



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, 3.º TRIMESTRE DE 1924 ■ AÑO XIII—TOMO VII—NÚM. 3

Se salvó el Hospicio

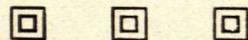
LA fecha del 22 de octubre de 1924 quedará como digna de anotarse en la historia de Madrid, porque en ese día el Ayuntamiento de la Villa y Corte, reunido en sesión plenaria, votó su conformidad al pliego de condiciones impuestas por la Diputación Provincial para la venta del vetusto edificio, gloria del barroquismo madrileño.

Para los amantes del arte nacional que hayan seguido con interés las largas alternativas por que ha pasado este asunto al través de un año ante la incomprensión de muchos y la general indiferencia será motivo de júbilo el saber que el Concejo, que es la representación más alta de nuestro pueblo, ha dado la prueba de mayor cultura y desinterés, al ser la única entidad que ha sabido sacrificar seis millones de pesetas por salvar del

peligro de la demolición la obra del genial Ribera. La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, la Asociación de Arquitectos y esta Sociedad Española de Amigos del Arte alentaron con sus protestas y propagandas la noble empresa que ha coronado el éxito, y por ello han felicitado al Ayuntamiento en laudatorios mensajes. La revista ARTE ESPAÑOL lo hace también hoy, y muy especialmente a los Alcaldes Sres. Alcocer y Conde de Vallellano, como a D. Francisco Ruano, cultísimo Secretario de la Corporación municipal, a cuya constante labor, rodeada de mayor modestia, tanto deben las manifestaciones artísticas que, en forma de decorados, restauraciones, Biblioteca y Museo Municipal, enaltecen la capital de España.

Justo es también que tributemos un aplauso sincero a los diputados provinciales Sres. Bañer y Sáinz de los Terreros, que con tesón de artistas han trabajado por contrarrestar otras tendencias predominantes en el palacio de la calle de Fomento.

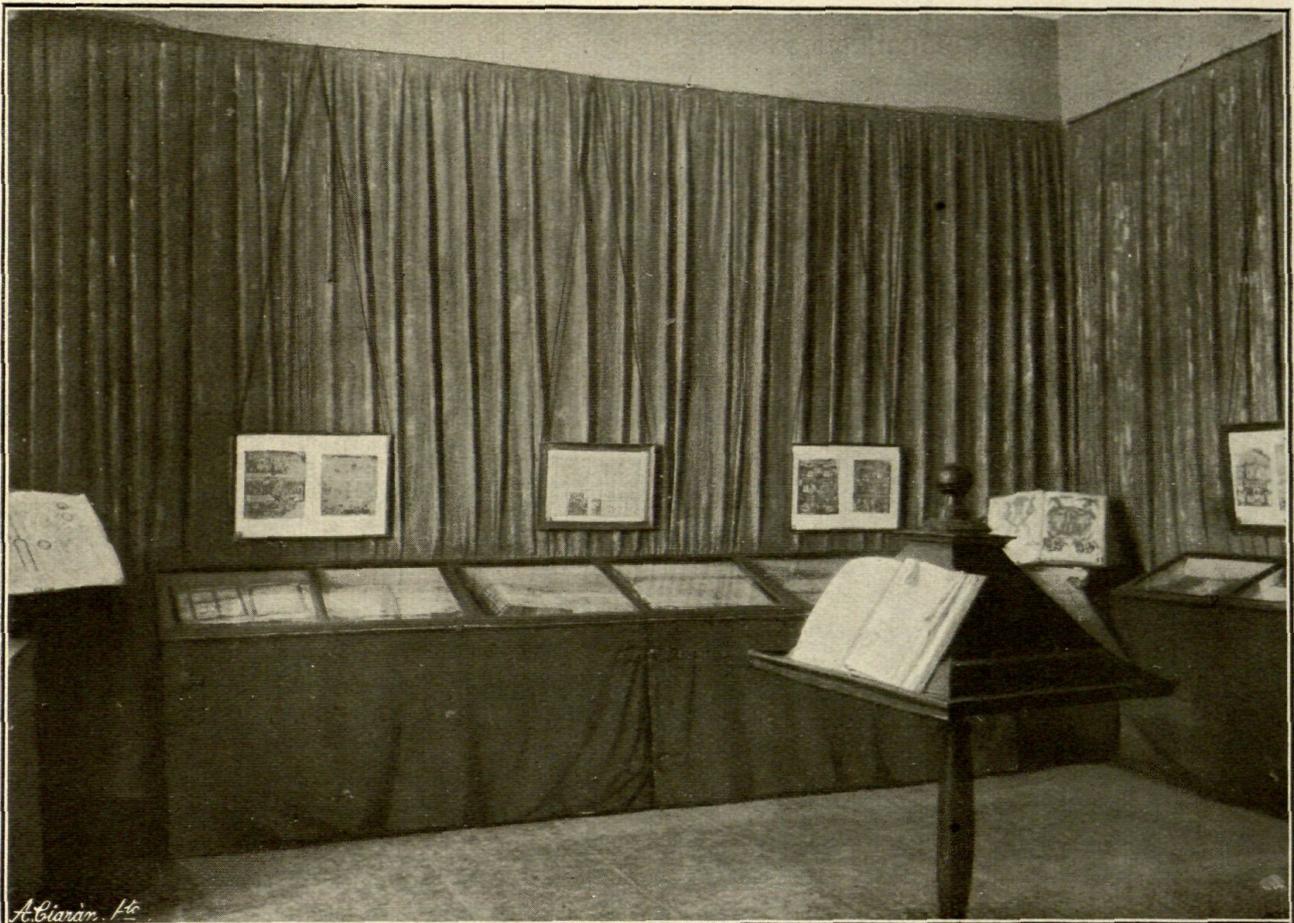
Por feliz coincidencia, los hospicianos podrán albergarse en más higiénico y modernizado edificio, mientras su antigua casa, discretamente remozada, guarde, como adecuado estuche, las curiosidades, joyas y recuerdos de un Museo Municipal.



Exposición de Códices Miniados Españoles

LA Exposición de Códices Miniados Españoles que ha celebrado el año actual nuestra Sociedad ha de ser el lazo de unión entre las pinturas de los tiempos prehistóricos que fueron objeto de estudio en una reciente Exposición y la de primitivos que viene preparándose desde hace algún tiempo y que, seguramente, ha de tener una importancia excepcional. Por otra parte, el estudio de los códices miniados era a su vez el prólogo del libro español, y como seguramente, andando el tiempo, ha de dedicar sus actividades nuestra Sociedad al estudio de la imprenta y de la decoración del libro a partir de la introducción del ejemplar de las *Trovas de la Vir-*

gen, hecho en Valencia en 1474, claro está que resulta la Exposición que acaba de celebrarse excepcionalmente interesante para el conjunto de la obra de cultura que viene desarrollando la Sociedad Amigos del Arte. Aparte de estas consideraciones se sabe que en el arte español como en todo el arte del Occidente de Europa, después de la crisis violenta que su-



Sociedad de Amigos del Arte. Exposición de Códices Miniados. Un rincón de la sala 1.^a

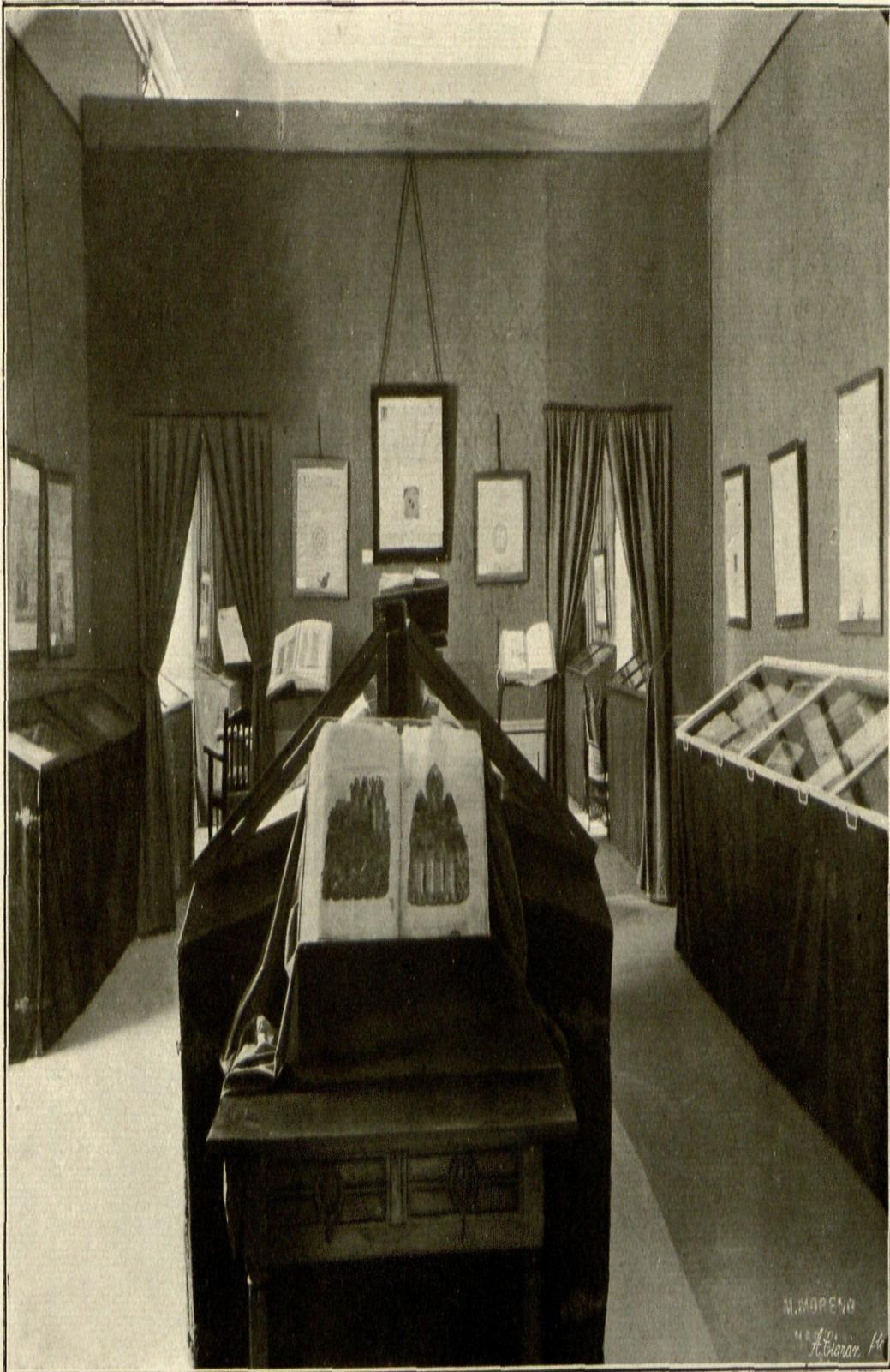
pone el establecimiento en nuestros territorios de las tribus del Norte en los momentos de la decadencia del Imperio romano, se inicia una civilización y un arte nuevo, que en todos los órdenes nace a la vida, fortalecido con el recuerdo más o menos preciso de los elementos decorativos de la época anterior y con los influjos y tendencias, no tan sólo de los pueblos que en este momento de la historia aparecen como determinantes de la política mundial (los árabes, pongo por ejemplo), sino también con las consecuencias de un estado de cultura muy particular derivado del estado de derecho que se desenvuelve en sus colectividades, del feudalismo y sus múlti-

ples derivaciones, de las organizaciones gremiales y su desenvolvimiento, de todo lo que constituye la vida económica y social de los pueblos de la Edad Media.

Para nosotros la Exposición ha debido tener un interés extraordinario, porque determina los orígenes hasta hoy desconocidos del arte de la pintura y de la decoración en el suelo patrio, con la particularidad extraordinaria de que sus modalidades resultan ser algo distinto de los tipos carlovingios de su tiempo, constituyendo una escuela personal y definida, que en vez de arrancar como una derivación de los modelos y tipos franceses resulta tan personal y tan independiente históricamente, tan diferenciada de todo, que es muy posible que las relaciones sean inversas y que, en vez de ser nosotros los continuadores de una escuela francesa o carlovingia más o menos definida, sean los pueblos situados al Norte de nuestras fronteras los que tomaron de nosotros por imitaciones los modelos para sus representaciones gráficas.

No está en los momentos actuales bien definido si el *Pentateuco* de Augsburgo es una obra española con influencia de los artistas del Norte de África o es una obra del Norte de África con influencia y modalidades españolas; pero lo que parece indiscutible es que lo mismo este ejemplar, hoy conservado en París, que nuestras Biblias, nuestras copias repetidas de los *Morales* de San Gregorio y las múltiples transcripciones de los *Beatos*, se decoran no de una manera rigurosamente espontánea y nueva, sino recogiendo toda una tradición, es decir, siendo cada ejemplar la consecuencia evolutiva de la historia pictórica que le precede, y llevando en sí, por tanto, los elementos fundamentales del arte visigodo, del que son una herencia que se modifica lentamente y de un modo progresivo a través de las copias que se suceden y de los ejemplares que se repiten en los distintos monasterios de aquellos tiempos, centros indiscutibles donde se refugiaron la cultura y el arte de su época en los territorios cristianos.

Debe hacerse notar en este sentido que de las tres obras que literariamente forman la masa de los ejemplares primitivos que aparecieron en la Exposición uno es de carácter universal, la Biblia, y los otros dos tienen un carácter tan marcadamente español que había de ser difícil, si no imposible, el que fuera de nuestra Península se les hubiera dado la importancia que aquí tuvieron en aquella época, y son la demostración más evidente, por una parte, de que los ejemplares son personalísimamente nuestros, y, por otra, de que sus ilustraciones son también la supervivencia de los tiempos visigodos en la Península.



Sociedad de Amigos del Arte. Exposición de Códices Miniados. Sala de la Edad Media.

Sobre el origen español de los *Beatos*, cuyo primer ejemplar se escribió en Santo Toribio, de Liébana, no creo que sea necesaria demostración de ningún género; pero respecto a los *Morales* de San Gregorio, obra de extraordinaria predilección entre nosotros durante los primeros siglos del Renacimiento cultural en los orígenes de la Edad Media, vale la pena de recordar que San Leandro, hermano de San Isidoro, el famoso Arzobispo de Sevilla y Arzobispo de Sevilla antes que él, durante la persecución de Leovigildo, se retiró a su pueblo natal, Cartagena, por los años de 582, dedicándose al estudio de las Sagradas Letras, y desde aquí pasó a Constantinopla con objeto de solicitar la intervención del Emperador; y en aquella Corte conoció al entonces Nuncio del Papa, Pelagio, que más tarde había de ser San Gregorio *el Magno*, el cual llevaba a Constantinopla una misión parecida a la que llevaba San Leandro. San Gregorio y San Leandro vivieron en Constantinopla bajo un mismo techo, siendo San Leandro confesor del futuro Papa, y entonces fué cuando, a sus instancias, se decidió San Gregorio a escribir los *Morales*, comentarios al libro de Job, al que dió la forma de homilías o sermones. El primer ejemplar, regalo de San Gregorio a San Leandro, lo trajo éste a España, y consta que se lo mostró a Liciniano al desembarcar en Cartagena en momento en que ya Leovigildo había cambiado de manera de pensar en materia religiosa y confiaba la educación doctrinal de su hijo Recaredo al Metropolitano de Sevilla.

Leandro continuó su correspondencia con su amigo Gregorio, ya Papa en el año de 595, quien le envió una segunda parte de los *Morales*. La tercera y cuarta llegaron antes del año de 599, quizá sin que San Gregorio viese la obra completa, pues consta que murió el año de 596.

Estas relaciones íntimas de San Leandro y San Gregorio justifican la abundancia que en siglos posteriores tienen en España los ejemplares de los *Morales*, y el que sea ésta una obra de la mayor predilección por parte de nuestros monjes y podamos considerar su texto, si no tan español y propio como los *Comentarios al Apocalipsis*, escritos por San Beato, por lo menos estrechamente unidos a nuestra historia.

Si los *Morales* de San Gregorio tienen una tradición española tan definida, muchísimo más interesante resulta la serie excepcional de las copias de los *Comentarios del Apocalipsis*, recopilada por San Beato, escritos por vez primera en el monasterio de Santo Toribio, de Liébana, como refutación de los errores del Arzobispo de Toledo, Elipando, códice que hace fortuna y se copia constantemente en todos los monasterios de la España cristiana de aquel tiempo con una intensidad enorme, que va difuminándose



Sociedad de Amigos del Arte. Exposición de Códices Miniados. Un aspecto de la sala del siglo XV.

a medida que pasan los años, pero que continúa en todo su vigor al iniciarse en España las copias de la guerra troyana, para darnos de esta manera, por la evolución de las láminas de los *Beatos* y la continuación de las de la *historia troyana*, todo el desarrollo progresivo de la historia de la miniatura, desde los códices más antiguos hasta ya muy adelantada la Edad Media.

Ha sido interesante el poder juntar por vez primera un número relativamente pequeño, grande en absoluto, de copias de los *Comentarios del Apocalipsis*. Los ejemplares de la Biblioteca Nacional, el de la Academia de la Historia, el del Museo Arqueológico y los más emocionantes para nosotros, quizá por menos conocidos, de Valladolid y del Burgo de Osma, ha dado una serie donde los procedimientos de decoración han podido ser estudiados con cuidado, comprobarse las diferencias y las coincidencias, marcándose los puntos de contacto de trabajos hasta hoy desconocidos desde este punto de vista; pero el interés, con ser tan grande, creció en extremo al encontrar marcadas y definitivas coincidencias en elementos decorativos de segundo orden, entre el *Beato* del Burgo de Osma, que representaba, o poco menos, el final de esta serie en la Exposición, y alguna obra excepcionalísima, que nadie había sospechado hasta ahora pudiera tener relación con los elementos decorativos de los *Beatos*, tales como, por ejemplo, el *Diurno* de Fernando I, que se guarda en la Universidad de Santiago de Compostela.

Son los primeros, los *Beatos*, obras de una energía, de una intensidad de color, de una potencia y casi pudiéramos decir de una brusquedad de expresión que parece excluir toda delicadeza y armonía.

Es el *Diurno* de Santiago de Compostela precisamente todo lo contrario; de trabajo más minucioso, más delicado, más armónico, de entonaciones más suaves, de estilizaciones más delicadas, y, sin embargo, entre el final de la colección de los *Beatos* y el *Diurno*, se encuentra una serie de cabezas de dragones, perfilando los últimos motivos de una inicial, que examinados aisladamente con independencia de los conjuntos, y comparados entre sí, resultan idénticos, como queriendo demostrar que dentro de la composición de los *Beatos* se encierra un conjunto de armonías y delicadezas, y en las composiciones del *Diurno* vibra la energía y entereza que existió en los *Beatos*.

No es tan raro ya el que se hayan podido encontrar coincidencias muy curiosas entre este ejemplar del *Diurno* de Santiago de Compostela y el maravilloso *Códice de los Testamentos* de la Catedral de Oviedo, tan

extraordinario cuando se le analiza, porque tal vez sea una de las más originales miniaturas que se conservan en Europa.

Muchos de sus elementos, algunos de sus conjuntos, sus figuras y sus desarrollos decorativos, más parecen labor de un consumado artista contemporáneo, maestro del arte decorativo, que de un miniaturista anterior al desenvolvimiento románico de la Península. Las figuras, y en general todas las láminas, están trazadas en el *Libro de los Testamentos* por superficies curvadas, por rayados de finas líneas, casi paralelas, dando la sensación del color, pero sin dar la masa que cubre la superficie, transparentando el blanco y, por lo tanto, desarrollando los temas dentro de una suavidad de entonación que hasta su momento no es corriente, y que después tampoco viene usándose. Las figuras se cubren con mantos de ajedrezados, en superficies triangulares, las caras se modelan también por rayas en color, los conjuntos se disponen distribuyendo las masas, buscando siempre armoniosas compensaciones, los dragones y figuras que rellenan los huecos y los detalles de la composición tienen toda la franqueza y la delicadeza de las obras del románico, pero con una soltura de estilización que excluye la pesadez y el amontonamiento de volúmenes de aquel estilo.

* * *

Desde los escritorios donde se iluminaron los *Beatos*, y cuya existencia y disposición nos acusan los mismos ejemplares que hoy se conservan, continuaron los talleres españoles produciendo ejemplares con arreglo a las características que imponía la moda de cada tiempo, y en la Exposición se han podido examinar procedimientos y sistemas de decoración tan curiosos como los de los ejemplares jurídicos y el *Libro de los Castigos* de Sancho IV, de un interés extraordinario, porque la composición de cada cuadro constituye en los sucesivos ejemplares un avance sobre el que cronológicamente le precede, llegando a establecer una cadena desde los últimos ejemplares de la historia troyana hasta los de gusto flamenco del tiempo de los Reyes Católicos. El hecho de no estar terminado alguno de estos ejemplares ha dado un mayor interés al estudio del código, pudiendo de esa manera llegar a descifrar los detalles de una técnica que, aunque descrita en múltiples capítulos por el fraile Teófilo, en manuscrito hoy perdido, pero del que se conservan copias de diversas épocas, resulta de una literatura tan confusa, de un léxico tan desconocido para nosotros, que puede casi decirse que sin el examen de estos ejemplares a medio hacer



Sociedad de Amigos del Arte. Exposición de Códices Miniados. Detalle de la sala del Renacimiento.

apenas hubiéramos llegado a descifrar los detalles de procedimiento con que se decoraron los códices.

Quizá en esta época, después de mediar el siglo XIII, las escuelas empiezan a definirse de un modo bastante claro, adquiriendo gran importancia los ejemplares inspirados en la manera de hacer que estuvo en moda en la Corte de los Papas de Avignon, y que por esto influye de un modo extraordinario en la zona de Cataluña y Aragón, seguramente con influencias recíprocas, es decir, llevando nosotros a la Corte de los Papas, del mismo modo que se llevaron nuestros azulejos y, en general, los productos todos de las artes industriales, muy principalmente desde Cataluña y Valencia, la luz y la inspiración de artistas españoles, tomando las maneras y refinamientos italianos y franceses, y creando como consecuencia de aquel contacto, sobre todo con artistas italianos, una escuela bien definida que continúa en Cataluña hasta el tiempo mismo de los Reyes Católicos.

Merece citarse también como escuela que se destaca de una manera independiente del resto de los ejemplares miniados la que en Castilla, y quizá muy principalmente en Salamanca y en el Oeste de España, decora los ejemplares en los finales del siglo XV y en los principios del XVI, dando a los conjuntos unas entonaciones severas de tonos grises, de colores apagados, pero deoros brillantes y pulidos, que dan una sensación muy original y muy propia.

De esta manera pudiéramos continuar hablando de las distintas ramas y familias que se pudieron singularizar, y definir en nuestra Exposición, los derivados del Misal Rico de Cisneros, por ejemplo, o los del escritorio del Monasterio de Guadalupe y así de otros, si no fuese necesario, antes de terminar este artículo, el dar cuenta en él de que, por el carácter tal vez con exceso técnico de la Exposición, se organizaron una serie de conferencias a fin de vulgarizar y dar a conocer debidamente lo que ésta encerraba. Las materias estudiadas en estas conferencias fueron elegidas con arreglo a un programa pensado, y orientado en el sentido de conocer la opinión que sobre los orígenes de nuestra miniatura se tenía por las autoridades más respetadas de Europa, y fué invitado por la Sociedad el Profesor de la Universidad de Bonn, Dr. Neuss, al que se le encargó el desarrollo del tema de nuestros *Beatos*, que realizó de un modo realmente interesante, según podremos tener ocasión de examinar a su debido tiempo.

El R. P. García Villada, que en el seno de la Comisión trabajó con el mayor entusiasmo y acierto, logrando que viniesen a nuestra Exposición

códices tan importantes como, por ejemplo, el del Cabildo de la Catedral de León, desarrolló el tema de «La letra en los códices miniados», con todo el prestigio de su reconocida autoridad en esta materia.

El P. Carlos Villacampa, del Monasterio de Guadalupe, habló detenidamente y con gran competencia de los códices que se hicieron en dicho monasterio y de los detalles y particularidades que definen los artistas que en él trabajaron.

Fué una conferencia de interés técnico extraordinario la del Sr. Domínguez Bordona, colaborador infatigable de nuestra Comisión y profundo conocedor de la materia, quien dió la definición de las distintas escuelas de miniaturistas que se desenvuelven en España desde que, en los finales del siglo XIII, el arte entra en caminos más determinados.

Y nuestro buen amigo D. Enrique Pacheco y de Leyva, cuya desaparición hoy lloramos, como una de las pérdidas más sensibles entre los colaboradores entusiastas de la historia nacional, nos habló de las miniaturas guardadas en los palacios de los Grandes, de los mapas miniados y de riquezas que, almacenadas en otros tiempos, hoy se conservan como preciado patrimonio de ilustres familias.

Por fin, una conferencia sobre los procedimientos y los materiales usados por los miniaturistas puso fin a esta serie, en la que se desarrolló la historia completa de la miniatura en España.

Falta tan sólo decir que, como en las Exposiciones de otros años, el éxito de la presente fué la consecuencia de la labor y del entusiasmo de muchos y de la cooperación de todos. Señalar nombres sería citar una lista interminable, porque exceptuando limitadísimo número de entidades y de personas que, interpretando, a nuestro juicio equivocadamente la misión de cultura que la Nación les tiene encomendada, dejaron de colaborar en la Exposición los Cabildos, Ayuntamientos y Corporaciones de todas clases, y muy especialmente las Bibliotecas del Estado, en cuyo Cuerpo de Archiveros y Bibliotecarios encontramos la protección y el entusiasmo más decidido, fueron los verdaderos autores de este primer ensayo de estudio de la miniatura en España, que de seguro ha de producir con el tiempo los frutos de cultura y de progreso que Exposiciones anteriores lograron para España.

PEDRO M. DE ARTIÑANO.

La estampa dedicada por Rubens al Conde-Duque de Olivares y el perdido retrato ecuestre de Felipe IV pintado por el mismo artista durante su segundo viaje a España

FRAGMENTOS DE UNA CONFERENCIA

La confianza dispensada a Rubens por la Infanta Isabel Clara Eugenia, Gobernadora de los Países Bajos, y por el consejero de ésta Ambrosio de Spínola, al encomendar al artista el desempeño de delicadas negociaciones, determinó el segundo viaje del pintor a España y el que seguidamente emprendió a Inglaterra.

No es de este lugar la exposición detallada de la situación política de España en aquella época en relación con Francia e Inglaterra, protectora esta última de los rebeldes holandeses, ni tampoco la de la intervención de Rubens en las negociaciones que con unos y otros llevaban la Infanta y Spínola, detalles que se encuentran en la conocida obra de Cruzada Villaamil sobre *Rubens, diplomático español*, y en varias publicaciones extranjeras, como la de M. Gachard titulada *Histoire politique et diplomatique de Pierre-Paul Rubens*. Basta a nuestro propósito indicar que, rotas de nuevo las hostilidades con los rebeldes holandeses al terminar en 1621 la tregua de doce años con aquéllos concertada, Rubens fué ya entonces comisionado por la Infanta para entablar negociaciones con Mauricio de Nassau para conseguir una nueva tregua, sin que dieran resultado aquellas gestiones.

Al morir, en 1625, el Rey Jacobo I de Inglaterra, le sucedió el infortunado Carlos I (que siendo Príncipe de Gales había visitado dos años antes la corte de España), y desde aquel momento hasta el asesinato de Buckingham la política inglesa fué inspirada y dirigida por el favorito del nuevo Monarca inglés. La Infanta Gobernadora y Spínola se esforzaban por entonces en preconizar cerca de Felipe IV la alta conveniencia, no sólo de la cesación de la ruptura con Inglaterra, sino de lograr una inteligencia con esta nación, a lo que, al cabo de cierto tiempo, también parecía inclinado Carlos I influido por Buckingham, ya en relación con Rubens

directamente y por medio de su agente y hombre de confianza, el pintor Gerbier.

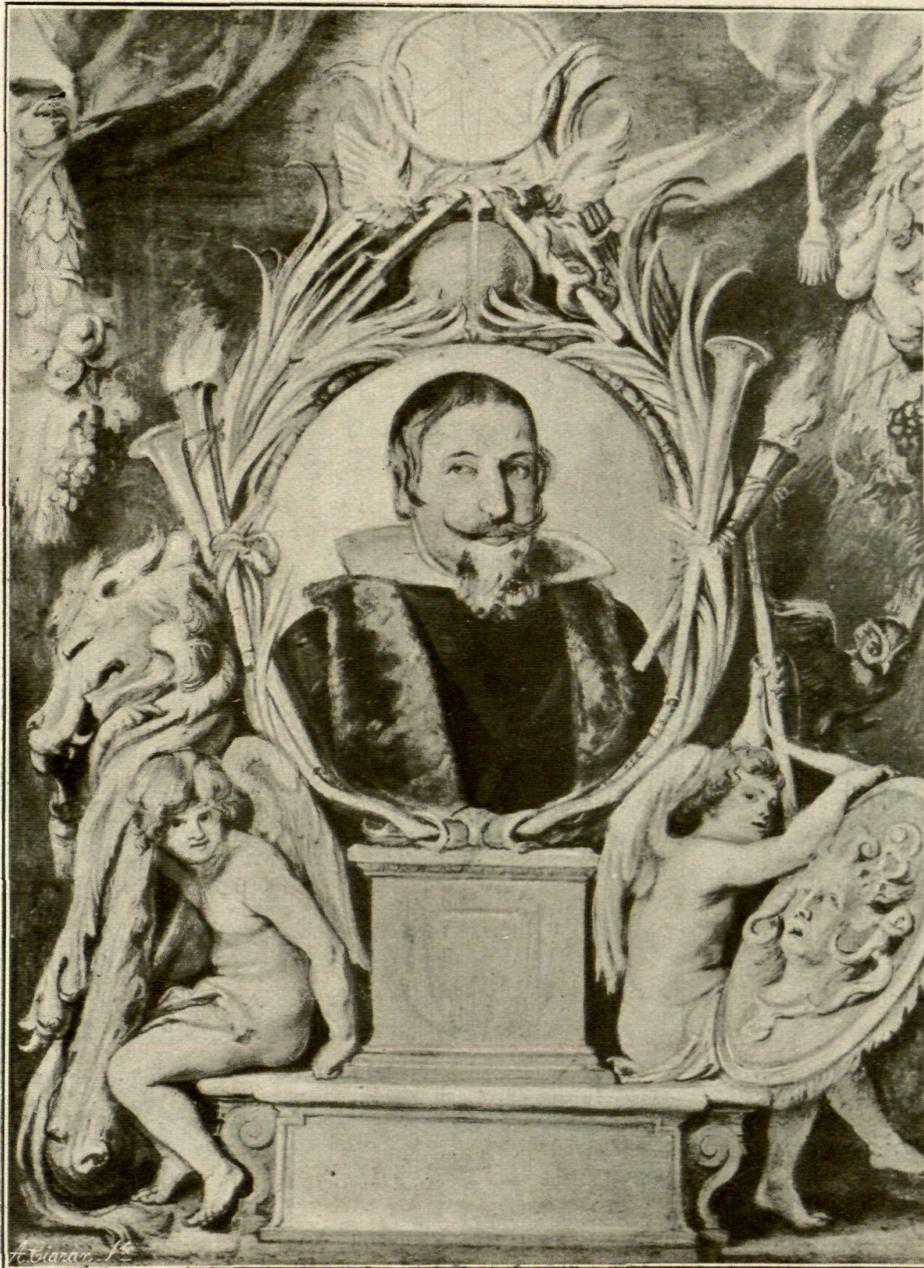
Para precisar esta situación, Felipe IV, o más bien el Conde-Duque, envió a Flandes al Marqués de Leganés, quien simpatizando con Rubens había de influir poderosamente en el ánimo del Monarca español para que el artista, al corriente de las negociaciones con Buckingham, pasase a Madrid, no sólo como portador de los documentos diplomáticos referentes a aquéllas, sino también para explicar y justificar las gestiones en las que había intervenido personalmente, logrando vencer la resistencia del Monarca, que mostraba su extrañeza de que *un pintor fuese empleado en asuntos de tan grande importancia*; prevención que Rubens, con sus singulares dotes personales y especial don de gentes, había de trocar en omnímoda confianza.

Tal fué el motivo del segundo viaje de Rubens a España que, llegado a Madrid en 10 de septiembre de 1628, debía prolongar hasta ocho meses su estancia en la capital.

Bastante antes de que estuviese decidido este viaje, y sin duda alguna ante la eventualidad de su realización, Rubens no había perdonado medio para hacerse grato al Conde-Duque, a la sazón poderoso valido de Felipe IV. Con este objeto, hacia 1626 pinta en claroscuro una orla alegórica para encuadrar el retrato del favorito, y hace grabar una y otro por Pablo Pontius en una hermosa plancha, de la que se acompaña reproducción del primer estado, y de la que con razón ha dicho D. Ángel Barcia es una obra maestra de composición decorativa y grabado, tal que ni Reyes ni particulares han tenido en España retrato grabado más suntuoso.

El claroscuro original, que también se reproduce, perteneció a las colecciones del Duque de Hamilton, de Londres, a la de Kums, de Amberes, y últimamente a la de León Cardon, de Bruselas, que se dispersó en venta pública el año 1921. Como puede comprobarse por la reproducción, el busto pintado por Rubens en el medallón encuadrado por la orla tiene muy escasa semejanza con el Conde-Duque, a quien por entonces no conocía el pintor. En cambio en la estampa aparece la verdadera efigie del favorito copiada de un original de Velázquez, como lo atestigua la inscripción *Ex Archetypo Velazquez*, grabada al pie de la lámina.

Cabe suponer fundadamente que para suplir la falta del conocimiento directo del personaje, Rubens obtuvo de Velázquez el envío de una pintura o dibujo de la cabeza, y ello explica la frase de Pacheco, que en su libro sobre el *Arte de la pintura* dice refiriéndose a Rubens: *Con pintores*



BOCETO PINTADO AL CLAROSCURO POR RUBENS PARA LA
ESTAMPA POR ÉL DEDICADA AL CONDE-DUQUE
DE OLIVARES

comunicó poco, sólo con mi yerno (con quien se habia antes por cartas correspondido) hizo amistad. Cruzada Villaamil, en su estudio sobre Velázquez, se pierde en conjeturas para interpretar la frase transcrita, que tiene sencilla explicación en el referido hecho.

La lámina está grabada antes del viaje de Rubens a España, como lo demuestra plenamente la circunstancia de que el Conde-Duque, en carta de 8 de agosto de 1626, daba gracias al pintor por haber *hecho imprimir* un retrato suyo, y en la misma carta se refiere a los *geroglíficos* que figuran en el retrato, aludiendo sin duda alguna a los asuntos alegóricos que forman la orla.

La cabeza, copiada del original de Velázquez, difiere bastante de la de los retratos del Conde-Duque ulteriormente pintados por el mismo artista. El pelo no forma en la estampa la masa compacta que a modo de peluca cubre las orejas en los retratos posteriores, incluso en el existente en el *Museo del Ermitage*; la nariz es mucho menos incorrecta que en aquéllos, pintados sin favorecer en nada el modelo; todo parece indicar que el grabador, verosíblemente por indicación de Rubens, trató de ennoblecer el tipo del favorito, que precisamente lleva la misma armadura que en el retrato ecuestre, también pintado por Velázquez, existente en el Museo del Prado.

Respecto de la intención laudatoria de la estampa, editada y dedicada por el mismo Rubens, según reza la inscripción puesta al pie, no puede haber la menor duda, pues lo mismo las transparentes alegorías que contiene la orla, que los enfáticos versos latinos encargados por el pintor a su amigo el humanista Gervatius, grabados en el plinto del pedestal sobre el que figura descansar el busto del retratado debajo de las armas de éste, celebran ampulosamente las dotes, virtudes y eminentes cualidades que se atribuyen al entonces omnipotente Ministro de Felipe IV, accesible por lo visto a este género de lisonjas.

Las altas dotes de gobernante y la política prudente y hábil que se suponen al Conde-Duque están simbolizadas por el bastón de mando rodeado de una sierpe y el gobernalle colocados sobre un globo. La corona de olivo guarnecida con dos alas, representativa de la paz, y la estrella de seis puntas encerrada en el círculo que forma la serpiente que se muerde la cola, aluden a la gloria del Ministro, que se considera será eterna, y los hermosos genios alados que en la parte inferior sostienen, uno la lanza, égida y buho de Minerva, y el otro el despojo del león de Nemea y la clava de Hércules, son las representaciones animadas de la Sabiduría



ESTAMPA GRABADA POR P. PONTIUS, DEDICADA AL CONDE-
DUQUE DE OLIVARES POR RUBENS, AUTOR DE LA ORLA
ALEGÓRICA QUE ENCUADRA EL RETRATO, COPIADO DE UN
ORIGINAL DE VELÁZQUEZ

y de la Fuerza, cualidades todas que pregona la Fama, cuyos atributos enmarcan el medallón del retrato.

Con posterioridad al viaje a España, el retrato contenido en el medallón sufrió algunas pequeñas modificaciones, sin duda para aumentar el parecido, y las pruebas posteriormente tiradas constituyen el segundo estado de esta lámina tan interesante por su mérito artístico como por los recuerdos que evoca.

* * *

Eran para Rubens muy diferentes las circunstancias y condiciones en que por segunda vez visitaba nuestro país respecto de las que le rodeaban cuando realizó su primer viaje, pues lejos de ser, como entonces, un modesto encargado de conducir regalos, se le enviaba para desempeñar una misión delicada de carácter diplomático. Pero aun más que este encargo, para él tan honroso, enaltecía la personalidad de Rubens su fama universal de ser el pintor más reputado de su época, la que por sí sola había de proporcionarle grata acogida en la Corte de un Rey como Felipe IV, tan señalado por sus aficiones. En cuanto al medio artístico en que iba a encontrarse en nuestro país, debe notarse era también distinto, pues el estado de la pintura no era ya el que había motivado las despectivas opiniones formuladas por Rubens en su primer viaje, y Velázquez, con quien iba a encontrarse en constante e inmediata relación, había ya empezado a revelar su poderoso genio.

Al llegar a Madrid púsose inmediatamente Rubens al habla con el Conde-Duque de Olivares, celebrando con él entrevistas que motivaron gran curiosidad y bastante inquietud en los representantes extranjeros acreditados en la Corte, los que se apresuraban a transmitir a sus Gobiernos las suposiciones y conjeturas a que daban lugar aquellas reuniones.

No debieron, sin embargo, ser muy absorbentes las ocupaciones de Rubens en relación con el objeto de su misión por efecto, sin duda, de los procedimientos dilatorios favoritos de Felipe IV y su primer Ministro, puesto que le permitían dedicarse con ardor a sus tareas artísticas, realizando una intensa labor. Según escribía a Peiresc, en 2 de diciembre se encontraba alojado en Palacio, y en aquella fecha había pintado ya un gran número de retratos de diferentes miembros de la Familia Real, destinados a la Infanta gobernadora, y terminado también el gran retrato ecuestre del Rey, que le manifestaba su satisfacción e iba a verle pintar todos los días.

Pacheco, en su citado libro, confirma estos asertos y agrega que, además del retrato a caballo con otras figuras, que califica de *muy valiente*, pintó cinco retratos del Rey, hizo otros de personas particulares, varios cuadros de asuntos religiosos, *copió*, dice, *todas las cosas de Ticiano que tiene el Rey*, y se admira que en el corto tiempo que pasó en Madrid pintara tanto *sin faltar a los negocios de importancia a que venía, y estando indispuerto, algunos dias, de la gota*.

* * *

La más importante y celebrada de las obras pintadas por Rubens durante su estancia en Madrid fué el gran retrato ecuestre de Felipe IV, el mismo que Pacheco califica de *muy valiente*, obra que, desgraciadamente, no ha llegado hasta nosotros. Figura en los inventarios de Palacio de 1636, 1686 y 1700, y acaso debió quedar destruído en el incendio del Alcázar, ocurrido en la noche de Navidad de 1734, desgraciado siniestro que consumió tantas riquezas artísticas.

El inventario de 1636 describe el retrato en los siguientes términos:

Es de mano de Rubens, está armado, a caballo en un caballo castaño, tiene banda carmesí, bastón en la mano y sombrero negro y plumas blancas. En lo alto, un globo terrestre que lo sustentan dos ángeles y la Fe, que tiene encima una cruz y ofrecen a S. M. una corona de laurel, y a un lado la divina justicia que fulmina rayos contra los enemigos y al otro lado, en el suelo, un indio que lleva la celada.

Una mediana copia de este retrato, mal atribuída a Velázquez, existe en la Galeria degli Uffizzi, de Florencia, y por ella grabó Cosme Mogalli la estampa que se reproduce.

La resonancia del retrato fué grande. Lope de Vega en el *Laurel de Apolo*, publicado en Madrid en 1630, le consagra una silva en la que, con ditirámicos elogios a Felipe IV y a la habilidad de Rubens, se describe el cuadro en el conceptuoso estilo propio de la época, coincidiendo la poética descripción con el cuadro copiado en la estampa de Mogalli.

La silva está dedicada *Al quadro y retrato de su magestad que hizo Pedro Pablo de Rubens, Pintor Excelentísimo*, y comienza:

Durmiendo estaba, si dormir podía,
El instrumento del poder divino
Naturaleza hermosa,

Refiere después el poeta cómo al dormirse la Naturaleza había abandonado sus pinceles y que entonces Rubens, aprovechando su sueño,

Los pinceles le hurtó, si bien es cierto
Que si se los pidiera se los diera
Para que su poder sustituyera.

Las aves y fuentes encubren el hurto suspendiendo sus cantos y rumores a fin de que la Naturaleza no despierte, mientras que la Envidia, personificada en un sátiro, procura lo contrario,

Mas ya el Varón ilustre sobre el lino
Diseñaba el retrato del divino
Felipe, y los colores aplicaba
Quando Naturaleza despertaba.

Al salir ésta de su sueño y no hallar sus pinceles y colores, interroga a las flores, que confiesan haber limpiado aquéllos para estar más hermosas, lo que castiga Naturaleza dando a las rosas

Belleza que durase solo un día.

Azuzada por la Envidia, Naturaleza busca a Rubens, nuevo Prometeo de sus pinceles, y como en ello tardase *doce días*, encuentra ya pintado el cuadro, que el poeta describe en los siguientes términos:

Quando en la sala entró donde pintaba
Halló que el cuadro que acabado estaba,
Representaba una famosa historia
De Felipe blasón, de Rubens gloria.
En un caballo le miró tan vivo,
Tan fuerte, tan fogoso, tan altivo,
Que al tiempo que las manos levantaba,
Por no romper el lienzo, no bufaba.
Estaba el joven dulcemente bravo,
Con el fuerte bastón poniendo un clavo
A la rueda veloz de la fortuna,
.....
El Antípoda adusto le seguía
Con la fuerte celada, a largo paso.
.....
La Fe sobre los hombros le ponía,
El peso que contento recibía
De dos alados niños ayudado
Que alivian a los Reyes el cuidado.



ESTAMPA GRABADA POR COSME MOGALLI DE LA COPIA,
EXISTENTE EN FLORENCIA, DEL PERDIDO RETRATO
ECUESTRE DE FELIPE IV PINTADO POR RUBENS

Naturaleza da por bien hurtados sus pinceles al contemplar la maravillosa obra, y reconoce no podría ella hacerlo mejor.

Viendo Naturaleza el gran portento,
La Magestad del Quadro, el fundamento,
El Arte y la moral Filosofía,
Y a Felipe que casi hablar quería,
Dixo: Por mucho estudio que pusiera,
No es posible que yo mejor le hiciera.
Felipe es Alexandro; tenga Apeles,
Que doy por bien hurtados mis pinceles.

Otro poeta de estro muy inferior al del Fénix de los Ingenios, Francisco López de Zárate, dedica al mismo retrato una laberíntica y enrevesada composición, publicada en sus obras, en la que lo único inteligible es el título, en el que se describe el retrato en forma muy parecida a como lo hace el inventario de 1636.

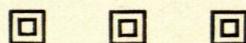
La copia de Florencia, hecha indudablemente en España, fué verosíblemente enviada a aquella ciudad italiana para servir, no quizá de modelo, pero sí de indicación a Tacca para la ejecución de la famosa estatua ecuestre existente en la actualidad en la plaza de Oriente. Así parece deducirse de la carta del Conde-Duque de Olivares al Embajador de Florencia en 2 de mayo de 1634, publicada por Justi y que dice así:

Su Mag. q. D. g. ha expresado deseos de que se haga una medalla o efigie a caballo de su real persona, que sea de bronce, conforme a los retratos de Pedro Pablo Rubens, y de la traza de la que está en la Casa de Campo.

Aunque Justi no parece compartir la opinión de que la copia existente en Florencia fuese enviada para el objeto indicado, hace notar, sin embargo, que en ella el Monarca representa, no la edad que tenía cuando Rubens pintó el retrato original, sino la que alcanzaba cuando años después se ejecutó la copia, lo que parece confirmar fué hecha para que Tacca la tuviese presente.

(Fots. Lladó.)

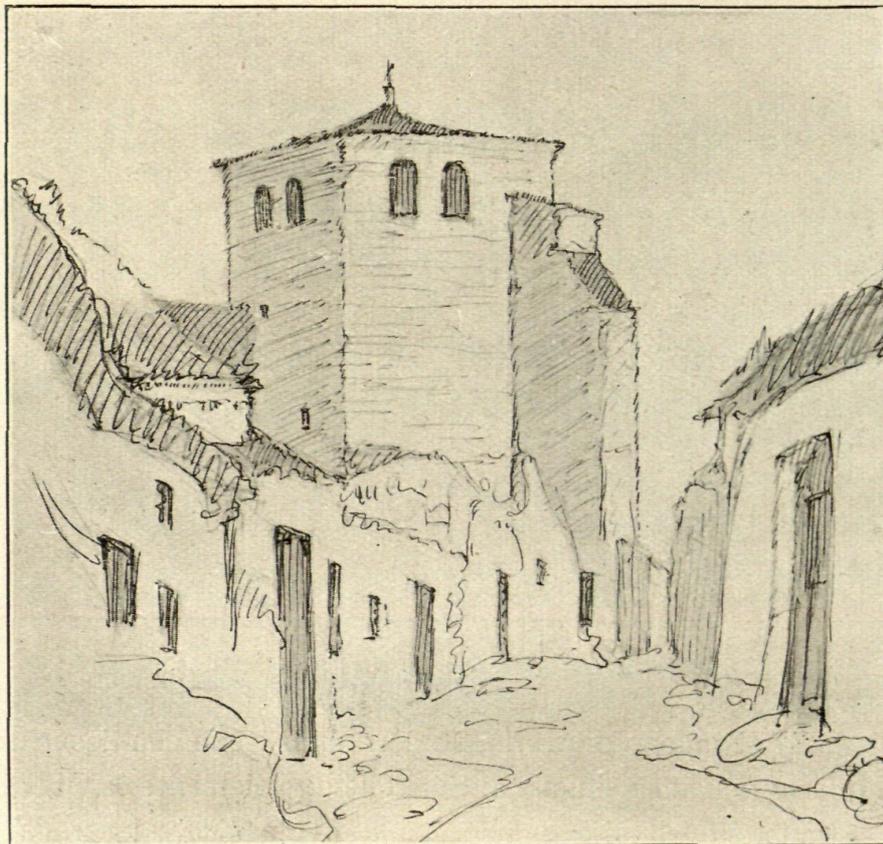
FÉLIX BOIX.



La iglesia de Fuente el Carnero

CARTA AL SEÑOR MARQUÉS DE MONTESA

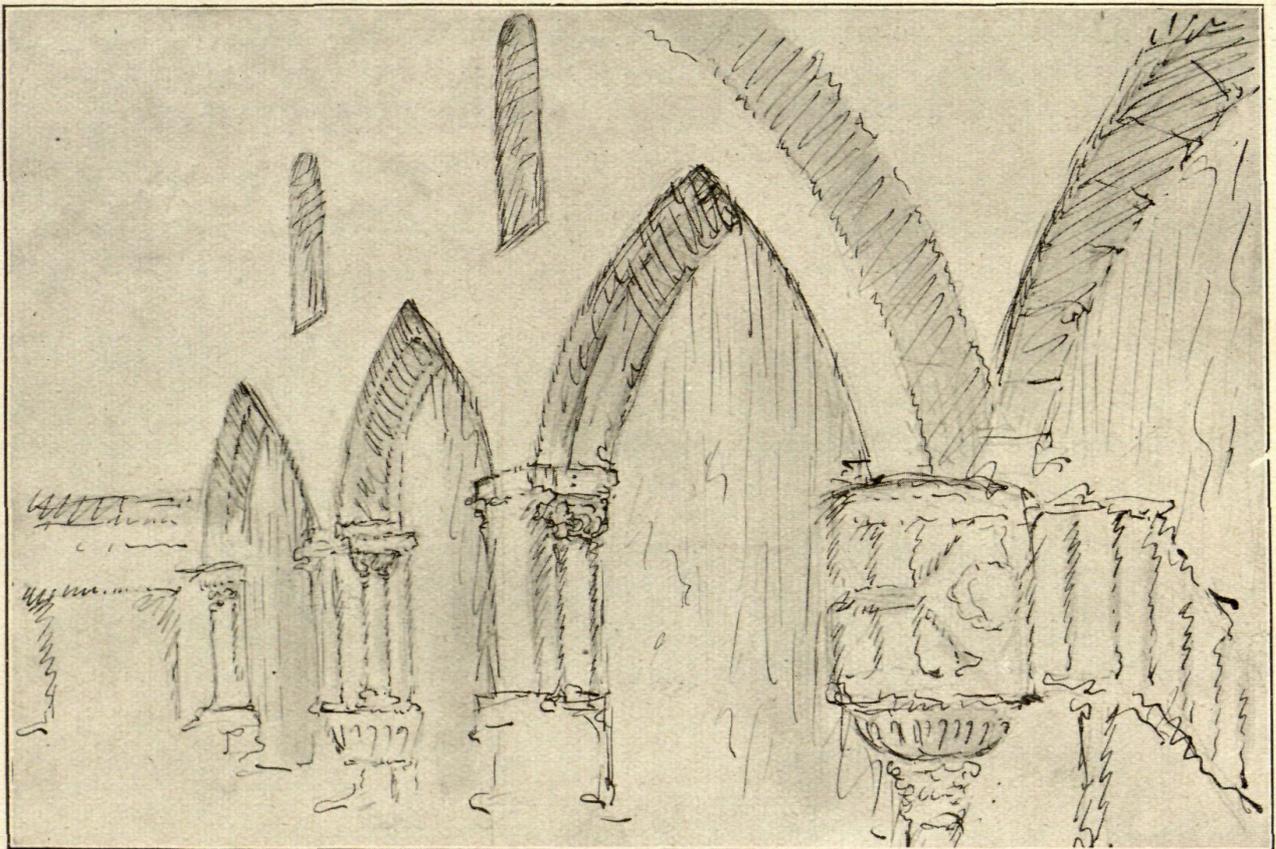
MUY distinguido y querido amigo: Desde este olvidado rincón de Castilla le dirijo la presente, sintiendo verdaderos deseos de comunicar las impresiones recibidas. Y nadie mejor que a usted, como persona culta y dotada de un fino espíritu de percepción para las cosas de arte, a quien



Iglesia de Fuente el Carnero Zamora). - Apunte de la torre.

dar cuenta de la pena que me ha causado la futura pérdida de obras de arte que marcan una época gloriosa de pasadas grandezas, de aquellas grandezas de la patria nuestra, tan triunfante y tan poderosa, pero de otros tiempos más afortunados que los de ahora. Este pueblecito, llamado Fuente el Carnero, que en tiempos fué importante y grande y hoy casi despo-

blado, tiene una hermosa iglesia románica, de gran interés artístico, y que está próxima a desaparecer. Dicha iglesia, compuesta de tres naves, una central y dos laterales, más pequeñas, separadas por arcos apuntados y apoyados en columnitas cortas, de graciosa proporción, con hermosos capiteles, en los que la fantasía románica cinceló bellos motivos de ornamentación, conserva en la actualidad solamente dos de sus naves, pues la

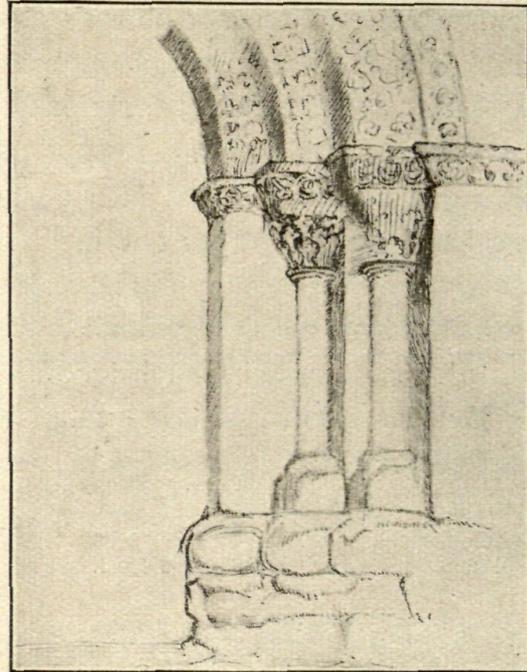


Iglesia de Fuente el Carnero. — Parte lateral izquierda.

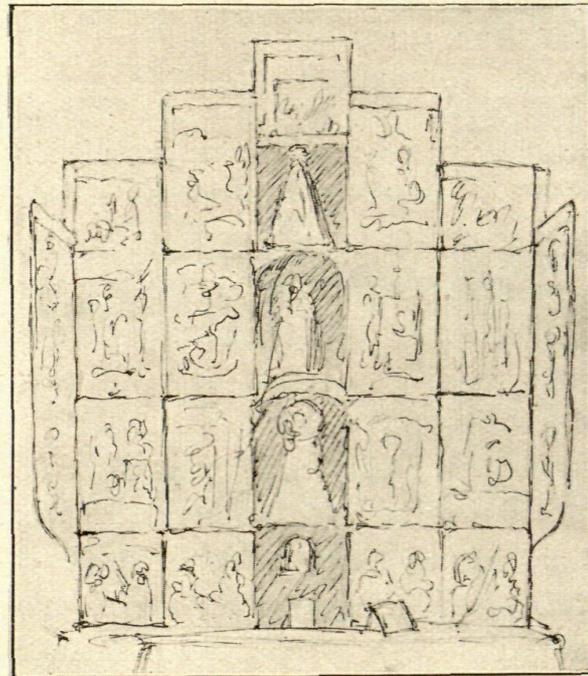
otra, debido al abandono e incuria, se derrumbó y con ella desapareció la hermosa puerta románica situada al Sur. Queda solamente la puerta principal de entrada, situada al otro lado, también románica y decorada con los más variados motivos de ornamentación. Éstos y los adornos de la piedra estuvieron mucho tiempo encubiertos y enjabelgados con gruesa capa de blanquete, hasta que el actual párroco del pueblo, con muy buen acierto, los hizo descubrir y limpiar, mejorándolo en su aspecto. El retablo del altar mayor, obra importante de Fernando Gallegos, es en la actualidad una pintura en extremo deteriorada, y causa pena ver cómo van perdiéndose lentamente estas tablas de positivo valor, en las que, unas veces el agua de

las lluvias y otras los excrementos de aves nocturnas, van borrando las pinturas, de indudable valor artístico.

La antigua importancia de este pueblo y todas esas riquezas se debieron al inmediato y célebre monasterio de Valparaíso, que en sus tiempos ejercía influencia sobre aquél. Este notable monasterio ha desaparecido totalmente, y de él no quedan ni ruinas; todo está demolido y desmenuzado. El sitio que ocuparon la iglesia y el monasterio se halla convertido en huerta, y donde lucieron su belleza las obras de arte de aquellos



Iglesia de Fuente el Carnero. — Detalle del pórtico.



Iglesia de Fuente el Carnero. — Distribución de las pinturas del retablo de Fernando Gallegos.

siglos lucen ahora su verdor las verduras y hortalizas. Sólo queda el bello paisaje de los alrededores, un bello paisaje de arbolitos y laderas, que forman el valle, a cuyo abrigo estaba el monasterio. Tal es el sitio donde

nació Fernando III *el Santo*, sitio que debiera haber sido más respetado en honor y reverencia a ese Rey, y que, sin embargo, lo arrasaron por completo los hombres incultos.

Del saqueo y desbarajuste que siguió a la expulsión de los religiosos se pudo salvar, entre los numerosos objetos artísticos sacados de este monasterio, una hermosa talla que representa una *Pietà*, y tanto el Cristo muerto, de admirable modelado, como la Virgen, llena de pasión y de belleza, recuerdan las tallas maestras de Gregorio Fernán-

dez, y bien pudiera ser obra de este artista la magnífica escultura que, muy bien conservada, se guarda en la capilla del cementerio del inmediato pueblo de Corrales, la que, sin duda alguna, procede de Valparaíso.

Envío a usted unos ligeros apuntes de la iglesia de Fuente el Carnero para que se forme ligera idea de lo que puede ser esto, y espero poder enseñarle las fotografías que han prometido enviarme del retablo y de la escultura de Corrales, y algunas otras, y le invito, lo mismo que a las personas técnicas, a visitar y estudiar, por la importancia indudable que tienen, estas joyas del arte español, ignoradas y casi perdidas.

Con los más respetuosos saludos queda como siempre atento amigo y seguro servidor,

ENRIQUE LORENZO SALAZAR.

Fuente el Carnero, septiembre 1924.

(Dibujos del autor.)



T í é p o l o e n M a d r í d

CONFERENCIA LEÍDA EN EL MUSEO DEL
PRADO EL MIÉRCOLES SANTO DE 1924

ME había propuesto no tener parte en estas conferencias. La afición a hablar en público siempre fué en mí muy escasa y disminuye de día a día. Fuérame a salir del gustoso silencio la obligación de dar las gracias en nombre del Museo a unos generosos donantes. De la Casa había de salir la voz de gratitud y el Director es todavía menos dado que yo a expansiones oratorias. Pensemos que estos son días de penitencia; hagámosla todos durante breve rato.

El motivo de este acto es notorio. Los Sres. de Sáinz y Ortiz de Urbina, cumpliendo deseos manifestados por su padre el banquero don Mariano Sáinz y Hernando, han tenido el rasgo de regalar a España el cuadro ante el cual nos encontramos. La enunciación del hecho ahorra todo elogio.

Es desusado entre nosotros el legar obras de arte a los Museos; y todavía es más insólito el donativo. Lo que en todo el mundo es cotidiano,

en España no es ni anual: puede asegurarse que entran más pinturas en un trimestre en el Louvre, que en el Prado en un quinquenio. Pero, abramos el pecho a la esperanza de que el rasgo de los Sres. de Sáinz tendrá inmediatos seguidores, y en tanto, para agradecerlo y para celebrarlo, dediquemos unos instantes de atención al cuadro donado y a la estancia de su autor en Madrid.

No sólo a los Sres. de Sáinz debemos gratitud. El Sr. Duque de Luna y Villahermosa a una mera indicación se apresuró a depositar temporalmente dos maravillosas pinturas del artista que hoy nos congrega; la Sra. Viuda de Moret asimismo envió un *San José*, lienzo interesantísimo, y el Sr. Marqués de Casa-Torres nos sorprende hoy gratísimamente con un bello boceto: la *Predicación de San Juan Bautista*.

¡Bien hayan los que dan a la fruición de todos las obras de arte que poseen! Las obras bellas viven tan sólo en cuanto hacen vibrar almas, pues de por sí son cosas inertes. Su vida es más intensa al aumentar sus contempladores, y sólo estados patológicos pueden disculpar celosos ocultamientos.

Vienen en buena hora estas pinturas de Tiépolo al Museo. Es un pintor que está de moda (en general lo está el siglo XVIII) y alcanzan sus cuadros altísimos precios; sin embargo, tiene enemigos calificados entre los artistas llamados de vanguardia; en su contra se blanden más argucias que argumentos: tildanle de fácil, superficial, dibujante poco hondo, y colorista sordo... Es uno de tantos aspectos de la vuelta a la Academia que estamos presenciando... Permitásenos loar, sin embargo, el arte brillante, sensual de aquel buen amador de la luz, de la carne, de las ricas telas, de las nubes y de los cielos profundos y azules.

I

El asunto del lienzo donado por los Sres. de Sáinz (fig. 2.^a) cuéntalo el *Génesis* en su capítulo XVIII.

Estaba Abraham en el valle de Mambré, sentado a la puerta de su tienda, en el mayor calor del día. Y habiendo alzado los ojos se le aparecieron tres varones puestos en pie junto a él. Y cuando los vió corrió desde la puerta de la tienda a recibirlos, e inclinóse a tierra. Y dijo: «¡Señor, si he hallado gracia en tus ojos, no pases de tu siervo. Traeré un poco de agua para que lavéis vuestros pies y reposéis debajo del árbol.

Y pondré un bocado de pan; después pasaréis adelante.» Y antes de su marcha le anuncian los ángeles visitantes que concebirá un hijo en su esposa, la anciana Sara.

Nada falta en el cuadro, ni nada sobra. La composición es clara y sen-



Fig. 1.^a — Giovan Battista Tiepolo. *Abraham y los tres ángeles*.

(Colección del Excmo. Sr. Duque de Villahermosa y Luna. Madrid.)

cilla, sin detalles que distraigan. El árbol y el pan son datos que aporta el texto bíblico. Las cuatro figuras llenan el espacio, y por un proceso de concentración todo está subordinado a una línea diagonal, que va desde la cabeza del ángel de en medio hasta los pies del Patriarca. Los otros dos ángeles acompañan al central y de él dependen. Este ángel es el eje que da estabilidad a la composición: por la manera de estar plantado,

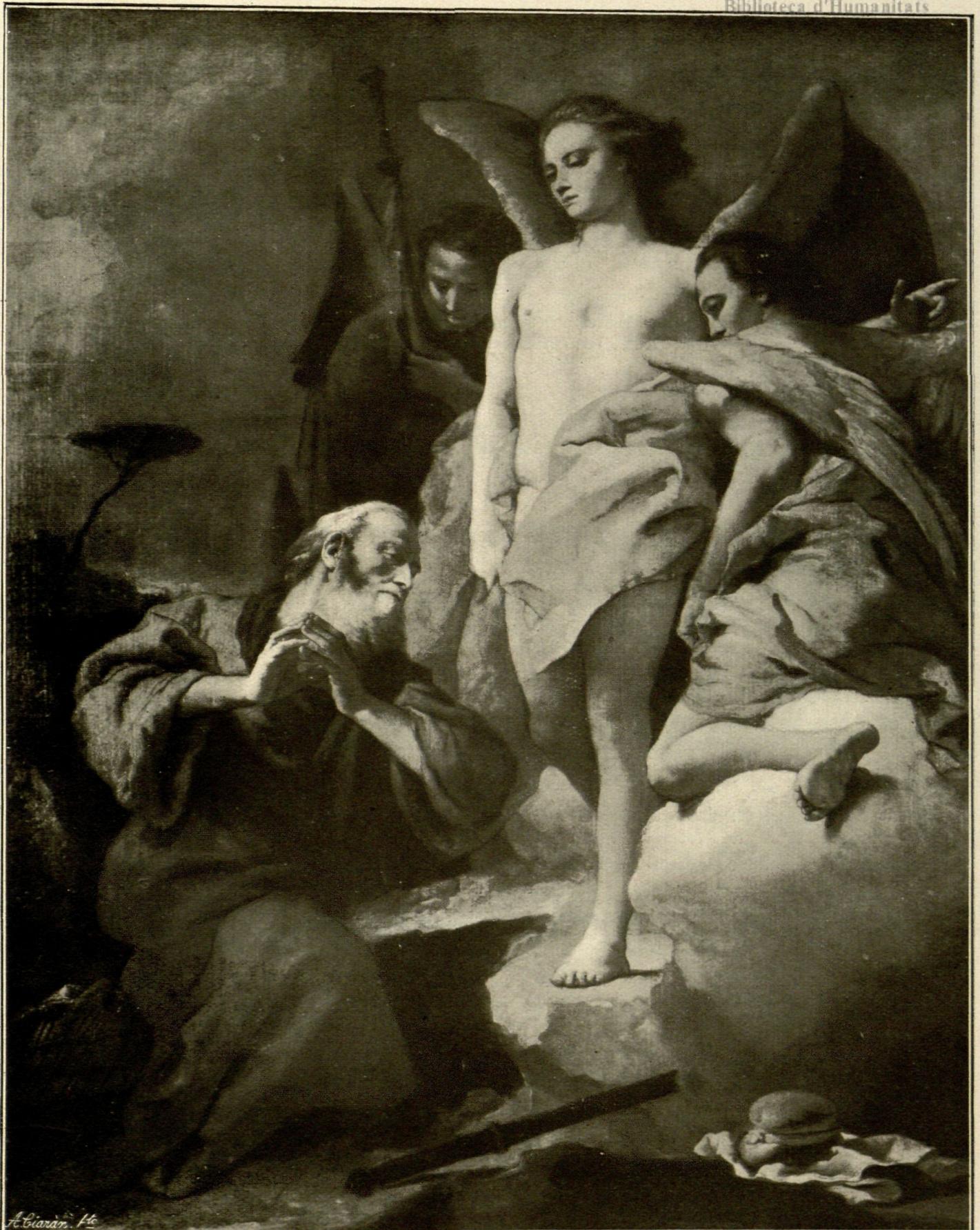


Fig. 2.^a — Giovan Battista Tiepolo. *Abraham y los tres ángeles* (lienzo).

(Donado al Museo del Prado por los hijos de D. Mariano Sáinz y Hernando.)

por sus líneas, por su ademán, hasta por el canon, es una figura del antiguo — ponderación, serenidad, gracia —, dijérase un Apolo. El rostro de gesto equívoco y el flotante paño de pureza son sellos de modernidad. El ángel que está a su derecha, en sombra, empuñando el bordón de peregrino, sonríe ambiguamente; el de la izquierda — más bien *án-gela* que ángel — es la figura de mayor barroquismo, denuncia al fresquista inveterado. La actitud de Abraham: su cabeza grave y autorizada, sus manos estudiadas con cariño, modeladas como habrá de hacerlo Goya medio siglo después, los ropajes sabiamente dispuestos son aciertos de gran artista.

Por el colorido, el cuadro puede decirse que está compuesto musicalmente; cantan los amarillos de los paños y los blancos rosados de la carne del ángel de en medio apoyados en los azules, en los verdes y en los grises próximos, y acompañados por los severos acordes de los tonos oscuros de la túnica de Abraham. En la ejecución intervendría probablemente su hijo Juan Domingo.

Otras dos veces ocupó Tiépolo sus pinceles en el mismo tema. La primera en 1733, en un fresco del palacio arzobispal de Udine; la segunda en el lienzo de que voy hablando, y la tercera en el delicioso boceto del señor Duque de Luna (fig. 1.^a). En Udine, aparecen los tres ángeles vestidos con amplios ropajes, marchando sobre nubes, no llevan bordones, sus figuras son erguidas, esbeltísimas (la central recuerda al Greco). El brío es tal vez causa de patentes desproporciones. Creo de fecha intermedia el cuadro donado al Museo; ha de ser de la época madrileña del autor — demuéstalo sin dejar duda, que la cabeza del ángel de en medio repita la del portador del ostensorio en el fragmento del retablo mayor de Aranjuez, hoy en el Prado —, y en mi sentir precede, desde luego, al boceto. De las notas apuntadas se deducen los fundamentos de esta opinión. A ellas hay que añadir: dimensiones y técnica hermanan a los dos bocetos del Duque de Luna; unidos también por la procedencia — ambos fueron de Carderera — y por el asunto (ya que es sabido que los pasajes del Nuevo Testamento se prefiguran en el Antiguo, y el anuncio a Abraham es como profecía de la Encarnación) han de ser ambos cuadros de la misma época y seguramente del mismo encargo, y siendo clara la relación de la figura de María en la *Anunciación* (fig. 6.^a) con la *Inmaculada* de Aranjuez, su tiempo no ha de ser otro que los últimos años de la vida del pintor, de la que va siendo hora que hablemos un poco.

II

«EXCELENCIA:

Esta mañana ha llegado el pintor Tiepoletto, de Venecia, con dos de sus hijos.»

Así anunciaba el arquitecto Sabatini al marqués de Esquilache el 4 de junio de 1762 la entrada en Madrid de uno de los mayores artistas de todos los tiempos.

La ocasión de su venida fué la de decorar los techos del nuevo Palacio real. Carlos III que había sido Rey de Nápoles, y allí Mecenas, siguió impulsando la desviación iniciada por Fernando VI en la corriente de los pintores de la corte. Felipe V llamó a su servicio a artistas franceses; Fernando VI comenzó a emplear a los italianos; Carlos III, revelando una amplitud de gustos que resultó feliz para la pintura española, trajo a Mengs, que llegó a Madrid el 7 de octubre de 1761, y a Tiépolo. Sin la conjunción dichosa del bohemio y el veneciano fuera imposible que se plasmase la personalidad de Goya. Y empléase la palabra conjunción en sentido astronómico y júzgase *dichosa* por sus efectos; pues distaron Mengs y Tiépolo de ser amigos, como habrá de verse.

Andaba Giovan Battista Tiépolo en los sesenta y seis años de su edad cuando fué llamado por Carlos III. Nuestro Embajador en Venecia, el Duque de Montealegre, tuvo que echar mano de sus recursos diplomáticos para lograr que viniese; el pintor ni se negaba, ni emprendía el viaje «asegurándole—decía—que no perdía tiempo, pues se hallaba todo ocupado en concretar las grandiosas ideas que ha concebido para servir dignamente a Su Majestad». Salió por fin el 31 de marzo «por vía de tierra en derechura a Barcelona» según avisa el Duque; pero el camino se hizo larguísimo, tardó dos meses, llegó, como es de suponer, muy fatigado y se alojó en casa del Embajador de Venecia. Por cédula de 12 de junio se le fijan 2.000 doblones como sueldo y 500 para coche; gajes que disfrutaban también Corrado Giaquinto y Antonio Rafael Mengs. Pocos días después se le dan por el viaje 555 doblones y se advierte «que concluidos de pintar los cuartos señalados en el nuevo Real Palacio siempre que quiera volverse a su casa no dejará (Su Majestad) de darle prueba de su real munificencia» y que en caso de quedarse se convertirá en permanente la consignación referida. A pesar de todo, y de haber

dejado en Venecia viviendo señorilmente a su mujer y cuatro hijos, uno de sus primeros cuidados fué hacer ante escribano declaración de pobre, y eso que ni casa tenía que pagar, pues el alquiler de la que habitaba en la plazuela de San Martín—supongo que hoy es parte de la plaza de las Descalzas—lo abonaba la Intendencia de Palacio; y no debía de ser vivienda mal acondicionada ni angosta, ya que costaba 5.600 reales, renta nada corta en aquellos años, más felices que éstos para los inquilinos madrileños.

¿Quién era este pintor que así era instado para que viniese a España, así le recibían y nada menos que con el caballero Mengs era igualado?

III

Había nacido en 1696 y era veneciano. La gloriosa escuela estaba en



Fig. 3.^a — Giovan Battista Tiepolo. *La predicación de San Juan Bautista*. Boceto para el fresco de la capilla Colleoni, en Bergamo.

(Colección del Excmo. Sr. Marqués de Casa-Torres. Madrid.)

triste decadencia; durante el siglo XVII, *maneristas* y *tenebristas* de última hora producían obras sin belleza y sin carácter. Piazzetta y Pittoni parecen iniciar el salvamento de la tradición gloriosa, pero es Tiepolo quien la hace

renacer. «Entre la molicie dieciochesca—dice un crítico—, en medio de la sociedad empelucada de caballeros armados de espadas inocentes y de damas embutidas en voluminosos guardainfantes, se alza todo músculo y sangre Juan Bautista Tiépolo que sabe evocar la edad espléndida del quinientos.» Es como si resucitase Pablo Veronés, como si Rubens volviese a la vida, pero reencarnado en Italia, debilitada su pasmosa energía creadora, a la vez que depurado de cierta excesiva carnalidad.

A los treinta años le llaman a pintar a Stokolmo, no acude por desavenencias en los tratos, y queda pintando en el Veneto y en la Lombardía. Trabajó en muchas ciudades italianas: en 1733 fué llamado a Bérgamo y en los lunetos de la capilla Colleoni pintó, entre otras escenas, *La predicación de San Juan Bautista*, de la que podemos admirar el boceto (fig. 3.^a) gracias a la bondad del Sr. Marqués de Casa-Torres que lo ha enviado al Museo en depósito. Sirva de ejemplo del arte juvenil de Tiépolo ya que las demás obras que aquí tenemos son de sus últimos años; está hecho con tal fluidez de pincel que pasma; se ve es obra conseguida de una vez, sin alzar la mano; más tarde repitió el asunto.

De 1750 a 1753 residió en Wurzburg, y no es seguro que estuviese en Rusia ni Francia, pero de todas partes tenía encargos, y su fama era europea cuando fué llamado a la corte española.

IV

Los cinco primeros años de su estancia en Madrid los empleó en pintar en el Nuevo Real Palacio los techos de la antecámara, de la sala de guardias alabarderos y del salón del trono.

En el primero representó a *Eneas llevado por Venus al templo de la inmortalidad*, en el segundo *El triunfo de la Monarquía española* y en el tercero *La majestad de la Monarquía española ensalzada por los seres poéticos, asistida por las virtudes y rodeada de sus diversos Estados*—son palabras de Fabre—; está fechado en 1764.

Se precisaría largo espacio para estudiar tan grandiosas composiciones. Tiépolo es maestro en el arte de dar vida a alegorías y emblemas. Su cultura se ha puesto en tela de juicio, y se ha dicho que pintaba al dictado de un artista erudito llamado Francesco Lorenzi, especie no merecedora de completo crédito, ya que Lorenzi era un mero discípulo e imitador suyo. Pero, en realidad, ni los asuntos, ni menos su procedencia nos interesan. Al

contemplar los maravillosos techos todo dato se borra, queda sólo el goce de los sentidos. Los ojos se sumergen en la profundidad de aquellos cielos; la vista de grupo en grupo va ascendiendo, encadenada por la armónica combinación de figuras y nubes, hasta llegar a la total visión

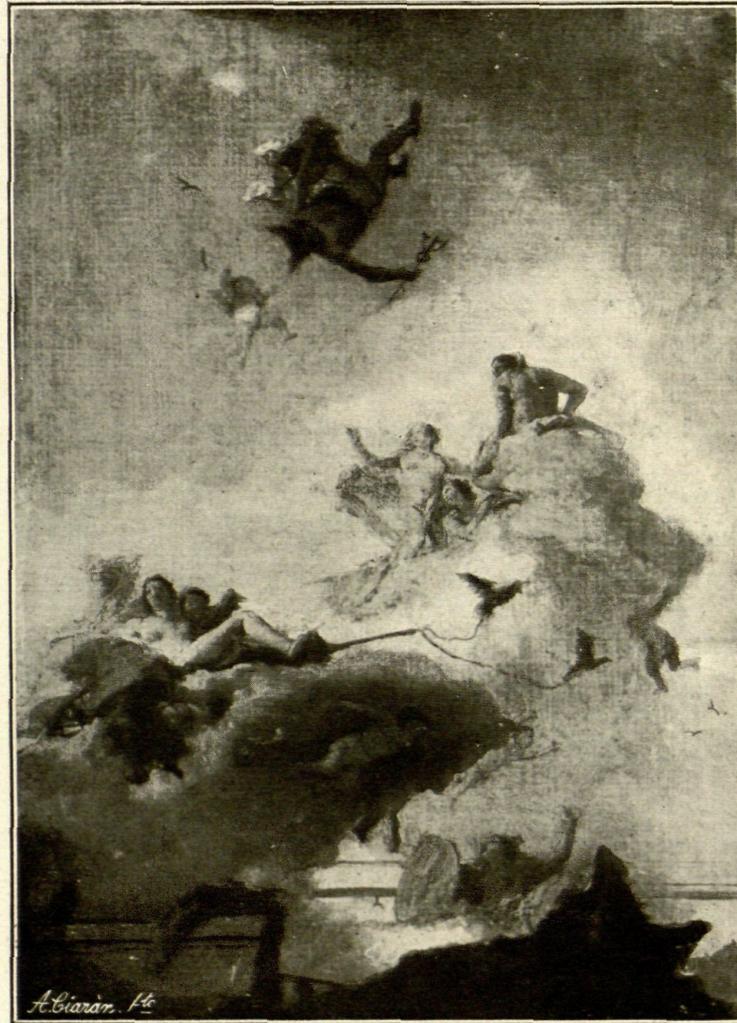


Fig 4.^a — Giovan Battista Tiepolo. *El Olimpo*. (Boceto para un techo.)

(Museo del Prado.)

de la bóveda y deleitarse al par que en la belleza de cada detalle en la hermosura y gentileza y claridad del conjunto. Es la unidad en la variedad, dirían los preceptistas. Es el perfecto sentido de la decoración, dicen los modernos.

Pasma pensar que aquellas obras las realizó un anciano; claro está, que con ayuda de sus hijos; pero, cuando se comparan con el techo que en el mismo Real Palacio dejó Lorenzo, o con las pinturas de Juan Domingo, al

punto se descubre cuánta potencia genial guardaba todavía el setentón fresquista.

¿Qué efecto causaron estas obras en la Corte? No faltan indicios para rastrearlo: hubo opiniones encontradas; no flaqueó el favor regio, pero, es el caso que no se le encargaron de momento más decoraciones, y que no lo esperaba pruébanlo varios bocetos conservados; reparemos en uno (fig. 4.^a) como ejemplo de la faceta decorativa — que es la más gloriosa — de su arte. Ignórase con qué destino se pintó. Molmenti señala su proximidad a un lienzo que estaba en poder de un anticuario florentino. Podría titularse *El Olimpo*. En el centro, entre nubes, están tres dioses que serán Júpiter, Juno y Diana; hacia ellos se dirigen presurosos desde lo alto Mercurio, el volador correo, y desde abajo Venus que, con Cupido, va en un carro tirado por palomas y llevado en una nube por genios alados. Minerva y Saturno aparecen en el borde inferior de la composición; ésta se desarrolla en espiral. Pero, lo dicho y cuanto pudiera añadirse sobre el asunto es excusado, apenas despierta la curiosidad, que el goce directo de los ojos no deja lugar a la reflexión. La frescura del colorido, la transparencia, la gloria de la luz, el claro ritmo no son para dichos, sólo para gustados en silencio, pues las palabras son demasiado toscas para comentarlos.

Y, sin embargo, no faltaba en su tiempo quien escribía:

«Tengo por competidores al Sr. Corrado y a Tiepoletto, ambos valientes en el fresco, mas no lo saben hacer que parezca cálido.»

Palabras reveladoras, entre otras cosas, del desconocimiento que de sí mismo tenía Mengs; gran dibujante, pintor erudito y pensador, pero una de las almas más frías entre las que se dedicaron a la pintura.

No era sólo Mengs quien así pensaba; compartían su opinión altísimas autoridades: la mayor a la sazón en Europa, Winckelmann, afirmaba:

«Hace más Tiépolo en un día que Mengs en una semana, pero lo de aquél se ve y se olvida y lo de éste permanece eternamente.»

No hay que esforzarse en discutir si Mengs y los suyos estaban o no en lo cierto. Contesten los ojos de cada cual, que en esta misma sala tienen una de las obras maestras de Mengs: el retrato de Azara (fig. 5.^a), y nótese que el pintor bohemio era insigne retratista, y en este género no ha perdido rango (1).

(1) Propiedad de mi amigo el docto Catedrático de Estética de la Central D. José Jordán de Urriés y Azara. Está pintado sobre tabla y lleva al dorso la siguiente dedicatoria: «*Mengs a su amigo Azara en Florencia por enero 1774.*» El primor de la ejecución y la interesante figura

Pero estaba Mengs en la cima de toda grandeza y fama y en la flor de la edad, y empleó contra el anciano Tiépolo armas menos inocentes que desdenes y críticas.

Los biógrafos del glorioso veneciano tachan de exagerados los relatos

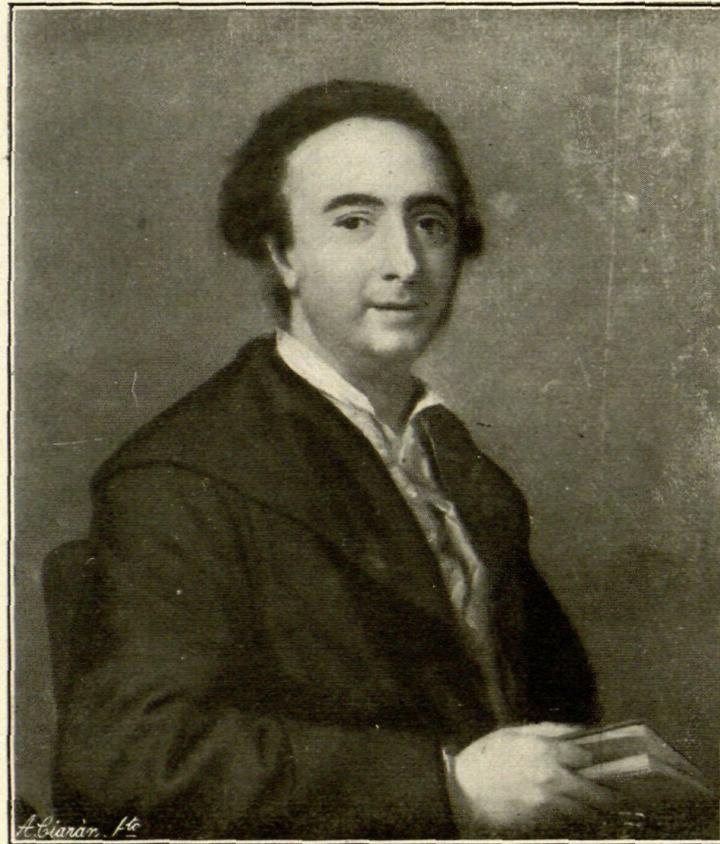


Fig. 5.^a — Antón Rafael Mengs. Retrato de D. José Nicolás de Azara.

(Colección de D. José Jordán de Urríes, Madrid.)

de la rivalidad, y desde luego rechazan como apócrifo el que voy a recordar. Mengs contrató a unos salteadores de caminos para que diesen una paliza a Tiépolo y eligió un día que del Escorial marchaba a la Granja. El pintor tudesco subido a un árbol y oculto entre la fronda aguardaba para gozarse en la bárbara escena: apareció cabalgando el veneciano, los malandrines se aprestaron al asalto; y bien, un movimiento forzado por la emoción, bien un castigo del cielo, quiébrase la rama y cae Mengs a tierra; los bri-

del retratado hacen de esta obra uno de los más valiosos ejemplares del arte de Mengs. Como es sabido Azara y Mengs fueron íntimos amigos; y el diplomático publicó lujosamente los escritos del pintor, precedidos de una cariñosa biografía (Roma 1780). El retrato se grabó en Roma por Dom. Cunego.

bones acuden a auxiliar a su *protector*, y Tiépolo no dándose por enterado socorre a su *colega* herido y le cede la cabalgadura.

La pintoresca anécdota refiérela un manuscrito titulado *Vida de los pintores*, que según Molmenti poseía en Madrid, hace algunos años, don José de Ribera. No he visto citado en otra parte este libro, que debe ser de gran interés, pues al parecer recoge relatos tradicionales, tal vez no siempre rigurosamente ciertos, pero en todo caso merecedores de ser conocidos y depurados. Dígolo, al tanto, por si entre los que me escuchan puede lograrse noticia del manuscrito y de su poseedor D. José de Ribera.

La rivalidad entre Tiépolo y Mengs no llegaría a manifestarse en agresiones, pero desde luego existió y hubo de revelarse en uno de los más extraños y curiosos episodios en la historia de la pintura en España. La enemiga no ha de explicarse en este caso por envidias y vanidades, tenía hondas raíces: eran algo más que dos grandes artistas rivales; representaban la pugna de dos concepciones de arte contrapuestas. Tiépolo era el barroquismo, más todavía, era el *roccoco*; Mengs era el preludio del neo-clasicismo, de la Academia. Aparentemente venció el segundo, mejor dicho, por de pronto se impuso Mengs; a la larga ¿quién sabe? Desde hace algunos años se prefiere a Tiépolo, sin negar méritos al «pintor filósofo»; de lo que se piense mañana nadie puede hacer segura profecía, pero muchos tememos que retorne lo académico.

VI

Volvamos a anudar el hilo de la vida de Tiépolo. Con el año 1766 debió de acabar los techos de Palacio, por cuanto en 4 de enero del 67 escribe a Muzquiz contento por las atenciones recibidas en la corte y ofreciéndose a servir al Rey «de qualquier modo que fuese servido mandarme aun pintando a olio en el que he merecido ocuparme con felicidad en otras cortes»; esta carta da por resultado que se quede el pintor en Madrid. A poco expone: «que tiene su casa sin aquel decente adorno y proporcionado laboratorio que la piedad de Vuestra Majestad ha costeadado a otros pintores», y para la decoración y mueblaje se le conceden 25.000 reales.

A consecuencia de estos ofrecimientos se le encargan las pinturas para los altares de San Pascual de Aranjuez, episodio de gran curiosidad, pero largo de contar (1).

(1) Completada la investigación por hallazgos posteriores — alguno debido a la buena amistad de D. Félix Boix — desglosó los párrafos referentes a los cuadros de Aranjuez, que se

De los mismos años que la serie de San Pascual serán los maravillosos bocetos propiedad del Duque de Luna. De *Abraham y los tres ángeles* queda hecha breve referencia: el proceso seguido por Tiépolo al tratar reiteradamente el



Fig. 6.^a — Giovan Battista Tiépolo. *La Anunciación*.

(Colección del Excmo. Sr. Duque de Villahermosa y Luna. Madrid.)

tema fué ir destacando la figura del ángel central hasta el punto de que aquí el mismo Patriarca, de protagonista, pasa a ser en el cuadro una mera indicación y, sin embargo, admira el valor emotivo y pictórico de su acatamiento (fig. 1.^a). Los contornos están vigorosamente acusados con un trazo negro, como pensando en el fresco.

La Anunciación (fig. 6.^a) es una de las obras maestras de Tiépolo. El asunto, tratado por casi todos los artistas cristianos, lo pintó Tiépolo con originalidad, que hace sea

su recuerdo imborrable. La composición maravilla por la justeza de líneas y el claro ordenamiento. Fuera curioso oír los reparos de un neoclásico. La figura de María majestuosa y firme, la del arcángel rendida, la estancia humilde, la nube dorada y densa que con el escorzo del ángel acentúa la profundidad, el colorido de finezas modernas, hacen de este cuadrillo una verdadera joya. La semejanza de la figura de María con la *Inmaculada* publicarán en breve en el *Archivo Español de Arte y Arqueología*, que prepara el Centro de Estudios Históricos.

da de Aranjuez induce a presumir que estamos, quizá, ante la última obra de Juan Bautista Tiépolo.

El gran pintor murió repentinamente en su casa de la plazuela de San Martín el 27 de marzo de 1770; fué enterrado de secreto, por no haber podido recibir los Santos Sacramentos, en la inmediata iglesia de San Martín, que, como es sabido, fué derribada poco después; sus restos se perdieron como los de casi todos los grandes artistas y literatos; es sino de Madrid perder a sus muertos.

VII

En una reciente lección, el maestro Cossío daba la clave del desarrollo de la escuela veneciana, señalando cómo la figura humana había llegado a la cima de toda perfección en la *Ariadna* desnuda y dormida de la *Bacanal* de Tiziano. Sólo dos caminos de progreso quedaron a sus seguidores: o pintar las ropas y las joyas de que el de Cadore la había despojado, y esa fué la misión de Veronés; o despertar a la durmiente con la luz y con el movimiento que tradujesen la interior agitación, que tales fueron los problemas que Tintoretto se planteó. Y por estos dos caminos marchó el barroquismo. (Atormentando las líneas para hacerlas expresivas de la pasión, llegó el Greco a sacar las más hondas consecuencias que se dedujeron del arte renacentista.) Pero entonces y después pintores de segundo orden, sin la disculpa de la profundidad ni del refinamiento, cayeron en exageraciones y descomposiciones flagrantes. Andando el tiempo otro pintor despierta a Ariadna no con estrépitos discordes, sino con armonías; no con relámpagos, sino con luces de amanecer y de ocaso; no con cielos aborascados, sino azules y profundos surcados por nubes de ensueño. Este pintor fué Tiépolo que puso orden, armonía, placidez, deleite en la tormenta barroca. De él ha dicho un crítico que no se puede saber si es el último de los grandes antiguos o es el primero de los grandes modernos. Etriba, tal vez, su modernidad en cierta confusión estética que en sus obras se declara: confusión que es fuente de goces. En ellas

«el aire se serena
y llena de hermosura y luz no usadas».

y parece que en todo hay ecos sonoros y acordes perceptibles por el oído.

Que Música y Pintura son hermanas lo dijo Leonardo, pero quizá lo demostró Tiépolo.

(Fots. Casa Lacoste.)

F. J. SÁNCHEZ CANTÓN

MISCELÁNEA

La Exposición de la Sociedad de Amigos del Arte de la primavera próxima. — La Exposición que nuestra Sociedad ha dispuesto se inaugure en el mes de abril próximo, estará dedicada al *Retrato de Niños en España*, hasta finales del reinado de Isabel II, presentándose en la misma no sólo los cuadros con el indicado asunto, sino también esculturas, dibujos y grabados.

La Comisión organizadora de la Exposición está formada por nuestros consocios los señores Ezquerro del Bayo, Méndez Casal, Cavestany (D. Julio) y Duque de Nochera.

Se ruega a las personas que deseen cooperar a esta obra presentando los ejemplares que posean, lo comuniquen a la referida Comisión, en el local de nuestra Sociedad, Paseo de Recoletos, 20, bajo izquierda (Palacio de la Biblioteca Nacional).

La Exposición del Madrid Antiguo Histórica y Artística se celebrará en la primavera de 1926 en el local del antiguo Hospicio, convenientemente arreglado. La Junta ha querido complacer al Ayuntamiento en su deseo de que la referida Exposición tenga lugar en el dicho monumento, donde, por otra parte, se dispondrá de mayores locales para la misma. Después de la Exposición será instalado en el Hospicio el Museo Municipal.

* * *

Debido a los trabajos de restauración que se efectúan desde hace tiempo en el Hospital

Real de Santiago de Compostela se han encontrado unas pinturas al temple, del artista santiagués del siglo XVIII Manuel Arias Varela. Un lienzo cubría esas pinturas, que decoran las paredes de la Sala Real, reproduciendo escenas de costumbres del siglo XVIII. El infatigable investigador D. Celestino Sánchez Rivera hizo el descubrimiento guiado por documentos del archivo. La labor de este celoso y activo escritor es digna de aplauso, pues con gran frecuencia logra rectificar errores, reparar daños y hacer revivir mil detalles artísticos ocultos y en camino de perderse para siempre. Lo merece asimismo el Vizconde de San Alberto por su cooperación aportando cultura y dinero.

Recientemente encontró el Sr. Sánchez Rivera, en los sótanos del Hospital, las cadenas de refugio, que bajo su dirección se colocaron nuevamente pendiendo de las mismas columnas que durante más de tres siglos las sostuvieron. Aparte de la exactitud histórica lograda, contribuyen a decorar el frente del Hospital, dando a la grandiosa plaza un mayor valor ornamental y de evocación.

* * *

El número de mayo del *Burlington Magazine* publica un artículo de August L. Mayer describiendo un magnífico cuadro de Zurbarán que titula *La infancia de la Virgen*, y que posee un coleccionista italiano. Hasta ahora, se le tuvo por Velázquez.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

Ensayo sobre el simbolismo religioso en las construcciones eclesiásticas de la Edad Media, por el R. P. RAMIRO DE PINEDO, monje benedictino.

Tal es, aunque nada breve, el título de un precioso libro cuya esmerada impresión, justamente apreciada por los bibliófilos, honra la burgalesa imprenta de Aldecoa. Arcaica portada de policromado pergamino, rico papel agarbanzado, profusas láminas son los componentes de esta simpática manifestación de un trabajo benedictino que avalora un excelente prólogo del erudito Méndez Casal.

Con razón afirma éste que la enseñanza religiosa por medios gráficos aparece como precursora del simbolismo, y uno y otra de los modernos sistemas pedagógicos. Enseñar sin cansar la memoria, grabando en ella lo que los sentidos ven, es el medio más eficaz de que puede valerse el maestro contemporáneo para cumplir su difícil cometido.

El P. Pinedo analiza en el libro que nos ocu-

pa los enigmáticos capiteles del claustro de Silos, en los que cada conjunto de hojas y flores, personas, animales y quimeras no son más que oportunas alusiones a pasajes de los libros bíblicos o a personificaciones de vicios y virtudes, lo que por generalización puede también atribuirse a sus similares de los templos románicos de Cantabria, Cataluña y Castilla.

Todo ello tiene el agradable sabor de primitiva ingenuidad que se manifiesta en esas esculturas como en las miniaturas que por entonces embellecían nuestros «Beatos» expuestos en la última exposición de los Amigos del Arte, y en los que docto Profesor de la Sorbona quiere encontrar el origen de la iconografía francesa.

Como puede apreciar el lector, el tema que desarrolla el monje burgalés es signo de la legendaria paciencia de su Orden y de la cultura demostrada por los que convierten la soledad del claustro en fuente inagotable de artísticas enseñanzas.

EL C. DE C.