maravillosas obras de artificio, acrobatismos de pincel, malabarismos de prestidigitador extraordinario. Al finalizar la contemplación quizá nos sintamos fascinados un momento. Al poco rato nos daremos cuenta de que nos ha sido escamoteado el ideal, el espíritu de las cosas. Pintores tales son arquitectos que no han pasado de hábiles ingenieros. Y la ingeniería no tiene ciertamente relación esencial con las Bellas Artes.

* * *

Contemplando ya a distancia, y enfocando desde altura estética la obra de los impresionistas, decía recientemente Camille Mauclair: «... *ces peintres si doués avaient été plus grands ouvriers qu'esthéticiens. Ils avaient apporté des procédés personnels, une vision heureuse et originale. Ils avaient détruit beaucoup d'erreurs et de routines. Mais ils avaient des défauts, dont le plus grave était l'absence de vie intérieure, de don psychologique*». El artificio excesivo de una gran parte del impresionismo francés no sedujo a Néstor. Tampoco cayó por sistema en una técnica de grandes superficies monocromas y uniformes en densidad de pasta. Nada de punti-

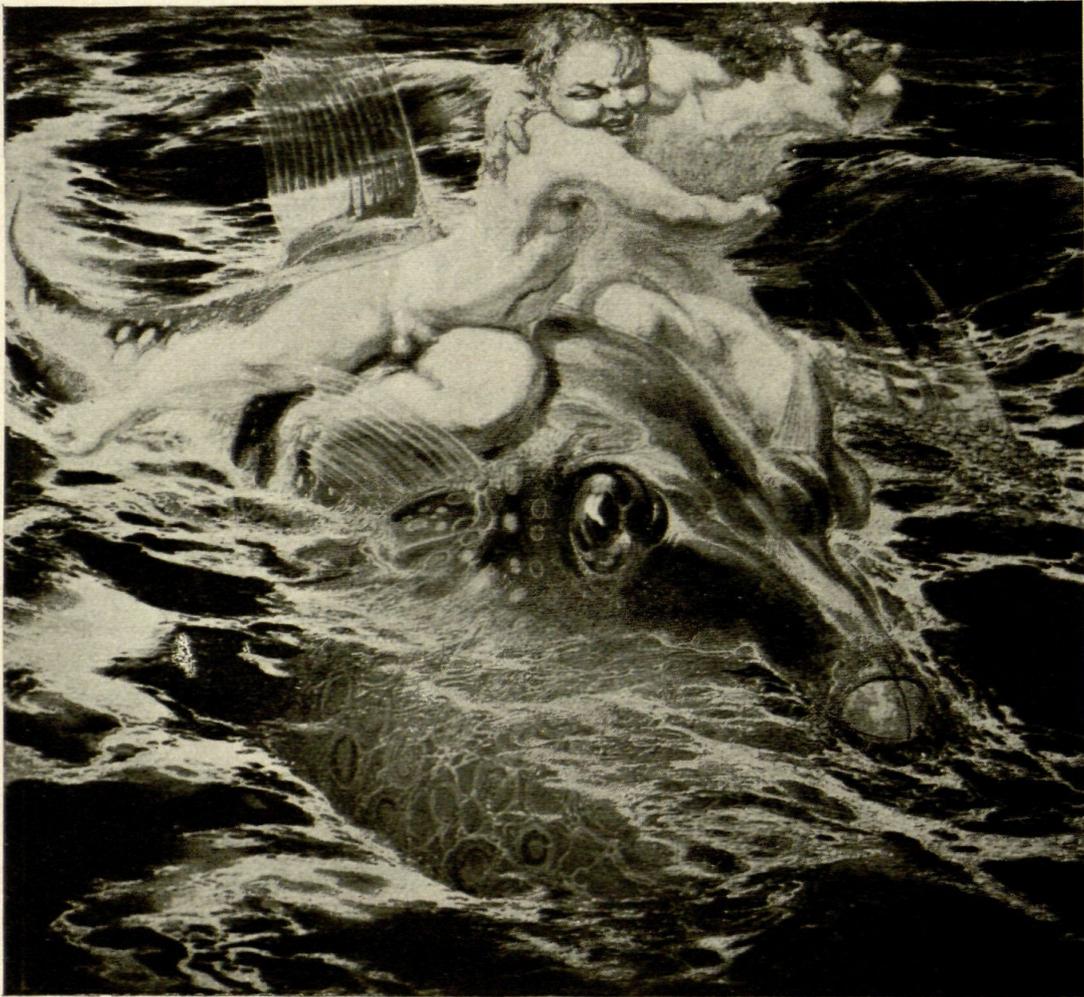
lismo como criterio general. Nada de rayado aplicado a todo, convirtiendo la luz en lluvia de colores... Néstor ha sabido comprender que cada trozo de pintura requiere una técnica especial, adecuada. Después de contemplar atentamente a los impresionistas, ensayó sus métodos, escogiendo el fruto entre la hojarasca inútil. Ha sabido ver que al lado de las esenciales diso-



Amanecer, primer cuadro del *Poema del Atlántico*, por Néstor.

ciaciones de tonos, se han hecho, por prejuicio de escuela, no pocas cosas absurdas, inútiles y reñidas con la Estética. Néstor al propio tiempo ha estudiado a fondo ciertas técnicas antiguas y, entre ellas, estudió el oficio y la técnica de los venecianos del siglo XVI. Aquellos lienzos mates, las primeras manchas de color al temple y la terminación con veladuras de óleo, no son un secreto para Néstor. La densidad de la masa de color es otro problema que Néstor se planteó y resolvió certeramente. Prescindió

de los sistemas absolutos — masas oscuras gruesas, y las claras muy sutiles como en los primitivos flamencos; por el contrario, oscuros formados por ligeras veladuras, y claros con grueso de color, como ocurre en casi toda la pintura clásica moderna — que tienden siempre a un automatismo carente de la flexibilidad necesaria. La pintura de Néstor en cuanto signi-



Mediodía, por Néstor.

fica colocación y movimiento de la pasta de color, es algo personalísimo. Semeja unas aguas turbulentas de infinitos remolinos con múltiples y hondos surcos. Es una factura de espiral que huye de la marcha recta. Un cuadro de Néstor es susceptible de ser reconocido por el simple tacto.

De igual modo, Néstor huye en la línea de toda trayectoria recta. Un día le oí afirmar: «la línea recta no existe». Ciertamente que en sus obras no es posible dar con ella. Mas de esto ya hablaré más adelante.

El conocimiento del oficio es algo insólito en los actuales pintores españoles. Ello supone preocuparse de la supervivencia de la obra. La industrialización completa de los materiales que han de formar el cuadro es cosa generalmente aceptada sin protesta, sin la menor sospecha de peligro. Lienzos imprimados con sustancias prestas a reacciones químicas tan violentas que alteran la pasta de color depositada por el artista. Colores que se repelen y que tan pronto como se volatiliza el aceite se transforman en otro compuesto químico de coloración distinta. Verdes que se tornan ocre; carmines que se oscurecen y amoratan; blancos que amarillean. Por otra parte, los vehículos del color — aceites y esencias — son utilizados sin comprobación, y el enranciado, el cuarteamiento de la masa de color, destruyen más de una vez bellas pinturas.

Néstor no pecó en este punto. Domina el oficio, sobre el que asienta su personalísima técnica. Ambas cosas, técnica y oficio, son en Néstor valores obtenidos tras largos y meticulosos análisis. Son valores macizos, robustos y dignos de sustentar una gran estética personal.

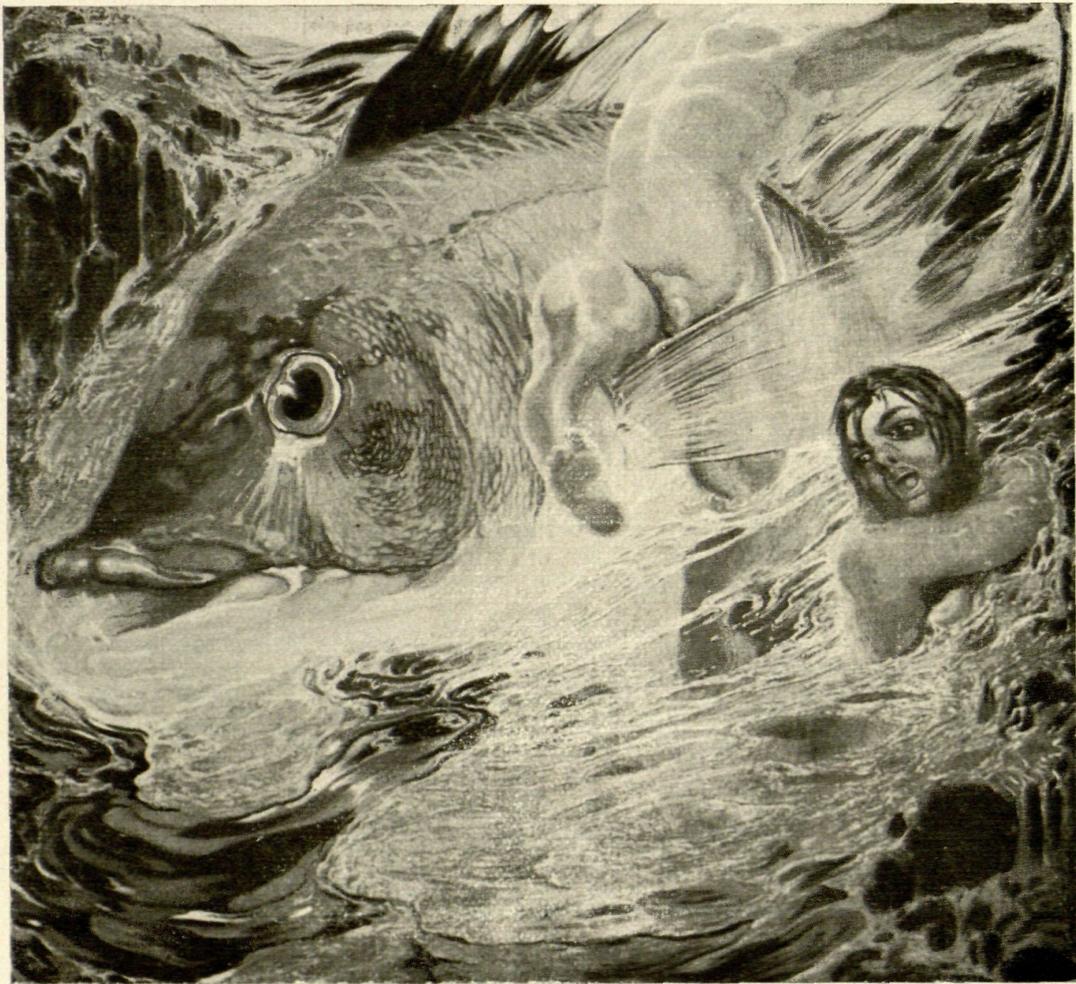
* * *

Soberbia base es el dominio del oficio y de la técnica. Es la plena posesión de la gramática pictórica. Mas ello no es suficiente por sí sólo para producir un artista en el verdadero sentido del vocablo. Hay quien domina la gramática, y no obstante escribe sin emoción trozos de prosa fina, fríamente cincelada. Es lo que acontece con muchos impresionistas, que han sido tan hábiles obreros como deplorables estéticos. Mas quien dominando el oficio y la técnica posea vigor creador, intuición estética, logrará obras fecundas en espíritu y emoción.

En Néstor ya hemos visto al gran artífice. Yo, por mi parte, veo asimismo un gran artista.

Muy varias tendencias sedujeron a los pintores contemporáneos. La mayor parte de esas tendencias no eran de carácter estético, sino técnico. Muchas veces no han pasado de disputas y prejuicios de escuela. Hubo quien no intentó despegarse de la tierra y afirmó que igual valor emotivo ofrece un cacharro que una cabeza. Quien tal dijo no concebía más belleza que la del propio artificio técnico. Pintores hay que se refugian en arcaísmos definitivamente muertos. Su labor se reduce al hábil *pastiche*, producto asimismo de simple artificio. También hay pintores que estiman el arte como manifestación literaria y sólo producen mala literatura divorciada

de la vida en torno. Y aun hay quien estima confusamente que la pintura es un medio adecuadísimo para demostrar verdades filosóficas... Difícil resulta entenderse y caminar sin tropiezos por entre las múltiples tendencias actuales. Y a esto agreguemos la turba de farsantes que logran vivir



Pleamar, por Néstor.

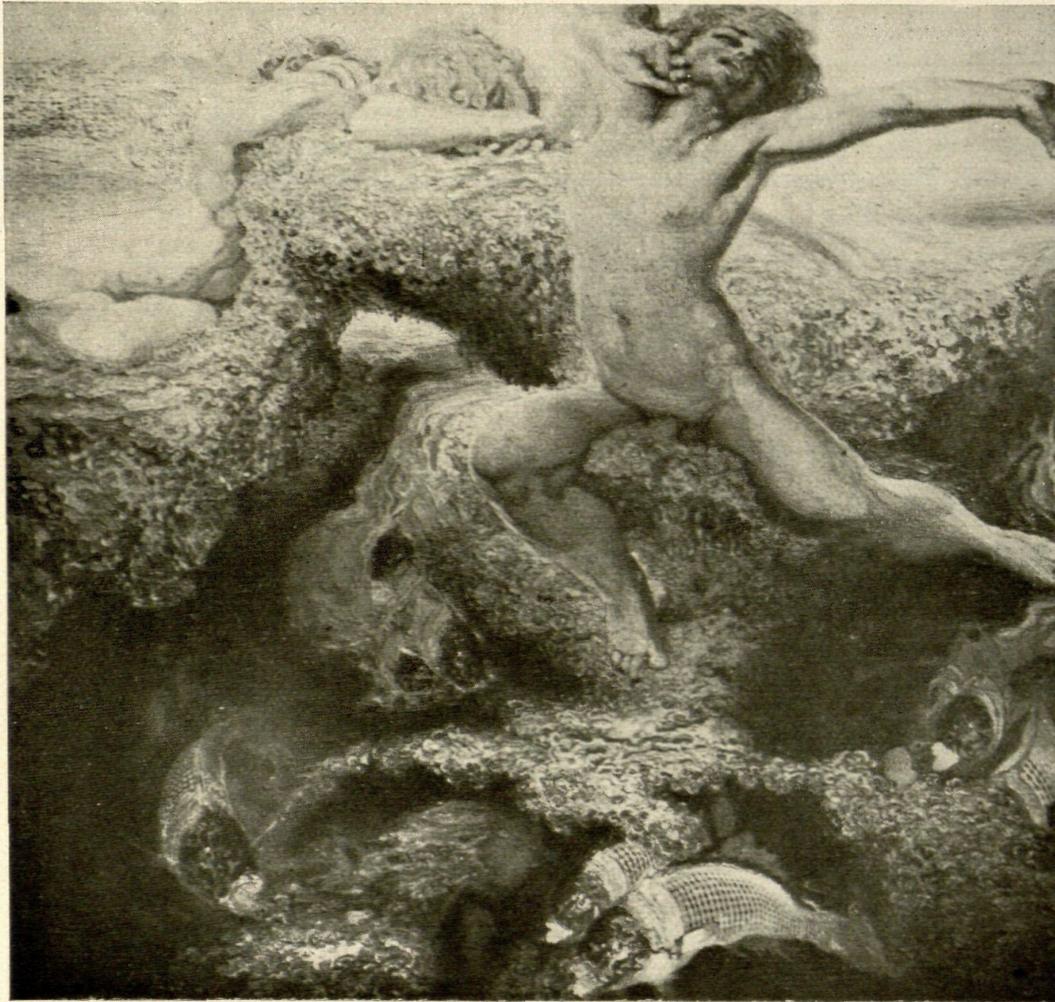
con su falso arte, aplaudidos con estrépito por gentes que irrumpieron en el campo de la crítica...

Néstor, sobre su identificación con la Naturaleza adquirida en los primeros años de la vida, formóse un sentido estético complejo, producto de copiosas lecturas, repetidos viajes y amplias evocaciones. Su estética es fórmula — no receta — de muchos componentes. Pero es fórmula que ha logrado fundirlos sin que el sabor de alguno predomine y anule a los otros. Quizá a primera vista sobresalga un barroquismo que todo lo envuelve.

ARTE ESPAÑOL

Mas a poco que se identifique uno con la obra, acertará a apreciar una inclinación orientalista de finos y sutiles matices, adaptada a la actual sensibilidad, más refinada y culta.

El sentido barroco de la obra de Néstor es un sentido españolísimo de



Bajamar, por Néstor.

final del siglo XVII y comienzos del XVIII. No es el barroco renacentista que asoma en el plateresco, conservando un gran predominio de la línea recta a través de la decoración *aplicada*, más que *incorporada*, a la masa arquitectónica. El barroco, que asoma en el plateresco, es de sentido estático, y el arte de Néstor es pleno dinamismo, que en muchos casos alcanza a producir figuras fieramente atormentadas. Recuerdo a este propósito una bella obra de Néstor, titulada *El niño arquero*. Néstor, un buen día, había dado en la tienda de un anticuario con un pequeño retablo barroco de co-

lumnas salomónicas. Aquel retablo, de grandes retorcimientos, cubierto de un tono dorado, mortecino y suave, le sugirió un cuadro. Compró el futuro marco, y meses más tarde cobijó, al amparo de las movidas columnas, la obra de *El niño arquero*, una de las obras más identificadas estéticamente con el marco. Aquel marco es asimismo un trozo de barroquismo español que concuerda admirablemente — quizá exactamente — con el espíritu de la obra de Néstor.

Hay quien clasifica el barroco sin otro criterio que el examen de los detalles decorativos. El momento culminante del barroco no llegó hasta que la línea general arquitectónica se identifica, se funde, con la decoración, y ambas cosas se hacen inseparables. En el arte de Néstor todo es barroquismo, sin que en ningún trozo pueda señalarse en dónde comienza y acaba. Mas dentro de las múltiples manifestaciones del barroco, el de Néstor es algo así como la espuma: no pesa, no fatiga, no aplasta. Y de él se desprende un persistente aroma de españolismo.

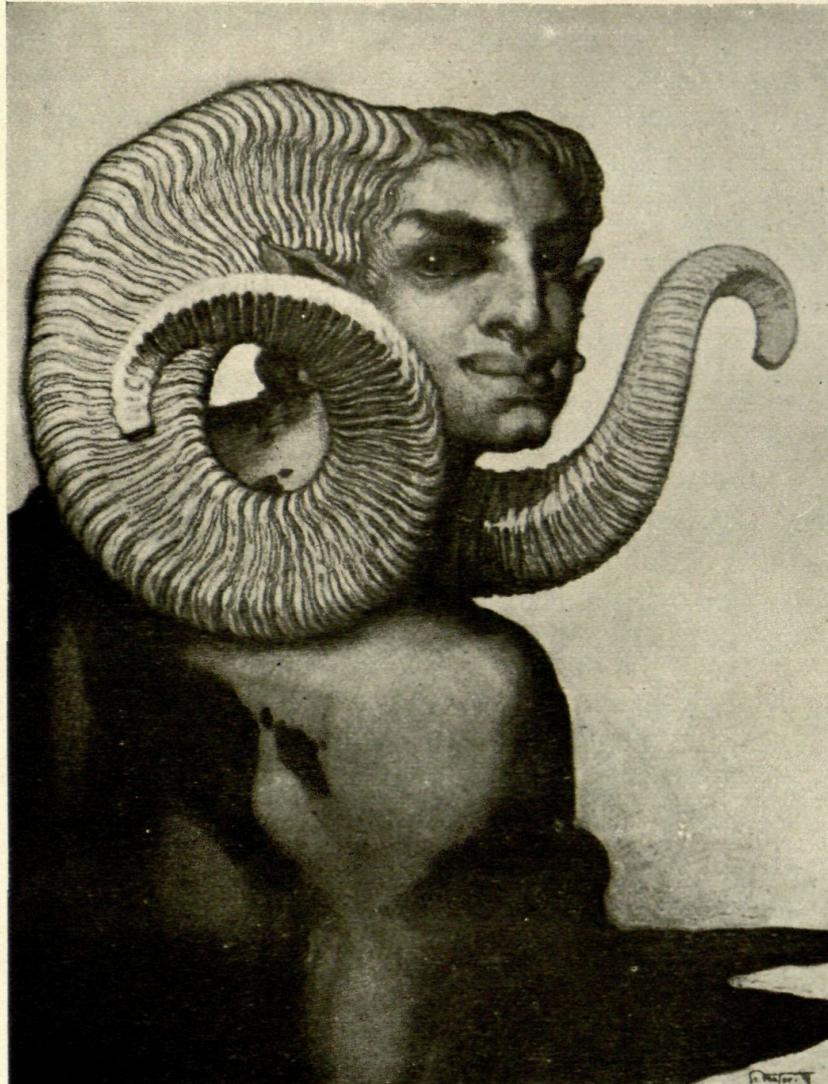
No acaba aquí la impresión estética de la obra de Néstor. Hay en ella marcados acentos orientales: acordes de color, vibraciones de masas con valor de esmaltes, sensación de telas persas, sabios y complicados cromatismos que se enlazan y funden con la línea barroca sin la menor violencia ni fatiga. Mas no se crea que Néstor adquirió esta cualidad copiando servilmente la obra de los pintores japoneses. La estética de Néstor, en su acento orientalista, es una estética complicada. Es el producto de múltiples y atentas observaciones de cerámicas, esmaltes, tejidos, estampas, no sólo japonesas, sino más bien chinas, y como algo más puro, como la fuente más limpia, Néstor bebió en la del antiguo arte persa.

La estética de Néstor es eso: una sabia amalgama de barroquismo, orientalismo y refinada inquietud moderna.

* * *

Cuenta Heriberto Jorge Wells, en una de sus más sugestivas narraciones, la historia — plena de misterio — de un huevo de cristal que, en virtud de fuerzas lumínicas desconocidas, recogía imágenes de otros planetas. Aquel huevo mostraba en su interior espejismo, paisajes y seres de coloraciones y formas insospechadas. Y, según nos afirma el novelista, de aquel huevo se perdió todo rastro. Ante la obra de Néstor recordé la narración de Wells, y aun sospeché de su verdad. En algún momento me inclinó a creer si el huevo misterioso ha rodado hasta pasar a poder del artista. Y es que

la vida — el arte de Néstor es ante todo vida — que su obra reproduce y hace sentir, es una vida que no pertenece a este planeta. Ni los pequeños tritones, ni los peces, ni las aguas, se refieren a nuestro mundo. Y, sin em-



Sátiro del Valle Hespérides. Para el *Poema de la Tierra*, por Néstor.

bargo, todo vive y se agita con una fuerza poderosa: con el impetu que sólo da la observación directa de la vida.

Hay por lo pronto en esta visión, maravillosamente extraordinaria, algo de realidad. Esos peces esmaltados son en gran parte copia de la vida. Néstor aprovechó un gran *aquarium*, dedicado a conservar, para estudios oceanográficos, los más extraños y misteriosos ejemplares de la fauna marina profunda. Ante ellos hizo hondo análisis. Muestra concienzuda de tal

estudio nos la ofreció en varias acuarelas justas, precisas, exactas, copiatoras no sólo de la línea y del color, sino también del movimiento. Ya en posesión de documentos gráficos tan importantes, concibió su *Poema del Atlántico*, obra de gran empeño y difícil de lograr con elevación. Era preciso ante todo huir de la vulgaridad y acertar a recoger lo que podemos llamar los grandes gestos del Atlántico, la expresión del mar *tenebroso*, sin caer en reproducciones de tipo fotográfico. Decidido a pintar la naturaleza marina sin que el menor detalle de civilización perturbase el ritmo espontáneo, animó la escena con niños en jugueteo bellamente absurdo, con peces fantásticos y monstruosos, que dócilmente se dejan cabalgar...

El *Amanecer* es el cuadro más completo. Fúndense en él todos los elementos que integran la estética de Néstor sin la menor violencia. El acorde de color es prodigioso en esta obra. Su valor decorativo la coloca, a mi modo de ver, entre las más grandes obras que ha producido la pintura contemporánea. Al decir esto cuidó mucho de medir bien las palabras. Sé asimismo que la plena justicia al arte de Néstor ha de venir de fuera.

No ha sido mi propósito describir las obras que pendieron de los muros en esta Exposición. Me ha interesado mucho más, analizar y fijar en lo posible el carácter de la pintura de Néstor en sus dos aspectos principales: estético y técnico. Y en relación con el sentido estético, no quiero olvidar un detalle demostrativo de la exquisita sensibilidad del artista. Me refiero a la instalación, cuidada con gran esmero. Merced a ella se ha dado a las obras el máximo valor. Encuadradas en marcos de ébano de línea saliente en su parte interior, se consiguió la finalidad óptica que debe pedirse a todo marco como principal condición: la de enfocar una pintura, a modo de ventana abierta a otra escena distinta de la en que el espectador se halla.

Sé que el artista va a emprender un viaje de exhibición de sus obras por tierras extranjeras. Apruebo la idea. Su arte es demasiado refinado, exquisito, para que guste a la masa. Los paladares españoles están demasiado acostumbrados a una pintura que, so pretexto de interpretar el carácter hispano, reproduce sin tregua tipos que ni son representativos de la raza, ni siquiera humanos. Más bien son detritus sociales buscados con un afán malsano. Una de tantas manifestaciones de la españolada...

(Fots. Zarraga.)

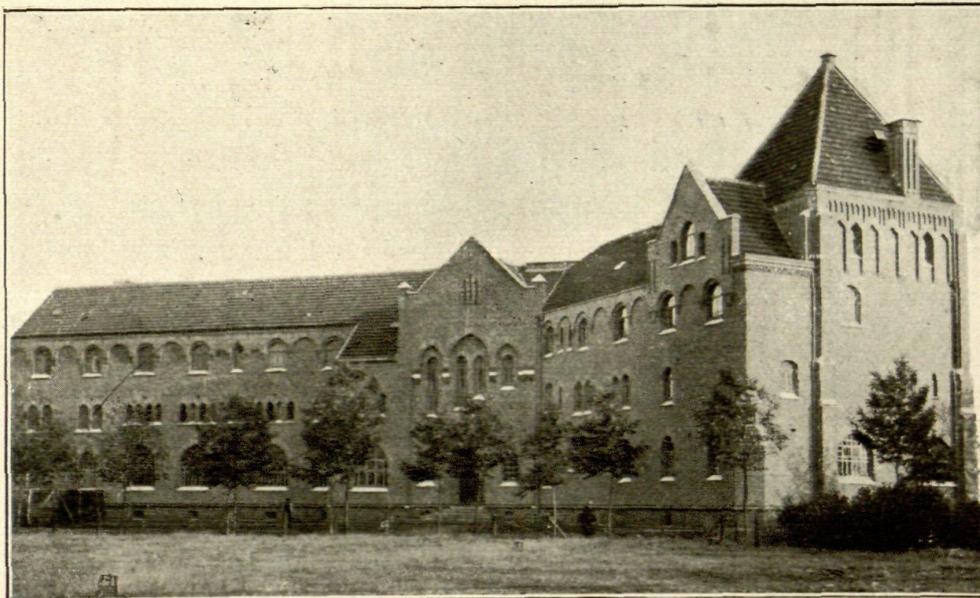
ANTONIO MÉNDEZ CASAL.

Abadía de San Pablo, en Oosterhout

Teniendo noticias de que en algunas construcciones recientes de los Países Bajos se notaba marcada influencia de nuestro estilo mudéjar, procuramos investigar lo que hubiera de cierto sobre el particular y, en efecto, el muy ilustrado y reverendo Dom H. P. Louwerse ha tenido la bondad de enviarnos unas notas que con mucho gusto reproducimos a continuación.

LA Abadía fué fundada en el año 1889 por la de San Pedro de Solesmes, en Wisques, situada en el Norte de Francia.

Dom Guéranger, el fundador de la Congregación de San Benito, había soñado con esta fundación; Dom Couturier, su sucesor, la realizó. Siendo

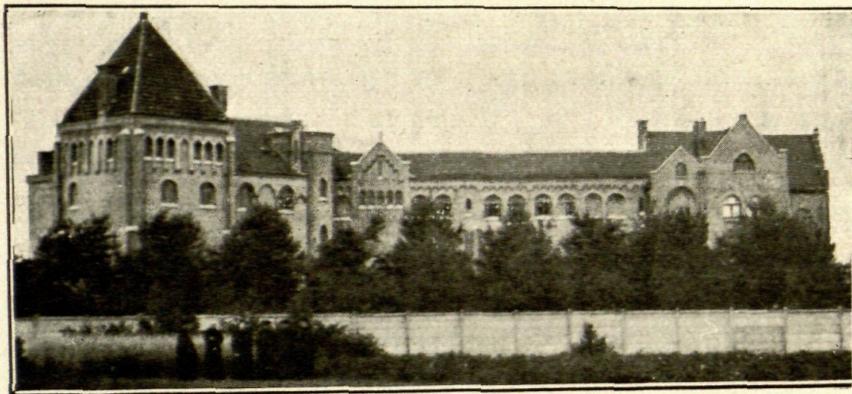


Fachada.

Abad Dom Delatte, el Ministerio Waldeck-Rousseau decretó las leyes contra las Congregaciones religiosas. En consecuencia, los monjes de esta Orden tuvieron que salir de Francia. La Abadía-madre de San Pedro se refugió en Inglaterra, en la isla de Wight. El Priorato de San Pablo se trasladó inmediatamente a Bélgica, con otras casas hermanas, estableciéndose

después, en 1907, en Oosterhout (Países Bajos), en la provincia del Brabante septentrional.

Allí los monjes no encontraron más que el terreno; era necesario construirlo todo. Este trabajo fué encargado por el Abad de San Pedro a uno de sus frailes, Dom Pablo Bellot, que había hecho la profesión religiosa hacía dos años. Dicho fraile cursó sus estudios en la Escuela de Bellas Artes, de París, y una vez terminados hizo un viaje por España, en 1900. El



Fachada lateral.

país, el paisaje, la Arquitectura, le sorprendieron mucho y le inspiraron el motivo de los dibujos que hizo para obtener el diploma.

En el viaje construyó los planos de una Casa de Familia y Círculo francés de Madrid. Los dibujos ponen de relieve la viva impresión que su estancia en España le produjo. ¡No podía sospechar, sin embargo, que algunos años más tarde tendría que realizar un trabajo que haría revivir en él todos los recuerdos de su excursión entre nosotros, y en particular el que se refería a las construcciones de los moros!

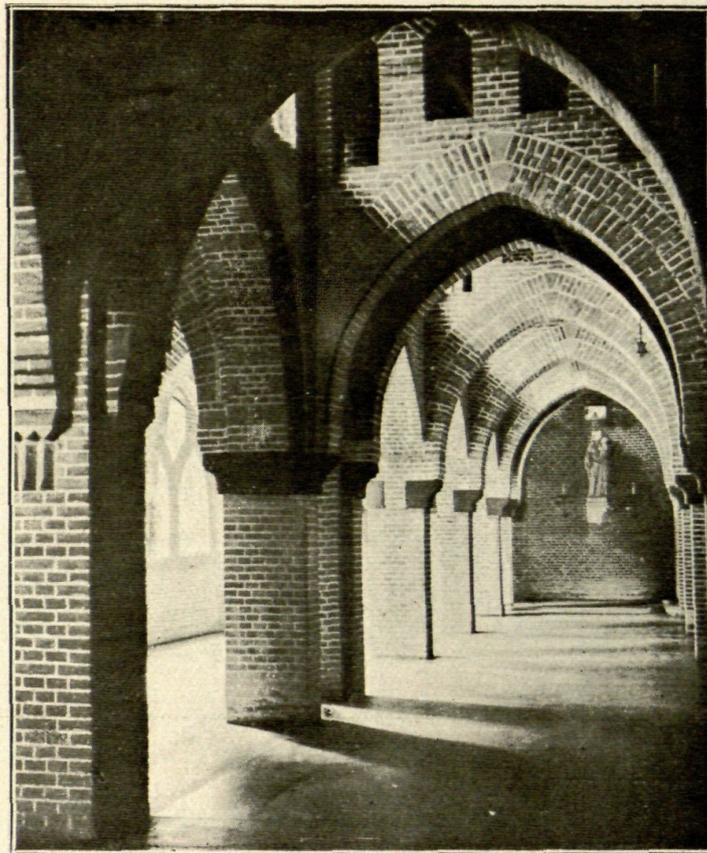
Entró en San Pedro de Solesmes, refugiado en la isla de Wight, en 1902. Entonces tenía veintiocho años.

Enviado en 1906 a Holanda para construir un monasterio se encontró con que el terreno era exclusivamente arenoso. De piedra natural no había nada; era, pues, necesario construir con ladrillos; y, puesto en este trance, recordó que en España los moros, con el mismo material, habían hecho maravillas.

Puso manos a la obra, y un año después los frailes pudieron llegar a tomar posesión de las partes más elementales del monasterio que les proporcionaban lo necesario para los comienzos. Durante varios años los monjes debieron de contentarse con esto, pues la Abadía de San Pedro bus-

caba en la isla Wight otro sitio donde pudiera desplegarse mejor la vida monástica. Al fin lo encontraron, pero con edificaciones del todo insuficientes. Allí también hacía falta construir un monasterio, y Dom Bellot fué llamado.

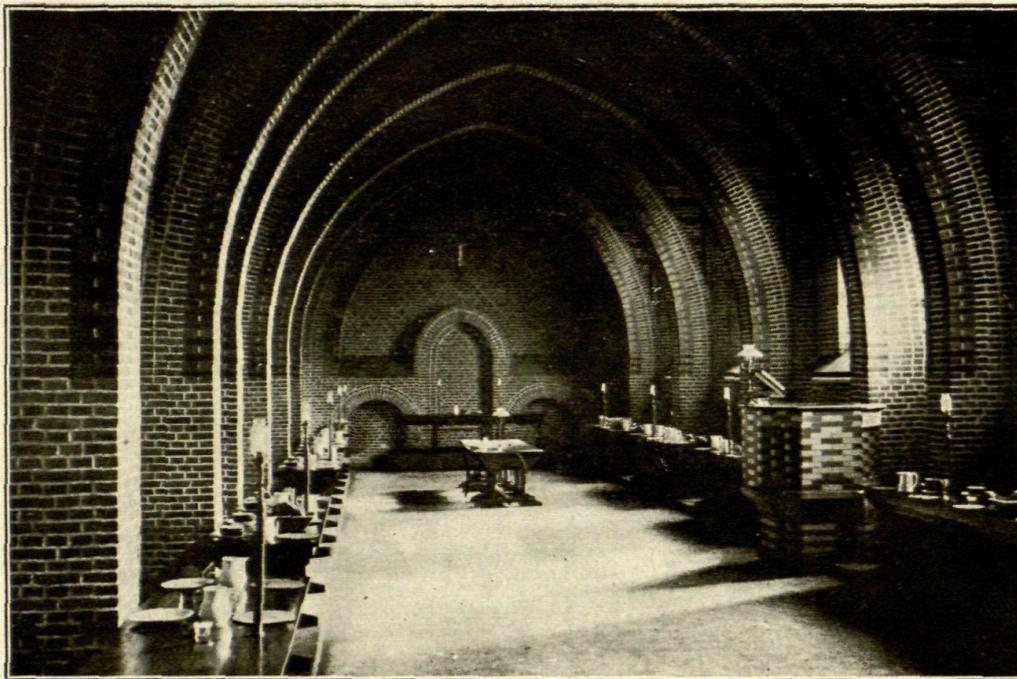
Después de haber construído muy cerca de las ruinas de una antigua Abadía benedictina (en la propiedad que aun conserva su primitivo nombre,



Claustro.

Quarr Abbey) la nueva Abadía, sin su iglesia definitiva, el arquitecto fué devuelto a Oosterhout para continuar sus construcciones. Ya había terminado el patio con el claustro que le rodea y los cuerpos de edificio correspondientes a dos de sus lados. En los otros dos sólo existía campo y matorrales, así es que la mitad del edificio quedaba por construir. Pero como no contaron con posibles vocaciones y habían creído establecerse por poco tiempo, el plano resultaba muy pequeño. Y las vocaciones vinieron y otras se preparaban, y el arquitecto comprendió que debía ensayar de alargar el proyecto a fin de hacerle más espacioso y capaz de alojar a una Comuni-

dad más numerosa. En efecto, eso se hizo; pero por no tener que derribar una parte de lo ya construido, y para permitir que los frailes pudieran continuar su vida tranquilamente mientras él edificaba, Dom Bellot resolvió dejarlo todo tal y como estaba y desdoblarse el claustro por sus dos lados libres. Así el plano se ensanchaba y encontraría en los pisos superiores el sitio para el número de celdas necesarias. Haciendo de la necesidad virtud, supo obtener con los dos claustros doblados efectos de luz muy pintores-



Refectorio.

cos y agradables. El grabado que muestra una estatua de Nuestra Señora al fondo da ligera idea de ello.

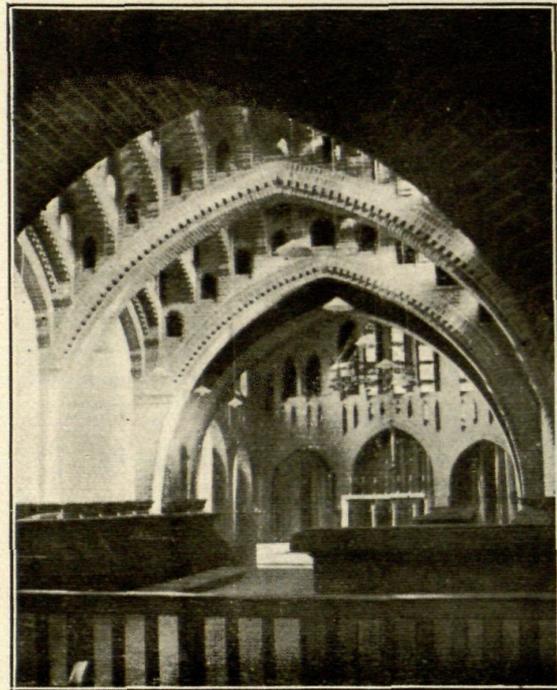
A lo largo de uno de estos lados construyó la biblioteca, que forma parte de la fachada de la casa. Inmediato al otro claustro fué construída la sacristía futura (actualmente iglesia). Los cuerpos de edificio que habían sido edificados anteriormente a lo largo de los otros dos lados eran la sala de capítulo y otra sala (provisionalmente refectorio, más tarde sacristía), con el futuro noviciado encima y el que había de ser refectorio, que provisionalmente servía de iglesia.

Una vez terminadas las nuevas construcciones, sólo faltaba la verdadera iglesia.

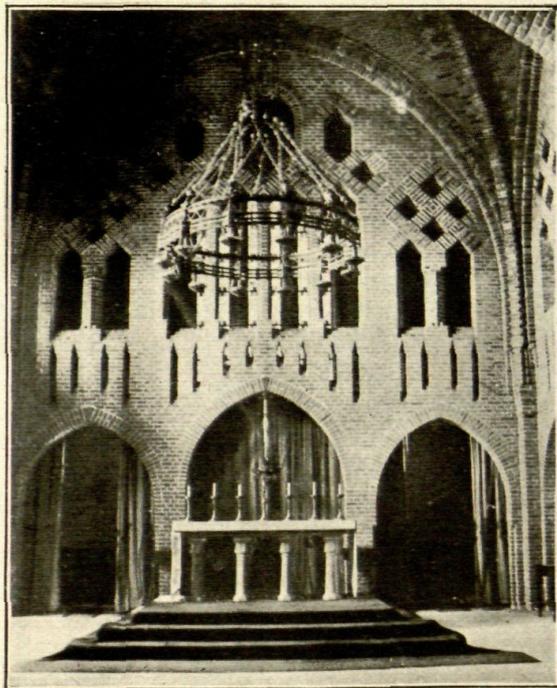
El proyecto era construir más tarde ésta al otro lado de la sacristía, uni-

da a ella y en dirección paralela de la misma. De este propósito resultaba que los muros de los lados de la sacristía serían interiores; el Padre arquitecto se veía obligado a buscar un suplemento de luz, porque la que venía del extremo de los dos muros no era suficiente. Puesto en este caso construyó ingeniosamente, sobre un techo de arcos escalonados contiguos en cada tramo, los dos grandes arcos transversales. Estos escalones los aprovechó perforándolos y obteniendo así gran número de pequeñas ventanas.

Mientras tanto, el arquitecto fué de nuevo llamado por su Abad a Inglaterra para terminar allí la nueva Abadía, trabajo que duró muchos años. Pasados éstos, el P. Bellot volvió a Holanda para hacer los planos



Coro.



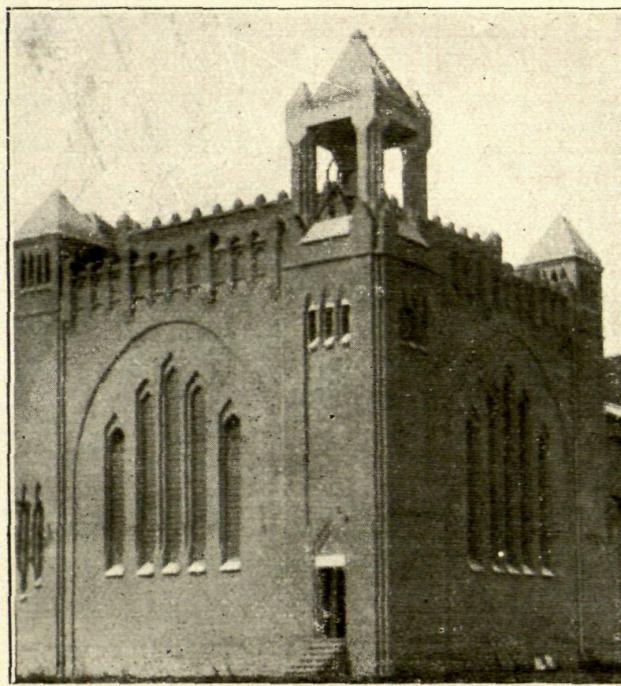
Capilla.

de la iglesia del monasterio de San Pablo. Este monasterio, desde el 11 de noviembre de 1910, había dejado de ser un Priorato, convirtiéndose en Abadía con el Abad Dom Juan de Puniet de París, su antiguo Prior.

Los planos avanzaban y se contaba con empezar las obras para la primavera de 1915, cuando a mediados del año 1914 estalló la terrible guerra, que lo trastornó todo. Por largo tiempo les fué imposible el pensar en construir una iglesia, faltos como estaban de recursos. Entretanto, el número de la Comunidad iba en aumento; la futura sacristía no

ofrecía más sitios en el coro para los nuevos postulantes; y resolvieron entonces construir detrás un santuario cuadrado. Se demolería el muro de separación, y toda la sacristía podría en lo sucesivo servir de coro, construyendo un nuevo altar mayor en el centro de la capilla ya edificada. Un grabado muestra este coro con su maravilloso techo, y al fondo, el santuario. Otro nos enseña el santuario solo.

Se trataba de resolver un problema difícil y complicado. Era indispensable la construcción de una capilla que, sin alterar las líneas generales



Campanario.

del edificio, permitiera la introducción de varios altares alojados hasta aquí en el claustro inmediato a la sacristía-iglesia. El arquitecto concibió entonces el plan siguiente: como prolongación de ésta construyó un santuario cuadrado y abovedado, en cuyo centro pende una gran corona con lámparas, que prestan la luz necesaria, porque no hay que olvidar que en Holanda los días son muy cortos.

En las tres esquinas libres del santuario el arquitecto construyó cierta especie de torres, de las cuales una de ellas contiene el campanario. Estas «torres» están unidas entre sí por dos muros, uno exterior y el otro interior. El exterior tiene en lo alto grandes ventanas, y en la parte baja es macizo; el interior está adornado con columnas en su parte alta,

y en la baja presenta tres arcos abiertos, que dan acceso a otras tantas capillas.

También se debe a Dom Bellot el dibujo del altar mayor, que es de piedra, y el de la corona de hierro con lámparas, que dejamos citada.

Toda la ornamentación está hecha de ladrillos, tanto la del interior como la del exterior; y esto le da un tinte muy característico y una gran unidad dentro de su profunda variedad. Solamente la parte superior de las «torres», así como los antepechos de las ventanas y el dintel de la pequeña puerta del campanario, están hechos de hormigón. El grabado da una idea bastante exacta de todos estos detalles; pero lo que no permite apreciar tan bien es la diferencia que resulta de la distinta colocación, labra y color de los ladrillos. Esta diferencia se aprecia principalmente en el refectorio, que, aunque pertenece a las primeras construcciones, no es por eso menos bello; con su mesa para el Abad en el fondo, a los lados las de los frailes, en el centro la de los huéspedes (que raramente faltan) y el púlpito del lector; de ladrillos blancos y amarillos, mientras que el resto es de un color gris rojizo, más o menos oscuro, que son los ladrillos corrientes del país.

También son dignas de mención la cocina y la escalera. La primera por sus proporciones, y la segunda por la originalidad de su construcción, llaman grandemente la atención del viajero.

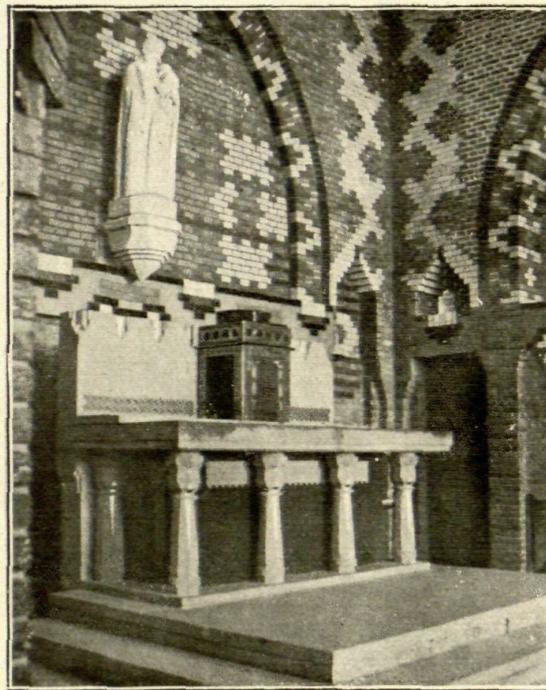


Parroquia de San José, en Noordhock (Países Bajos).

IGLESIA PARROQUIAL DE SAN JOSÉ

Del mismo arquitecto, y de igual estilo, es la iglesia dedicada a San José en Noordhoek, pueblo a algunas leguas de distancia de Oosterhout.

En esta iglesia el P. Bellot ha obtenido más provecho de las condiciones del templo, utilizando para ello, con mayor esmero y minuciosidad, el diferente color de los ladrillos que le adornan y que forman un verdadero



Capilla de una Parroquia en los alrededores de la Abadía en San Pablo (Oosterhout).

mosaico. No sólo la distinta tonalidad, sino también la colocación, han sido aprovechadas como elementos decorativos.

Esta parroquia, que sólo cuenta alrededor de 400 feligreses, y muy escasa, por consiguiente, de recursos, ofrece, sin embargo, un conjunto artístico y atractivo.

Próximamente, el monje arquitecto se propone elevar en el Norte de Francia un gran templo, basado en el sistema de construcción de ladrillos a que obedecen los dos que dejamos citados.

H. P. LOUWERSE,