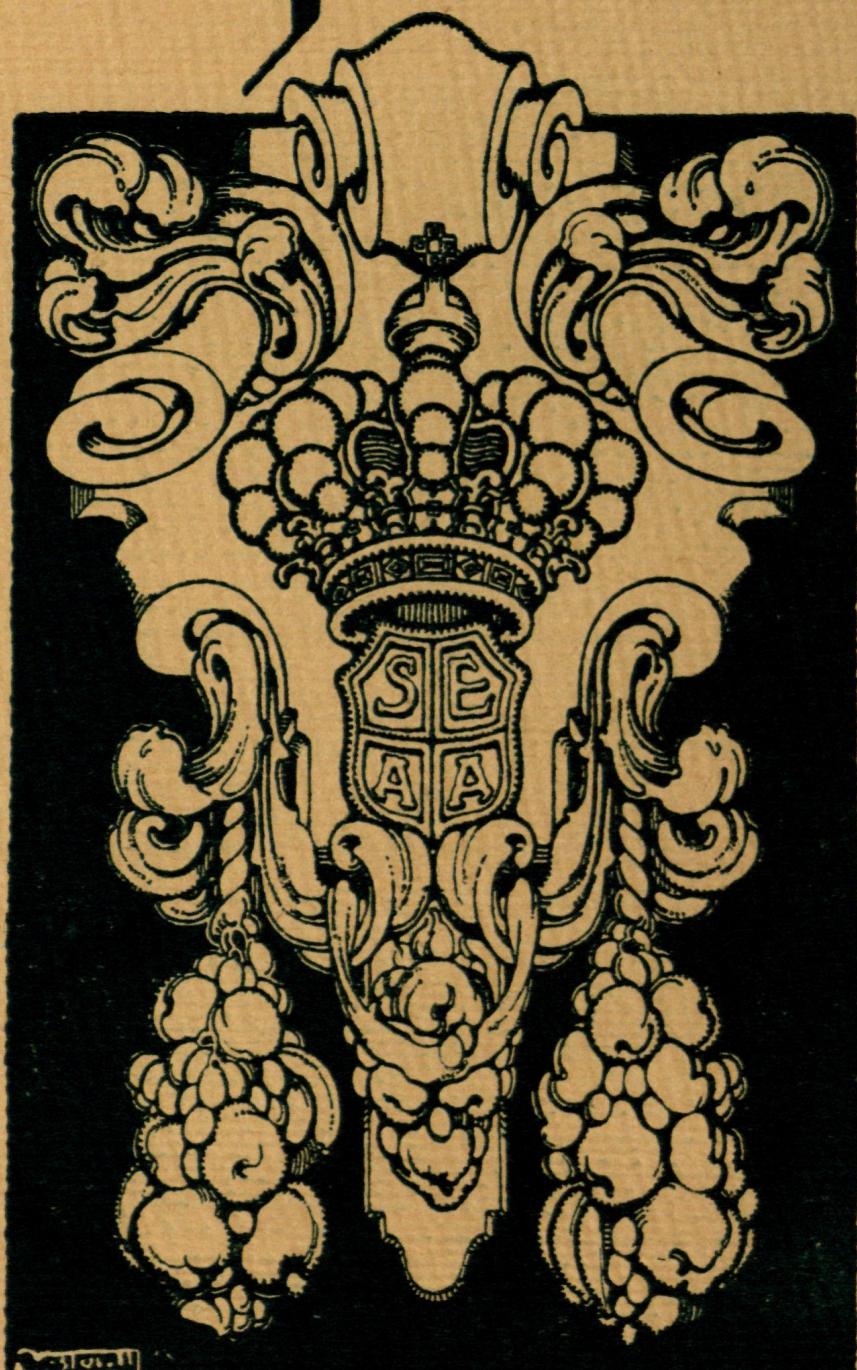
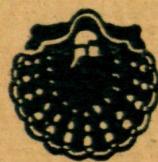


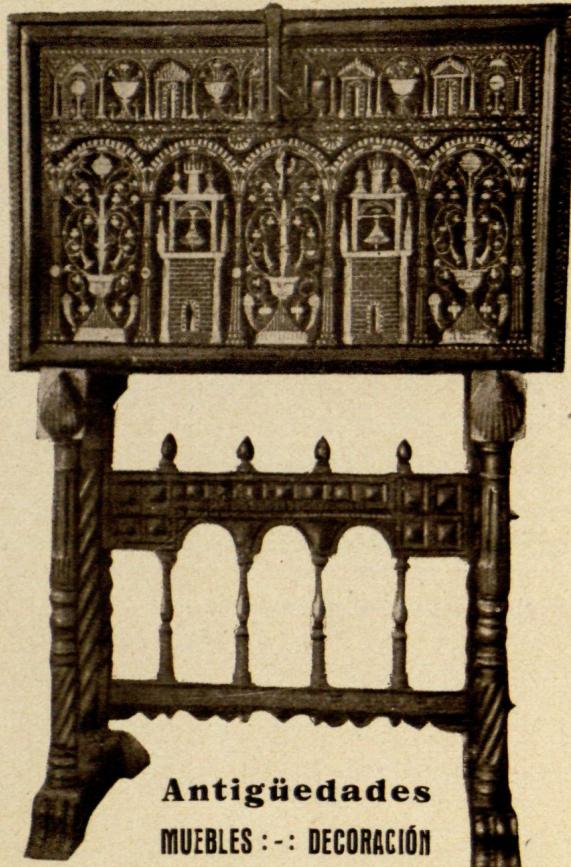
Revista de l'Amic dels Arts

revista de
la societat
de amics
del arte ■



anyo 1927
2º trimestre

**antigüedades
eugenio terol
valverde 1 triplicado
(gran vía) madrid**



**Antigüedades
MUEBLES :-: DECORACIÓN**

**Prado, 15 -- Teléfono 11330
MADRID**

UAB

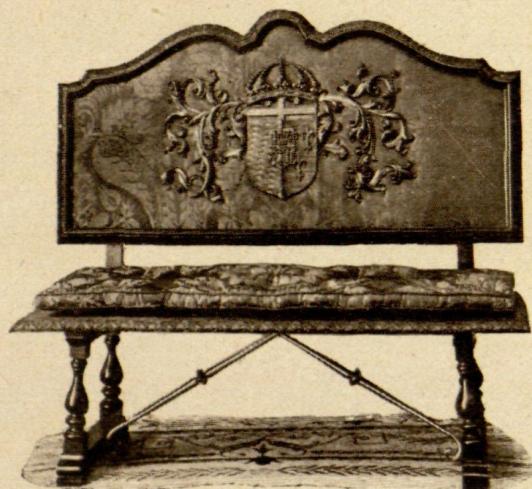
Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats



REPOSTEROS Y ALFOMBRAS

HERRAIZ

**MUEBLES BRONCE VERJAS
DECORACION DE INTERIORES**



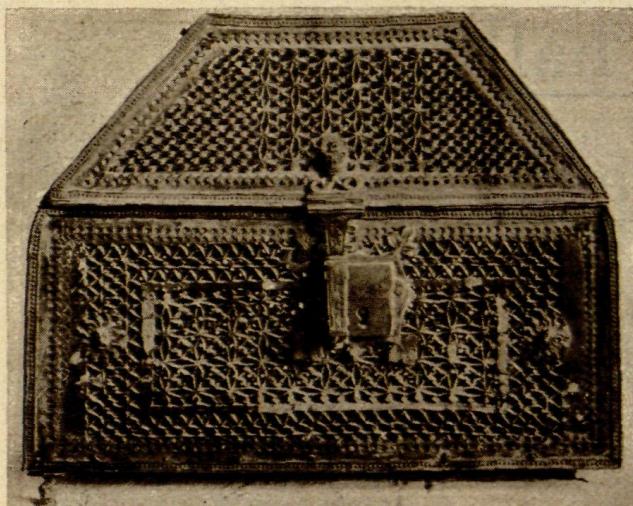
**REPRODUCCION
DE SALONES ESPAÑOLES**

TELAS ANTIGUAS

FABRICAS RIOS ROSAS 36.

MADRID

**JUAN VALLEJO Pº DE GRACIA 39.
BARCELONA**



OBJETOS DE COLECCION

CUADROS Y MUEBLES

JUAN LAFORA

Plaza de las Cortes, 2.

MADRID

Librería nacional y extranjera

MADRID

Caballero de Gracia, 60

Teléfono 1519

LIBROS DE ARTE EN GENERAL

ON PARLE FRANCAIS : - : ENGLISH SPOKEN

: - : MAN SPRICHT DÉUTSCH : - :

J. RUIZ VERNACCI

(ANTIGUA CASA LAURENT)

Carrera de San Jerónimo, 53. Madrid

**más de 60.000 clichés de arte español
antiguo y moderno**

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

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

UAB

Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats



Fabriciano Pascual

Objetos de arte antiguo

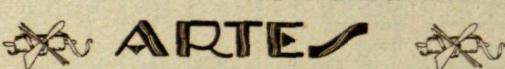
Plaza de Santo Domingo, 20
Teléfono 14841
Madrid

Casa especial en arañas y lámparas de estilo y época

Bien conocidos son de los coleccionistas los talleres de restauración de toda clase de obras de arte que esta Casa tiene establecidos en la **calle de Fomento, 16**, por la fidelidad con que hace sus trabajos, muy singularmente en las cerámicas



¿Quiere tener sus fotografías
bien hechas y a su tiempo?
Haga sus encargos a la casa



Que cuenta con los últimos adelantos modernos y un personal competente en esta clase de trabajos

Diseño y Tabería: VELASCO 12-MADRID — Teléfono 24631

SE HACEN TRABAJOS PARA TODAS PARTES
DE ESPAÑA

CONSULTE LA NÓTA DE PRECIOS DE ESTA CASA

Deogracias Magdalena

Olmo, 14, principal, Madrid

Restauración de muebles antiguos

Especialidad en los de estilo francés
del siglo XVIII y principios del XIX

Construcción de muebles de lujo

Spanish antiquities hall

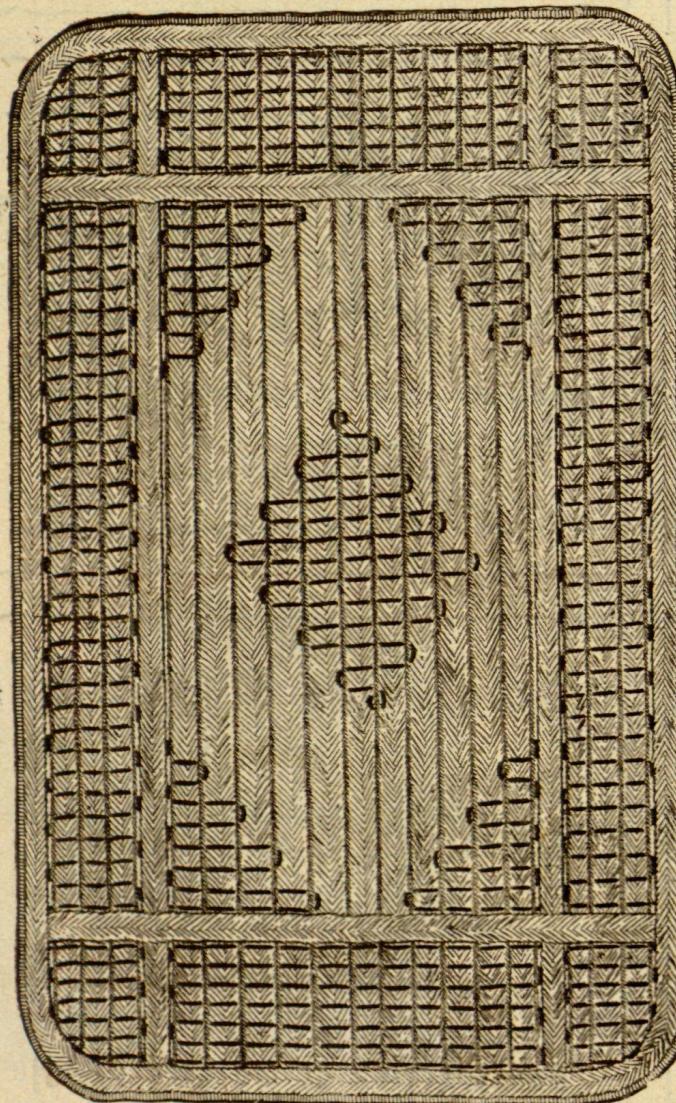
Objetos de arte español

RAIMUNDO RUIZ

Ronda de Atocha, 22 - MADRID

Muebles, Tejidos, Hierros de estilo,
Pinturas primitivas, Piezas de cons-
trucción, etc., etc.

We Keep The Largest Stock In Spain of Spanish Furniture,
Decorations, Irons and Building Parts. All Range From The
10th to The 18th Century.



RUFO M. BUITRAGO

CAVA BAJA, 13

Madrid

FABRICACION DE ESTERAS DE ESPARTO CON DECORACION EN ROJO, NEGRO O VERDE, FORMANDO DIBUJOS DE ESTILO

PROPIAS PARA CASAS DE CAMPO, VESTIBULOS Y HABITACIONES DE CARACTER ESPAÑOL

Estas esteras han figurado en Exposiciones de la Sociedad de Amigos del Arte, y la casa tiene de clientes a las Sras. Marquesas de Ivanrey y Perinat, Sres. Marqueses de Urquijo, señora de Baüer, D. José Moreno Carbonero, señor Duque del Infantado, Sres. Condes de Casal y de Vilana, D. Luis Sívela, D. V. Ruiz Senén, Sr. Romero de Torres, Sr. Marañón, Sr. Ca-vestany, etc., etc.

ARTE ESPAÑOL

REVISTA DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

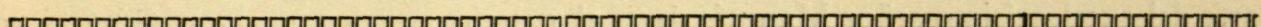
MADRID. SEGUNDO TRIMESTRE 1927. ~ AÑO XVI. TOMO VIII. NUM. 6

PASEO DE RECOLETOS, 20, BAJO IZQDA. (PALACIO DE LA BIBLIOTECA NACIONAL)

DIRECTOR: D. JOAQUÍN EZQUERRA DEL BAYO

SUMARIO

	PAGS.
PEDRO M. DE ARTINANO.—Recuerdos íntimos del Marqués de Viana.....	216
(Con una reproducción.)	
PABLO GUTIERREZ Y MORENO.—La ermita de Nuestra Señora del Puerto y su arquitecto Pedro de Ribera.....	219
(Con 23 reproducciones.)	
GABRIEL CORTEZO.—Exposición de un paso de Semana Santa, obra de Quintín de Torre.	223
(Con cuatro reproducciones.)	
MIGUEL VELASCO.—Iconografía y transformaciones del Alcázar de Madrid (de la Exposición del Antiguo Madrid)	225
(Con 12 reproducciones.)	
JULIO CAVESTANY.— <i>La grafidía o el dibujo aplicado al arte industrial. Dibujos a tijera con asuntos del Quijote</i>	231
(Con ocho reproducciones.)	
EDUARDO LOZANO.—Observaciones sobre algunos cuadros de Velázquez, del Museo del Prado. II.	236
(Con tres reproducciones.)	
Noticias, Bibliografía, etc.	



PRECIOS DE SUSCRIPCION

España.—Año	20 pesetas.
Extranjero.—Año	24 —
Número suelto	6 —

Esta Revista, así como los catálogos de las Exposiciones, se reparte gratis a los señores socios de Amigos del Arte.
Cuota anual mínima de socio suscriptor, 50 pesetas. Cuota mínima de socio protector, 250.

RECUERDOS INTIMOS DEL MARQUES DE VIANA

POR PEDRO M. DE ARTIÑANO

VISITABA el Instituto de Valencia de Don Juan S. M. el Rey, y al comentar delante de una pequeña vitrina, que guarda, con los marfiles de Medina-Azahara, restos de joyas visigodas, la desgracia de la perdida de las coronas de Guarrazar, habló el Marqués con emoción tan íntima, que fué para mí la revelación de un carácter lleno del cariño más sincero a nuestras viejas páginas de gloria. Pasaron pocos días, y la repetición de unos hallazgos en las orillas del Tajo, más allá de Toledo, hicieron pensar en la posibilidad de excavaciones tal vez en una necrópolis visigoda. La empresa podía ser interesante, pero tenía muy pocas probabilidades de éxito. Hice mi plan y me puse en relación con él, contra la opinión unánime de los pocos amigos a quienes hablé de mi propósito, y que tenían del Marqués la impresión de un hombre sólo de sociedad y de deportes. Pocos minutos necesitamos para entendernos, y en vez de ser desde el primer instante el Mecenas de la empresa, quiso ofrecer al Rey toda la gloria posible en las excavaciones. Hora y media más tarde se me comunicaba de Palacio, de parte del excelentísimo señor Marqués de Viana, que Su Majestad aceptaba la invitación y debían comenzar los trabajos inmediatamente. Las personas que hoy visitan en el Museo Arqueológico Nacional las salas donde se conservan los restos de nuestras primeras civilizaciones medievales contemplan con manifiesta curiosidad un depósito de S. M. el Rey encerrado en una vitrina que contiene más de trescientos objetos visigodos, que sin su voluntad y su entusiasmo hoy estarían

mezclados con la tierra en las vides que se extienden desde el pueblo de Carpio del Tajo hasta las márgenes del río.

Fué el principio. La satisfacción por cada pieza interesante que se encontraba, las vicisitudes todas de una labor matizada de emociones para el espíritu, nos fueron acercando insensiblemente, y entonces pude darme cuenta del aprecio con que guardaba los viejos ejemplares de plata de su vajilla y de su cariño por los tapices, de los que buscaba cada día un nuevo dato sobre su técnica o sobre su historia; del interés que en él despertaba un documento o un libro nuevo que aportase un dato más para el estudio de las múltiples maravillas que atesora su casa y del entusiasmo que causaban en él sus cuadros y sus muebles y sus ejemplares todos, no amontonados con la inconsciencia del nuevo rico, sino selectamente distribuidos, armoniosamente colocados, con el respeto y el aprecio del artista de corazón que sabe perfectamente que cada jarrón y cada lámpara son la síntesis de la cultura del pueblo que los produjo.

Un cierto día me habló de Córdoba; era su ilusión más grande la de convertir el palacio andaluz de Don Gómez, con sus patios múltiples, decorados por bojes y cipreses, con sus plácidas estancias, llenas de luz y poesía, en un selecto museo de artes e industrias cordobesas; tres sectores fundamentales debían integrar por ahora el naciente museo: la plata cordobesa, los guadamaciles y la obra pictórica de Bartolomé (Bermejo). Los ejemplares de plata que se le ofrecían eran examinados minuciosamente, y desecharon los que resultaban de dudosa filiación, se



El Marqués de Viana.

comenzaron a formar series que crecieron más en valor arqueológico y en interés histórico que en número de piezas.

Fué por aquel entonces cuando la ciudad de Córdoba organizó la Exposición de guadamaciles, de la que resultó ser base principalísima la serie reunida por el conocido aficionado don Anastasio Páramo, y no descansó el Marqués hasta lograr incluirlos en su museo, sumando a sus iniciativas la paciente labor de años de tan experto coleccionista.

El problema de los "Bermejos" era más difícil, diseminados en museos dentro y fuera de España los pocos ejemplares bien definidos que se conocen, era necesario mandar hacer copias minuciosas de obras, algunas de proporciones ya respetables, y precisamente bien pocas semanas antes de su muerte tenía el Marqués la satisfacción de recibir de Londres dos admirables reproducciones.

Es muy difícil en materias de arte limitar nuestras aficiones a facetas acantonadas, y el Museo de Córdoba, que se había iniciado por plata, guadamaciles y "Bermejos" casi non nato, empezaba a desbordarse, abarcando nuevos sectores de la importancia más grande: unos pocos ejemplares de azulejería sevillana del siglo XVI y algunas piezas de Alcora y Talavera fueron la semilla o el núcleo de cristalización, alrededor del cual se agruparon desde hace pocos meses las piezas heráldicas de cerámica española que había seleccionado toda su vida el Marqués de Laurencín, y como si este conjunto importantísimo no fuera suficiente, nuevas adquisiciones de azulejos heráldicos enriquecían día tras día la colección, con piezas de tanto valor como son los trabajos góticos de Manises y de Paterna.

No puede hablarse de los azulejos del Marqués de Laurencín sin recordar el motivo ocasional de su adquisición; trataba el Marqués de Viana de completar su ya tradicional biblioteca con obras relacionadas con su cargo palatino y sus aficio-

nes, venciendo las muchas dificultades que supone adquirir viejos libros españoles de montería; lanzado a esta empresa, pronto pudo enterarse de que la mejor y más especializada biblioteca en esta materia era la del Marqués de Laurencín, que terminó por traspasársela con la rara e interesantísima serie de sus azulejos.

Pero no fué solamente Córdoba el campo de sus iniciativas culturales; cierto día encontré en el palacio de los Saavedras de la calle del Duque de Rivas a mi buen amigo D. Julio Cavestany, llamado amablemente por el Marqués para estudiar y catalogar con toda minuciosidad la notable colección de armas, en gran parte heredadas del Marqués de Vilaseca, pero ampliada y completada por él, muy especialmente en la serie de armas de fuego hechas por arcabuceros de Madrid, con ejemplares tan curiosos como los ejecutados por Juan Belén el año 1686 o los fabricados por Nicolás Bis con "callos de herraduras", dando origen en su época, la mejor de la arcabucería madrileña, a la tan conocida copla:

"Pues todas las naciones
Admiran el primor de mis cañones
Comprando la hermosura
Que fué carbón y callos de herradura".

Las armas musulmanas atribuídas al último Rey de Granada, las ricas telas de aquél tiempo, sus interesantes tapices, sus alfombras, entre las que destaca una precursora de la fabricación en Cuenca; sus muebles, su magnífico reloj de porcelana del Retiro, rescatado para España gracias a su gran cultura y desprendimiento, todo fué objeto de su atención y de su cariño, enriqueciendo cuidadosamente la documentación de cada ejemplar con el entusiasmo y la crítica de un profesional.

No pueden terminarse estos renglones sin recordar otra gran labor de muchos conocida, donde la colaboración con su grande amigo el Duque de Alba hubiera

seguramente producido un resultado que tal vez hoy se retrase o se suspenda. Se trataba de organizar en el Real Palacio de Aranjuez una Exposición permanente de la colección de tapices de S. M. el Rey; tan sólo los que hemos trabajado en alguna Exposición sabemos las vicisitudes y complejas dificultades que supone su realización; contaba el Duque de Alba con el entusiasmo y con la iniciativa del Marqués de Viana, y gracias a su constante y oportuna intervención, cada problema fué hasta ahora una victoria y un paso más hacia la ejecución del proyecto. ¡Quiera Dios que lo que falta por hacer no paralice una obra donde puso él su entusiasmo y su voluntad!

Fué el último día que le hablé. Termi-

nábamos de ver la copia de Bermejo llegada de Londres, y camino de la puerta vi junto a uno de los arcones que decoran el patio un lienzo que no me era desconocido; tal vez en la expresión de mi cara notó el Marqués un esbozo de interrogación, y como si la hubiera manifestado atajó al curso de mis ideas, diciendo: "Como usted ve, es el retrato del Duque de Rivas, que se lo mando a mi hija. Quiero que lo tenga." No pensaba el Marqués que pudiera ser esta frase, toda llena de espiritualidad, su retrato propio. Pidamos a Dios que los grandes próceres de nuestra España se preocupen de su progreso y de su cultura como lo hizo, sin bullicio ni ostentación, el Marqués de Viana.

PARA LA BIBLIOTECA DE NUESTRA SOCIEDAD

Espléndido donativo de D. Félix Boix.

Aguirre (E.).—*Gustavo de Maeztu.*

Alexandre (Arsène).—*L'art du rire et la caricature.*

Allemagne (H. R.).—*Les cartes à jouer* (dos volúmenes).

André Albert.—*Renoir.*

Art Work.—Number one and number two. 1924 (dos volúmenes).

Bouchot (H.).—*Les femmes de Brantôme.*

Coquiot (G.).—*Cubistes, futuristes, passeistes.*

Cousturier (L.).—*P. Signac.*

Cox (R.).—*Les soirées d'Art.*

Davenport (Cuil) F. S. A.—*Mezzotints.*

Davillier (Barón Ch.).—*Recherches sur l'Orfèvrerie en Espagne au moyen age et à la Renaissance.*

Dayot (A.) et Vaillat (L.).—*L'Œuvre de J. B. S. Chardin et de J. H. Fragonard.*

Dillon (E.).—*Rubens.*

Dos números de la Revista *Ars Work* (primero y segundo de 1924).

Dubuisson (A.).—*Richard P. Bonington. His life and work.*

Dumont-Wilden.—*Le portrait en France.*

Fierens Gevaert.—*Albert Baertsoen.*

Idem.—*La Peinture à Bruges.*

Idem.—*Les primitifs Flamands.*

Greffroy (G.).—*Les Musées d'Europe. La Belgique.*

Gheyn (J. van den), S. J.—*Histoire de Helayne.*

Idem.—*Deux livres d'heures.*

Gouze (L.).—*Les chefs-d'œuvre des Musées de France: Sculpture, Dessins, objets d'Art.*

Grand-Carteret (J.).—*Les elegances de la toilette: 1780 à 1825.*

Grollier (Ch. de).—*Manuel de l'amateur de porcelaines et Repertoire alphabétique des marques* (dos volúmenes).

Guiffrey (J.).—*Antoine Van Dyck: Sa vie et son œuvre.*

Guilmard (D.).—*Les maîtres ornementalistes* (dos volúmenes).

Havard (H.).—*Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration* (cuatro volúmenes).

Hayden (A.).—*Chats ou Royal Copenhagen Porcelain.*

Herbert Baily.—*George Morland.*

Hirth (G.).—*Les grands illustrateurs* (seis volúmenes).

Issued by "Colour Magazine".—*Allies in Art.*—Colección de obras de arte moderno por varios artistas de las naciones aliadas.

Knapp (F.).—*Michelangelo.*

Kowalezyk (G.).—*Dekorative Skulptur.*

Lafenestre (G.).—*Titian: Sa vie et son œuvre.*

Lami (S.).—*Dictionnaire des Sculpturs de l'Ecole française.*

Laurent (M.) et Pluym (W. van der).—*Les chefs-d'œuvre de la Sculpture et de l'Architecture depuis l'Antiquité à nos jours.*

Lemonnier (C.).—*L'Ecole belge de peinture. 1830 a 1905.*

LA ERMITA DE NUESTRA SEÑORA DEL PUERTO Y SU ARQUITECTO, PEDRO DE RIBERA (1)

POR PABLO GUTIERREZ Y MORENO, ARQUITECTO



A primera de las obras de fecha conocida que realizó Pedro de Ribera en Madrid fué la ermita de Nuestra Señora del Puerto (2). Su traza primitiva ha sufrido ampliaciones y reformas en distintas épocas, respetando siempre la capilla propiamente dicha, constituida por un cuerpo prismático octogonal, ampliado con cuatro nichos adosados a él en forma de cruz griega y cubierto por un cimborrio adaptado al octógono del prisma. Este y los cuatro nichos son de ladrillo, y el cimborrio de madera, revestida interiormente de yeso y exteriormente de pizarra y plomo (3).

Su bóveda, de arista sobre planta oc-

(1) Este artículo es una síntesis de la conferencia que, a base de proyecciones y con el mismo título, dió el autor de estas líneas en la Exposición del Antiguo Madrid, organizada por la Sociedad Amigos del Arte. Con el fin de abreviar se ha prescindido de algunas ilustraciones que no son absolutamente indispensables.

(2) Hasta hoy no se sabe de ninguna otra obra de Ribera, en Madrid, anterior a la ermita de Nuestra Señora del Puerto. Otto Schubert, en su *Historia del Barroco en España*, la considera posterior al "Seminario de Nobles", ya desaparecido. Ignoramos en qué se apoya Otto Schubert para exponer tal consideración, pues la ermita se terminó en 1718, y hasta 1726 no se acuerda la obtención de recursos para comprar los terrenos y empezar "la fábrica material" del Seminario de Nobles. (*Gaceta de 30 de julio de 1726*.)

Ocupaba este edificio de enseñanza para nobles la manzana correspondiente al Museo de Ingenieros actual dando su nombre y su fachada principal a la plaza del Seminario.

En el siglo pasado cambió su destino original por el de Hospital Militar, y fué destruido por un incendio.

(3) El cimborrio de madera imitando fábrica es corriente en las iglesias madrileñas posteriores a las del Colegio Imperial de los Jesuitas, hoy San Isidro el Real, en la que le empleó por primera vez el hermano de la Orden Francisco Bautista. El sistema se propagó rápida y extensamente por la obra *Arte y uso de la Arquitectura*, del recoleto Fray Lorenzo de San Nicolás, arquitecto herreriano madrileño del siglo XVII. Es probable que Ribera estudiara los cimborrios de madera en la segunda parte de este libro, tan manejado por los arquitectos españoles de la segunda mitad del siglo XVII y casi todo el XVIII.

togonal, se adapta más fácilmente que la esférica a la construcción de bóvedas encamionadas. (Figs. 1, 2 y 4.)

El problema de iluminación de la capilla está resuelto con lunetos abiertos en la bóveda y las consabidas ventanas en la linterna.

Es de observar la grandiosidad aparente del conjunto interior, conseguida disminuyendo exageradamente las dimensiones de las tribunas y puertas accesorias. (Fig. 2.)

En la decoración interior, toda de yeso, y clásica, a base de pilastres (italianismo), predominan los suaves contrastes de superficies lisas, retundidas y resaltadas a la manera herreriana. Los únicos ornatos barrocos son las pinturas de los medallones y lunetos, las placas recortadas (4) y los modillones. (Figs. 2, 3, 4 y 5.) Barroca es también la libertad de cortar el entablamiento con los huecos de las tribunas, dejando sobre ellos cimacios de modillones. (Fig. 3.)

La fachada principal (fig. 9), con sus torres angulares coronadas por chapiteles empizarrados (influencia flamenca), recuerda el palacio madrileño del XVII (5).

(4) Las placas recortadas son abundantísimas en el barroco madrileño-austriaco, influído por Crescencio y Alonso Cano.

(5) La más clara definición de fachada de palacio madrileño-austriaco es la de la Cárcel de Corte, hoy Ministerio de Estado, obra de Juan Bautista Crescencio, Marqués de la Torre; probablemente el modelo en que se inspiró Ribera. Es característica de estas fachadas la gran tricromía madrileña de granito, ladrillo y pizarra. El granito se reservaba para las guarniciones de huecos, elementos moldurados y cadenas de ángulo; el ladrillo, para los fondos, y la pizarra, para las cubiertas. La imitación (segundo recurso del barroco madrileño para disimular su pobreza) resolvía las dificultades de prodigar el ladrillo fino en los fondos, sustituyéndole con el reboco agramillado simulando el ladrillo en su aparejo español. Así se hizo

Contribuye a este recuerdo la presencia de balcones (6).

En este alzado, de traza sobria y admirablemente proporcionada, no hay más detalles barrocos que los muy moderados de las guarniciones de los huecos del cuerpo central, talladas en granito (7). (Figuras 6, 7 y 8.) Acentúa la nota popular de la composición de la fachada el castizo alero madrileño. (Fig. 9.)

La máxima libertad y riqueza decorativas de la ermita se ostenta en su retablo (asunto fundamental del Barroco español). (Fig. 10.) Se reduce a un gran conjunto adaptado a la forma del nicho y libremente compuesto de zócalo, pilastras y entablamento, exornados con detalles barrocos sobrepuertos. Destácase en el eje de este conjunto el dosel de la Virgen, tratado como labor de orfebrería (8), en el que ya figuran las estípites: soportes pre-dilectos de Ribera. El retablo es de pino jaspeado y dorado.

La ermita se terminó el año 1718 (9). La fundó y costeó D. Francisco Antonio Salcedo y Aguirre, Marqués de Vadillo y Corregidor de Madrid (10).

Trazó también Ribera el popular paseo de la ermita, embelleciéndole con fuentes y plantaciones. Se extendía desde el Puente de Segovia hasta la entrada del

en la ermita, como lo demuestran algunos desconchados que descubren el antiguo reboco imitando ladrillo debajo de otro imitando piedra. Esta observación puede repetirse en edificios madrileños del siglo XVII y XVIII; y ha servido de base al distinguido arquitecto D. Luis Bellido para su concienzuda restauración de la fachada del Hospicio.

(6) La existencia de balcones en la fachada principal de la ermita no es un capricho, sino una consecuencia lógica de las viviendas.

(7) Los huecos más barrocos son los de las puertas laterales, que bien pudieran figurar entre los de la capilla de San Isidro, que es el ejemplo más expresivo del primer período del barroco madrileño.

(8) No es la menuda escala de orfebrería la que encaja naturalmente en el temperamento artístico de Pedro de Ribera, más adecuado a la ornamentación gruesa y simplificada exigida por el granito que a las filigranas posibles en la ebanistería y metalurgia.

(9) En el cerrojo de la puerta principal hay una inscripción con la fecha 1718 y el nombre del cerrajero, Juan Cuadrado. Según Baena, la imagen de la Virgen del Puerto se trasladó a la ermita, desde la iglesia del Colegio de los Jesuitas, en 10 de septiembre de 1718.

(10) Si no en otras obras anteriores, el Marqués pudo apreciar en esta de la ermita el talento de Ribera, y es muy probable que por ella le encomendara las trazas y dirección de

camino del Pardo, pasando por delante de la ermita y del Parque Real.

Desgraciadamente, ya no existe este hermoso trozo de parque madrileño; pero se puede adivinar lo que fué por el plano de saneamiento que José de Arce (11) trazó en 1734, y reproducido en un grabado que se exhibe en la Exposición del Antiguo Madrid, organizada con tanta competencia como gusto por la Sociedad Amigos del Arte. (Fig. 11.)

En los primeros términos aparecen el Puente de Segovia y la Fuente de la Salud, denominada también de la Tela por los terrenos en que se hallaba. A continuación, la ermita de Nuestra Señora del Puerto, fantásticamente representada, y el Paseo Nuevo, hoy borrado y definido con el nombre de Paseo bajo de la Virgen del Puerto (12).

También figura este paseo en el plano de Fontanería, atribuído a Ribera y exhibido en la Exposición del Antiguo Madrid (13). (Fig. 12.)

El Puente de Toledo, obra de Ribera inmediatamente posterior a la ermita de Nuestra Señora del Puerto, corresponde a su período de apogeo: 1719 a 1731. En él se destacan con evidente y original superioridad el puente mencionado, la torre de Montserrat y la portada del Hospicio.

Se manifiesta en el Puente de Toledo una grandiosidad de concepción verdade-

las obras que como corregidor acometió el Marqués para engrandecimiento de Madrid. La más trascendental de todas ellas fué el Puente de Toledo. Todo esto supone una relación constante de más de doce años por asuntos comunes entre el Marqués de Vadillo y Pedro de Ribera. Así es que hay fundamento para abrigar la esperanza de que en los archivos de la casa de aquél existan datos sobre este arquitecto.

(11) Profesor de matemáticas y arquitecto, que obtuvo estos títulos en las aulas de la Compañía de Jesús, de esta corte, según el interesantísimo expediente "Nominación de Maestro Mayor de Fuentes en José de Arce y en D. Juan Bautista Saqueti". Archivo municipal de Madrid. Sección primera. Legajo 188. Número 2.

(12) En el fondo aparece la Puerta de San Vicente, con su doble paso, uno para el Rey y otro para el pueblo. Es obra de Ribera del año 1726 cuya tasación consta en el Archivo municipal de Madrid. Fué derribada el año 1770 y sustituida por otra trazada por Sabatini y construida más abajo el 1775. De ésta aun se guarda memoria.

(13) Este plano, cuya firma no es de Ribera, debió levantarse después de 1731, puesto que en él figura la fuente de Antón Martín, terminada en ese año.

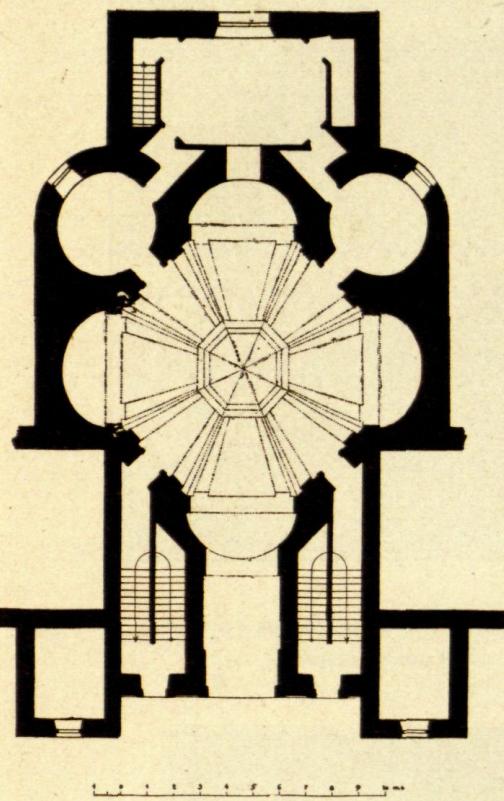


Fig. 1. — Ermita de Nuestra Señora del Puerto. Planta.

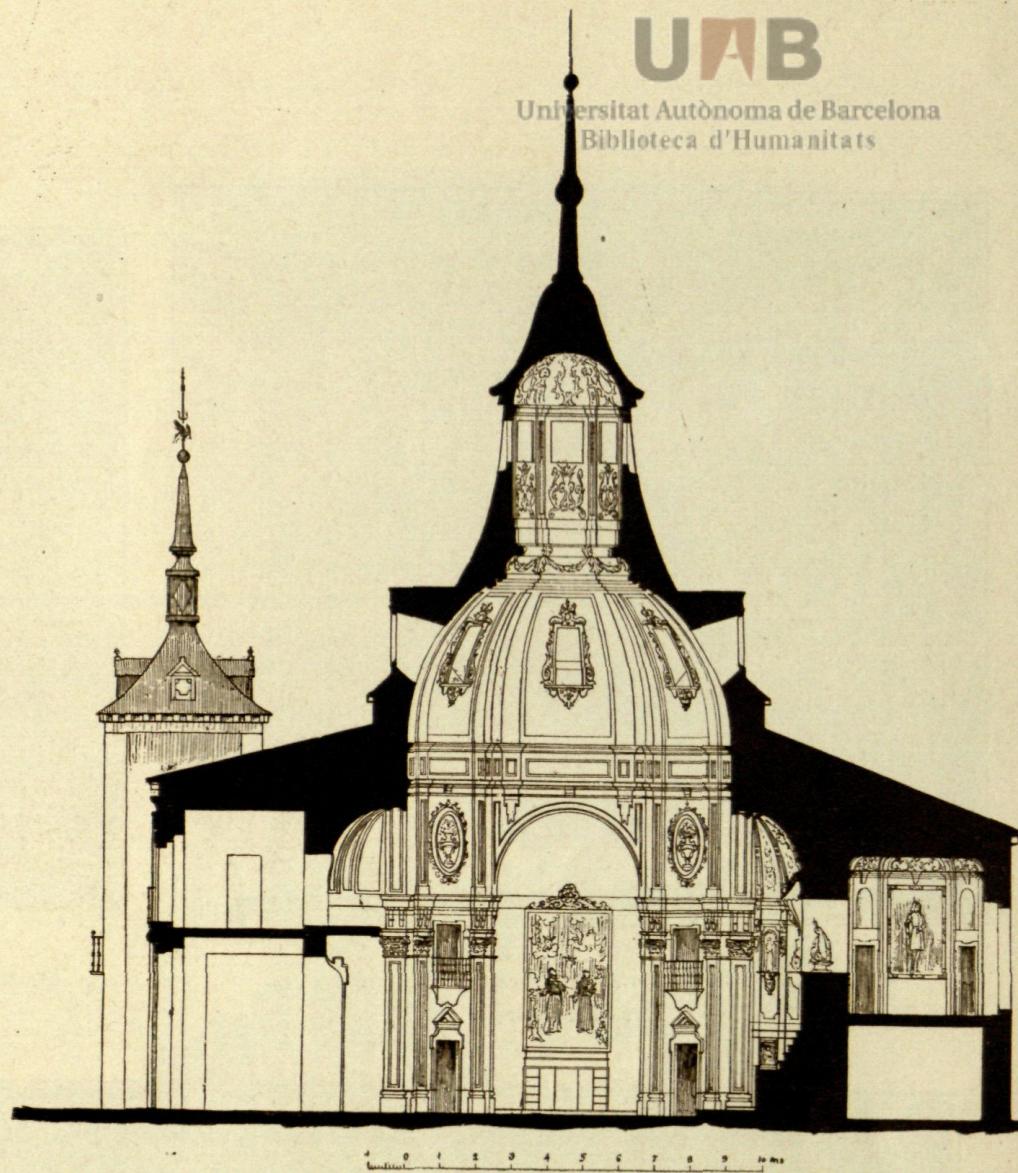


Fig. 2. — Ermita de Nuestra Señora del Puerto. Sección.

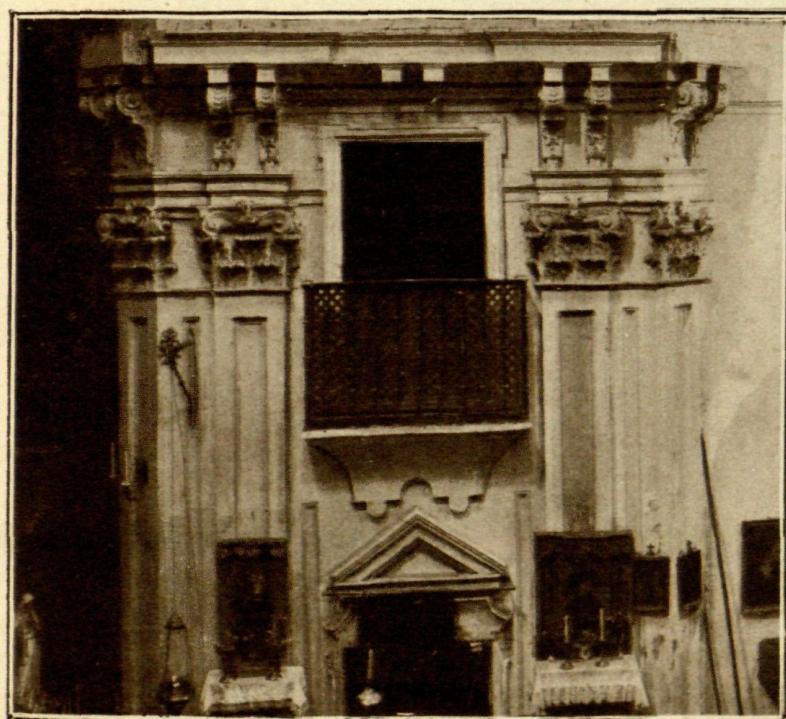


Fig. 3. — Ermita de Nuestra Señora del Puerto. Tribuna.

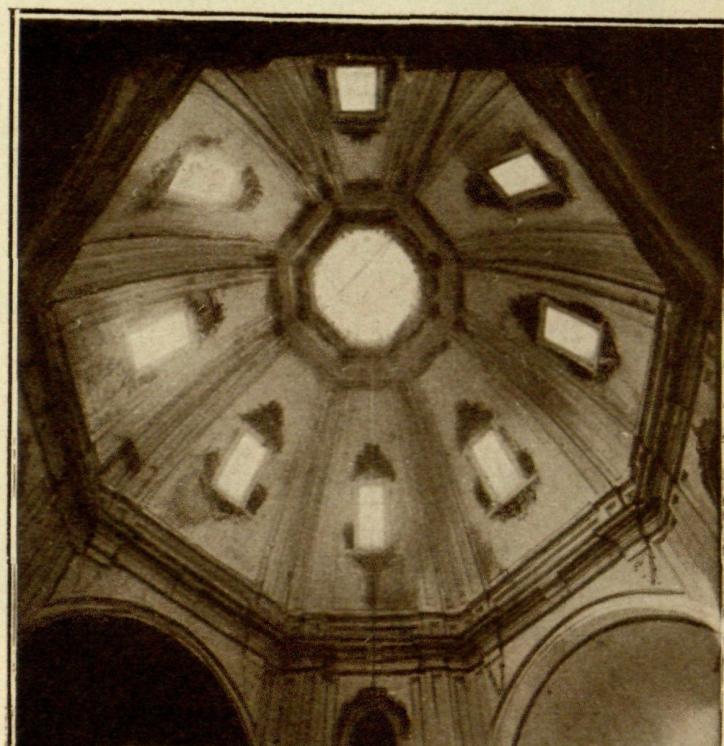


Fig. 4. — Ermita de Nuestra Señora del Puerto. Cúpula.

Fotos Zarraga.

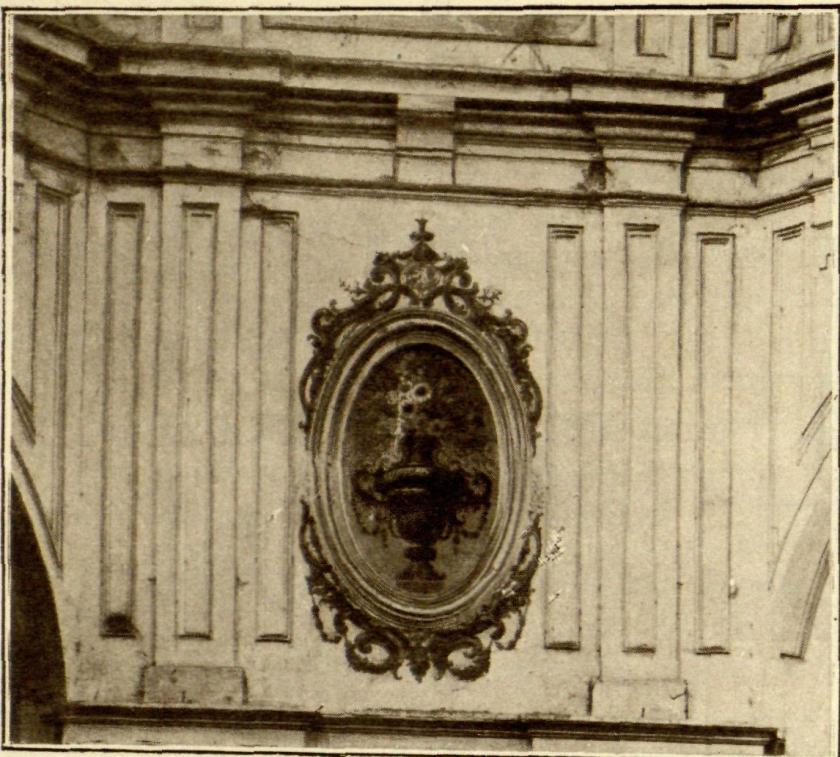


Fig. 5. — Ermita de Nuestra Señora del Puerto.
Detalle interior.

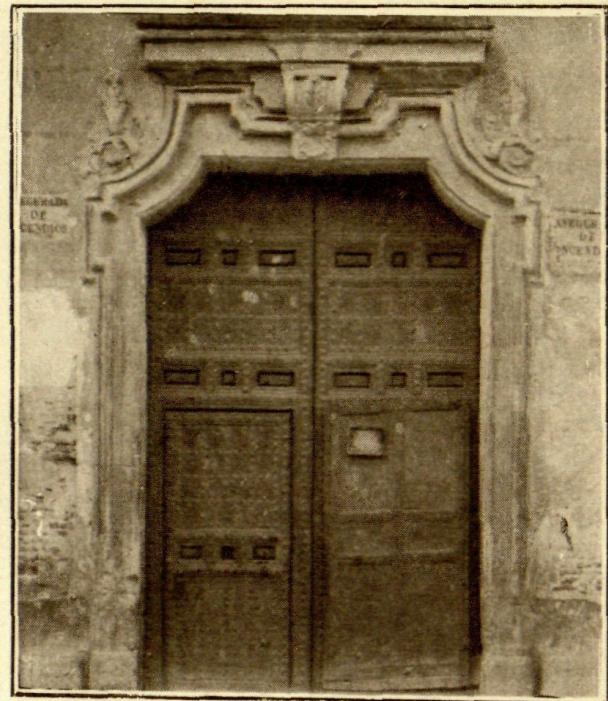


Fig. 6. — Ermita de Nuestra Señora del Puerto.
Entrada principal.

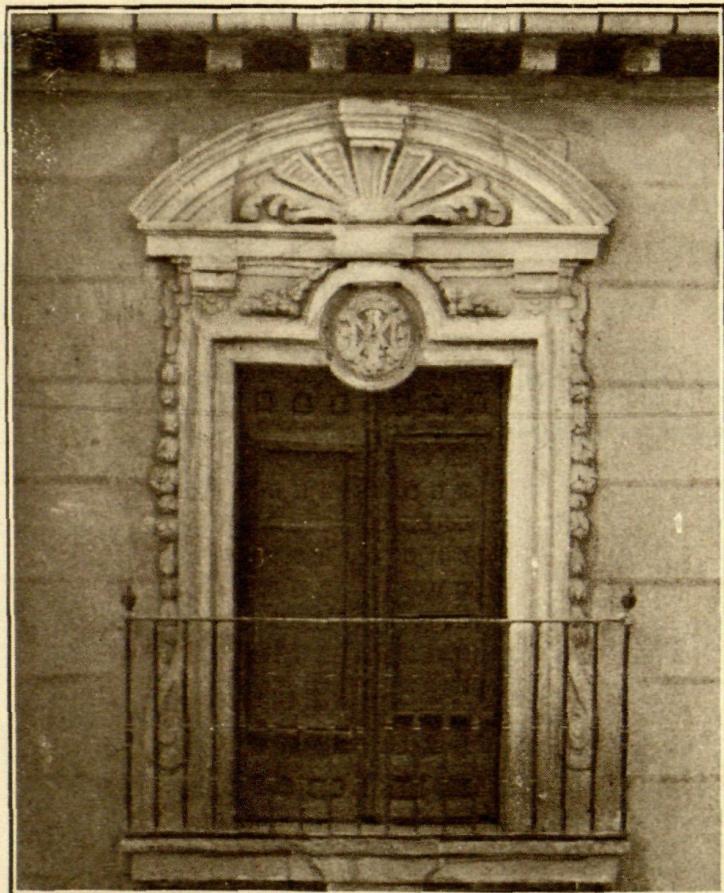


Fig. 7. — Ermita de Nuestra Señora del Puerto.
Balcón central.

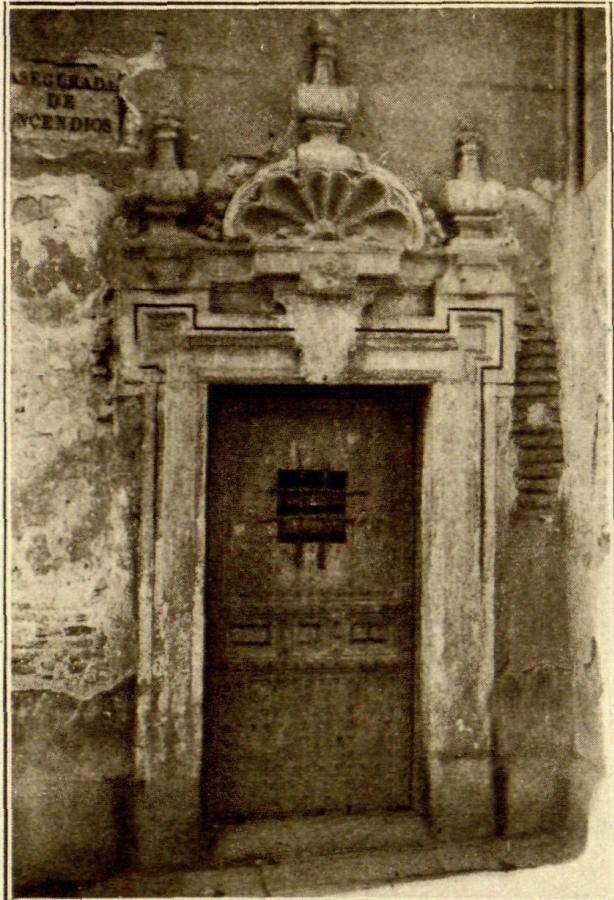


Fig. 8. — Ermita de Nuestra Señora del Puerto.
Entrada accesoria.
Fotos Zarraña.



Fig. 9. — Ermita de Nuestra Señora del Puerto. Conjunto principal exterior.

Fot. Laurent.



Fig. 10. — Ermita de Nuestra Señora del Puerto. Retablo.

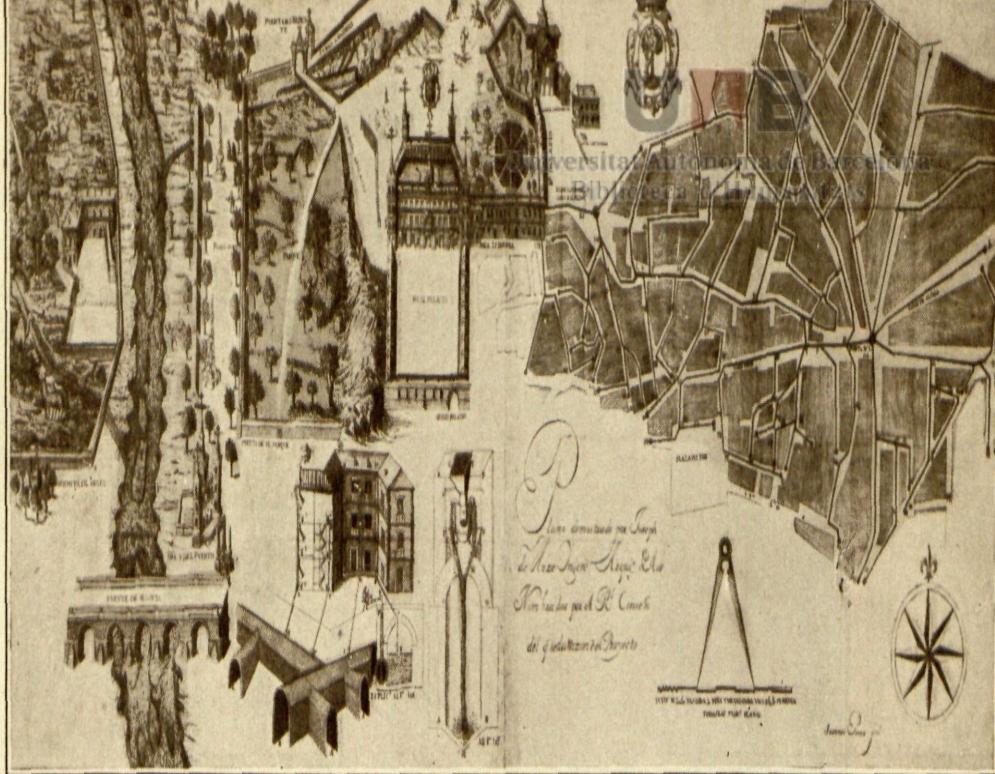


Fig. 11. — Plano con el paseo de la Ermita de Nuestra Señora del Puerto en el año 1734.

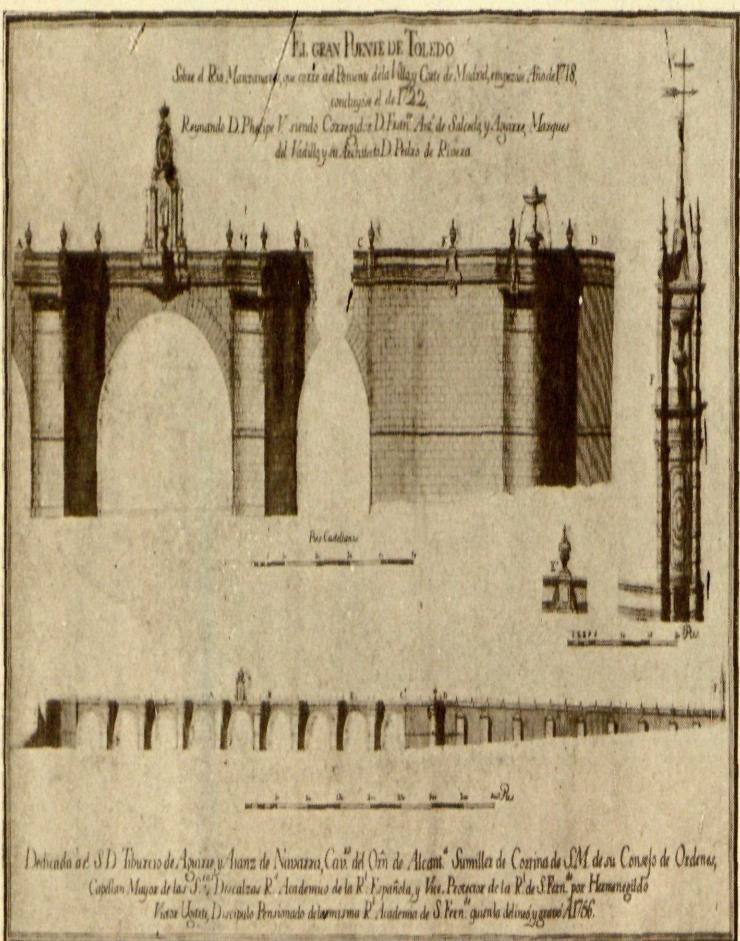


Fig. 13. — Conjunto y detalles del puente de Toledo.

Fotos Zarraga.

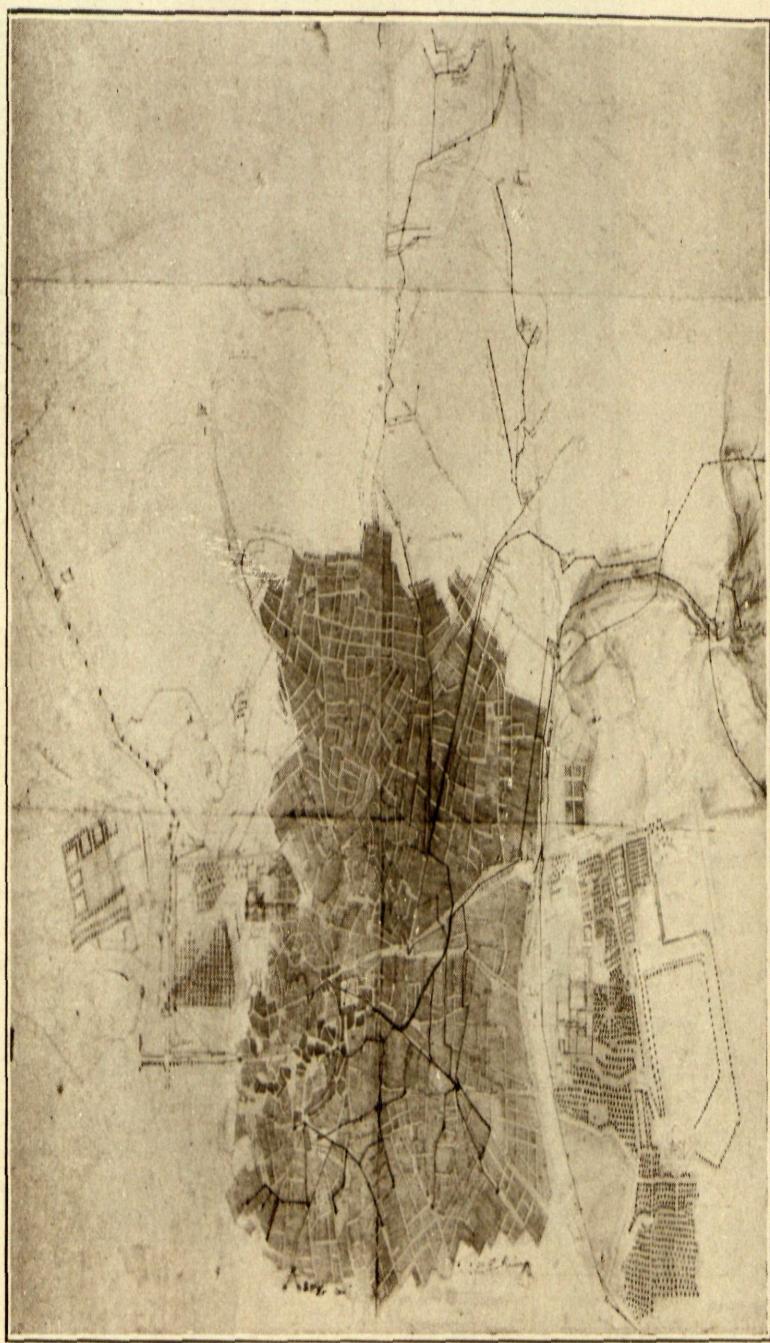


Fig. 12. — Plano de Madrid atribuido a Pedro de Rivera.

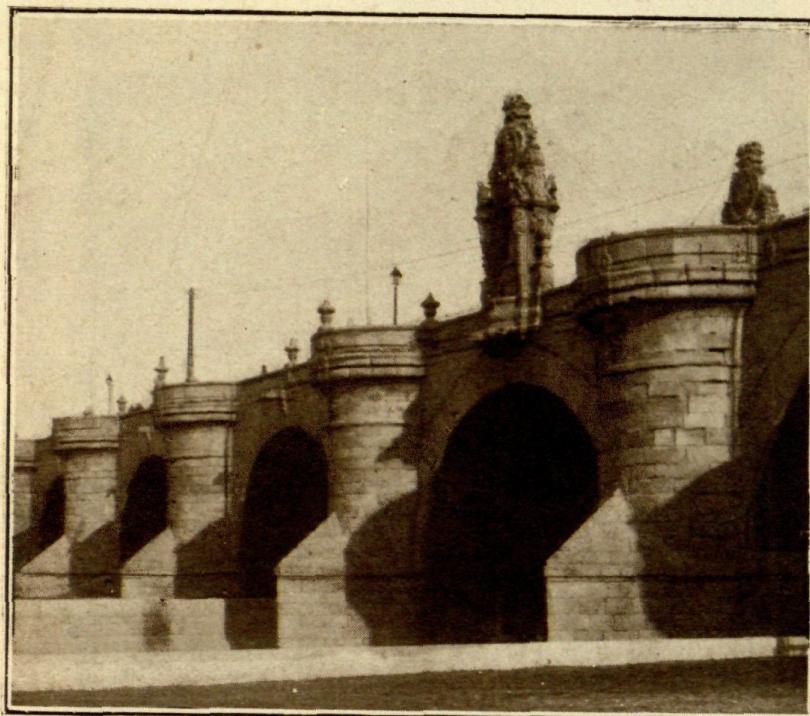


Fig. 14. — Conjunto occidental del puente de Toledo.



Fig. 15. — Puente de Toledo. Templete dedicado a San Isidro.



Fig. 16. — Puente de Toledo. Torrecilla.



Fig. 17. — Iglesia de Montserrat, Madrid. Fachada.

Fotos Zarraga,



Fig. 18. — Iglesia de Montserrat, Madrid.
Cuerpo de campanas de la torre.

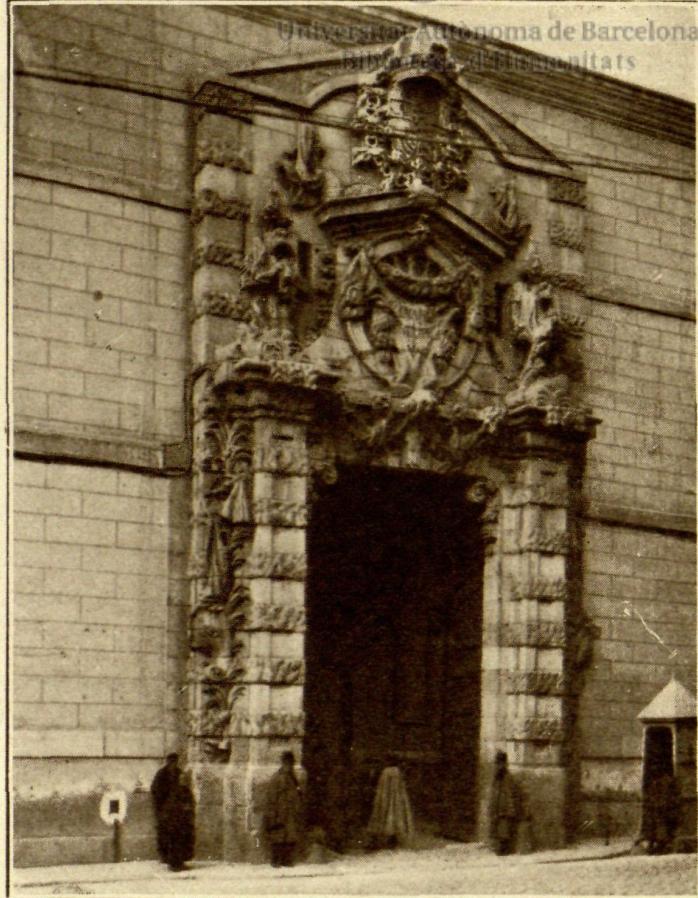


Fig. 19. — Portada del Cuartel de guardias de Corps,
hoy Conde-Duque, Madrid.

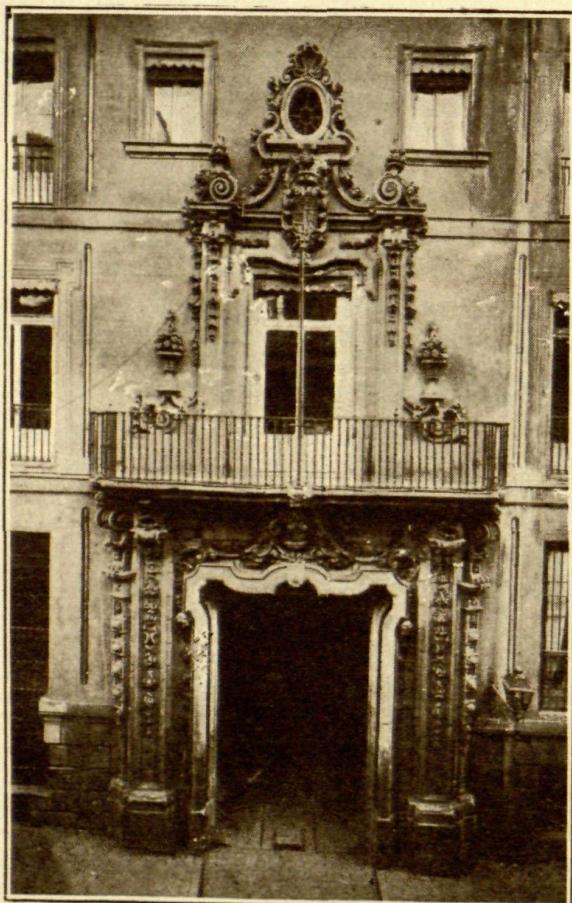


Fig. 20. — Portada de la casa del Marqués
de Perales, Madrid.



Fig. 23. — Fuente de la plaza de Antón Martín,
hoy en Rosales, Madrid.

Foto Zarraga.



Fig. 21.—Fachada principal del hospicio de San Fernando, Madrid.



Fig. 22. — Portada del hospicio de San Fernando, Madrid.

Fot. Lladó.

ramente romana y un dominio absoluto de la Estereotomía clásica. (Figuras 13 y 14.)

Resaltan en su conjunto occidental los recios contrastes de las robustas masas de cubos, arcos y tajamares, y su irreprochable despiezo. (Fig. 14.)

El barroquismo se localiza en los accesorios: remates (14), fuentes (15), templete, torrecillas y pirámides (16).

Las torrecillas, emplazadas a la terminación de la calzada, ofrecen la singularidad de contener columnas (17) y acusar con innegable claridad influjos góticos (18). (Fig. 16.)

Donde más acentuadamente se destaca la fuerte personalidad de Ribera es en los templete, tratados como robustos bloques de granito, cubiertos de ornamentación exuberante (19), gruesa y abocetada, según exigen las condiciones de la piedra berroqueña para su labra. (Fig. 15.)

Subraya el efecto de bloque el contraste entre la robustez y la compacidad de la coronación y la ligereza y diafanidad del apoyo.

Las estatuas de San Isidro y Santa María de la Cabeza, alojadas en sus respectivos templete, están labradas en piedra de Tamajón. El mismo material se empleó en los escudos, que, por exigir un detalle más prolífico y documentado, no era

(14) En el plano de Ribera, que guarda el Archivo municipal de Madrid, los remates del pretel son las características bolas herrerianas, que en la ejecución se reemplazaron por los jarrones actuales.

(15) Hoy quedan solamente las dos fuentes de entrada, y faltan las dos que flanqueaban la otra cabeza del puente, a la salida de Madrid.

(16) Al final del pretel de las rampas que parten de la cabecera norte del puente y descienden al río existen las pirámides aludidas.

(17) Es el único caso que conocemos en que Ribera empleó columnas.

(18) Este goticismo del barroco español es debido probablemente a influjos flamencos. En el segundo cuerpo de las torrecillas se simulan los contrarrestos de la bóveda imbricada, por arbotantes, contrafuertes y pináculos, como si se tratara de una realidad gótica.

(19) Aquí se acumula todo el repertorio de motivos ornamentales empleado por Ribera: estípites, querubines con las alas movidas de modos muy variados, volutas de diversos tamaños y vestidas de hojas de acanto, cartelas, los óvalos (siempre con el eje mayor vertical), cendales, gemas (muy riberianas), colgantes florales, vasos o jarrones sobre robustas volutas formando las aletas o espolones del hueco...

fácil labrarlos con toda escrupulosidad en granito (20).

Según tasación de Ribera, estos templos debieron de terminarse hacia 1723, y lo fundamental del puente, de 1725 a 1726 (21). Talló las estatuas Juan Ron.

Poco después de empezar sus trabajos del puente emprendió Ribera la obra de la iglesia de Montserrat, cuya fachada quedó sin terminar (22). (Fig. 17.)

Su torre (la más bella del Madrid barroco) está fuertemente unida al resto de la fachada por el zócalo y el cornisamento de su primer cuerpo, sobre el cual se levanta el de campanas, con las estípites predilectas de Ribera sosteniendo el mojado entablamento, coronado por el originalísimo chapitel, cuya silueta y accidentada ornamentación hace pensar en la posibilidad de influencias americanas (23). (Fig. 18.)

Recurso muy barroco y muy empleado por Ribera es la cornisa cintrada para facilitar el desarrollo vertical de la coronación de los huecos; rasgo del goticismo ya aludido, que también se filtra insensiblemente en toda la molduración, más rica en esta fachada que en ninguna otra obra de Ribera.

La bellísima portada (fig. 17) es de una arquitectura fuertemente definida por el ahuecado bocelón madrileño de perfil gótico que en la clave se cintra, protegiendo al escudo de la Orden benedictina de

(20) La incrustación de la caliza con minuciosidad de detalles en la robusta masa granítica fué siempre un recurso de contraste lógica y artísticamente manejado por Ribera.

(21) El plano de la figura 13, también exhibido en la Exposición del antiguo Madrid, dibujado catorce años después de la muerte de Ribera, es inexacto en cuanto a la cronología del Puente de Toledo, que no se empezó, sino que se reanudó en 1718, ni se terminó en 1722, según acredita la copiosa documentación sobre el caso, conservada en el Archivo municipal, y de la que se desprende que Ribera no intervino hasta el año 1719, en que presentó nuevas trazas.

(22) La torre del norte quedó sin terminar, y el segundo cuerpo central lo levantaron con tan sencilla vulgaridad, que no puede aceptarse como traza de Ribera.

(23) Aun no está sancionada la influencia de América en el barroco español, pero es de esperar que lo esté, pues no cabe dudar que de América vinieron riquezas, materiales nuevos y obreros hábiles en manejarlos, aparte de excitantes de la fantasía churrigueresca, emanados de los monumentos precolombianos.

Montserrat, esculpido en caliza, para el más fiel cumplimiento de su función documental. El resto de la ornamentación ha sido tratado como fondo. Hay fecha: 1720.

Rudo contraste con la anterior ofrece su coetánea, y también con fecha en cartela, la portada del cuartel de Guardia de Corps, hoy Conde Duque. (Fig. 19.)

Surge el contraste, del destino de ambas composiciones: la primera es la entrada de una iglesia; la segunda, la de un cuartel, y como tal, es una masa fuerte y tosca. El artista se ha esforzado en embellecerla prodigando todo el simbolismo propio de su destino. En ella las estípites predilectas de Ribera están sustituidas por recios pilastres, reforzados con fajas rusticadas, que imprimen a la composición una aspereza muy justificada.

La portada de la casa del Marqués de Perales, en la calle de la Magdalena, también se atribuye a Ribera (24). (Fig. 20.)

En el gran lienzo de fachada principal del Hospicio (fig. 21) se destaca, casi en el centro, la famosísima portada, concebida como gigantesco retablo dedicado a San Fernando, que justifica los enormes cortinones que aparecen como descorridos y plegados a los flancos. (Fig. 22.)

Armoniza íntimamente con el carácter de retablo exterior la masa granítica, tratada como inmenso bloque, en el que se han tallado tres cuerpos escalonados: el de la puerta, el de la hornacina y el del ático; cada uno con su marco clásico, acusando el conjunto la tendencia al predominio de la vertical, acentuada por los remates y óculos (25).

(24) Bellísimo ejemplo de portada granítica, característica de la casa noble madrileña churrigueresca (fines del siglo XVII y primera mitad del XVIII), que en síntesis se reduce a una fachada rectangular lisa, en cuyo centro se destaca la portada granítica, formada por cuerpos superpuestos escalonados, cada uno con su robusto bocelón y orla floral. Admirable es en la portada de la casa del Marqués de Perales la composición difícilísima del hueco ovalado (forma predilecta de Ribera para los huecos accesorios) juntamente con el guardapolvo plano del balcón y el escudo cortando la cornisa.

(25) La estatua de San Fernando se colocó solemnemente el 1º de junio de 1726, y fué costeada por Felipe V. La Gaceta de la semana siguiente, al dar cuenta de este acto, desliza las noticias de que la fachada estaba concluida totalmente, y el edificio, muy adelantado.

La fachada del Hospicio se terminó en el año 1726 (26).

Obra final del apogeo de Ribera es la fuente de la plaza de Antón Martín, concluida, después de varios años de lenta ejecución, en el de 1731. Se caracteriza por sus fuertes contrastes entre la masa general y el reducido pie que la sustenta; entre los cambios de dirección de su silueta, y, por último, entre el color del granito y el de la caliza de Colmenar (27). (Fig. 23.)

Otras muchas obras realizó Ribera en Madrid (28).

En octubre de 1742 falleció, de mucha edad, este gran arquitecto, el más genuinamente barroco madrileño (29).

(27) Existe en el Archivo municipal de Madrid una tasa-ción de Ribera para liquidar la obra de esta fuente.

(28) En la relación publicada por Cean como nota en las *Noticias de arquitectos y arquitectura de España*, y tan aprovechada por cuantos hemos estudiado las obras de Ribera, figuran, además de las consignadas en este artículo, incluyendo notas, la de San Antonio Abad, hoy de los Escolapios de San Antón (sólo el interior), la continuación de San Cayetano al morir Churruquería, los teatros de la Cruz y del Buen Retiro, las fuentes de la Puerta del Sol, Red de San Luis y calle de San Juan (desaparecidas) y las casas del Marqués de Malpica, de la Condesa de Torre Hermosa, del Duque de Montellano, del de Arcos, de D. Fernando Verdes Montenegro y otras, todas ellas aun no identificadas.

(29) Se ignoran el lugar del nacimiento y la formación artística del arquitecto Pedro de Ribera. El afirmar que fué discípulo de Churruquería sin base documental vale tanto como en volverle en vagas influencias, puesto que hasta hoy no se ha estudiado a Churruquería, que sigue en la historia del barroco español de figura fundamentalmente simbólica. Sólo está demostrado que ambos arquitectos coexistieron en Madrid de 1718 a 1725, en que murió Churruquería. (No murió en 1723; error de Otto Schubert, que puede subsanarse con la *Gaceta* de 6 de marzo de 1725, en que da cuenta del fallecimiento de Churruquería, diciendo "reputado de los científicos por otro Miguel Angel de España".)

Los únicos datos biográficos sobre Pedro de Ribera se publicaron hace casi un siglo en el conocidísimo libro de Llaguno y Cean *Noticias de arquitectos y arquitectura de España*. Según ellos, fué Pedro de Ribera arquitecto del siglo XVIII, maestro mayor de Madrid y autor de las obras mencionadas por Cean. Por documentos que hemos consultado en el Archivo municipal de Madrid, admirablemente organizado y atendido, Ribera trabajó para el Concejo de la villa y la Junta de fuentes desde 1719 (noviembre) hasta octubre de 1742. Primeramente como suplente del maestro mayor de Madrid y de sus fuentes, Teodoro Ardémans (noviembre de 1719 a febrero de 1726), en ausencias y enfermedades, y después, por fallecimiento de éste, como propietario de ambos destinos.

Los trabajos oficiales más importantes que realizó Ribera en estos veintitrés años corresponden a los diez primeros, en que coincidió en el Concejo con su cliente el Marqués de Vadillo. Desde la muerte del Marqués (24 de junio de 1729) decrece la importancia de los trabajos oficiales de maestro mayor de Madrid y de sus fuentes, y Pedro de Ribera parece sumergido en una labor técnicoburocrática vulgar, hasta su muerte, ocurrida del 9 al 21 de octubre de 1742, que hemos podido averiguar por documentos del mencionado archivo (Sección primera, legajo 188, número 2, y actas del Concejo de octubre de 1742).

EXPOSICION DE UN PASO DE SEMANA SANTA, OBRA DE QUINTIN DE TORRE POR GABRIEL CORTEZO



ESDE el día 9 hasta el domingo 22 de mayo último fué presentada al público de la Corte, en el salón de Exposiciones del Círculo de Bellas Artes, una de las últimas y más importantes producciones del escultor vasco Quintín de Torre, hecha por encargo de la Diputación de Bilbao para servir de paso en las procesiones de Semana Santa de la capital de Vizcaya.

El autor da como título a su obra *El Descendimiento*, y, en realidad, no se representa en ella acción alguna de descender, ni el instante inmediato al descenso, pues allí no se figura a José de Arimatea y Nicodemo desclavando de la Cruz el cuerpo de Cristo, como en el famoso Rubens de la Catedral de Amberes, en el Van der Weiden de El Escorial, en el Pedro Campaña de la Catedral hispalense o en el paso existente en el templo de San Pablo, de la misma ciudad de Sevilla; y tampoco el Divino Maestro yace, muerto, tendido al pie de la Cruz, rodeado de los que presenciaron su agonía redentora, como en el grupo de Juan de Juni en la Catedral de Segovia.

Se compuso el paso con cinco figuras de tamaño natural, en madera policromada, acusando el grupo momento posterior a los citados y aun al patético tiempo del sexto dolor: el cuerpo muerto del Salvador, bajado de la Cruz, estuvo ya en las santas rodillas de la Madre, y de ellas fué cogido por José y Nicodemo, que, haciéndose portadores del sagrado cadáver, emprendieron el camino del próximo sepulcro.

El paso pudo haberse titulado *Cristo llevado al sepulcro*, si no se encontraba apropiado denominarlo Entierro de Cristo o Sagrada mortaja, por no representarse el punto de depositar en el sepulcro el cuerpo del Señor, como en los Tizianos del Louvre y del Prado, en el retablo de Roldán del Hospital de la Caridad, de Sevilla; en el grupo existente en San Jerónimo de Granada, y en tantas otras obras inmortales en que tal asunto fué tratado.

Sostenido el divino cuerpo por José de Arimatea y Nicodemo, María, desgarra- da de dolor, intenta seguirlos, y Juan, un poco destacado, demostrando en sus rasgos el sufrimiento, parece dirigirse a personajes no figurados en el paso, las Marías, que suponemos más alejadas. La Cruz sirve de fondo al grupo y nos indica que el momento representado es el de arranque del fúnebre y modesto cortejo. Nicodemo avanza, en primer término a la izquierda, sosteniendo a Jesús por las piernas, y la escultura del discípulo fariseo nos trae a la mente en algunos momentos la fealdad que imprimió Gregorio Hernández a su conocido sayón de la cuerda, existente en el Museo de Valladolid; siendo de notar en la figura del escultor vasco los rasgos demostrativos de la fatiga, producida sin duda por la anterior operación de desclavar y sujetar el cuerpo del Salvador.

Del discípulo que obtuvo de Pilatos el permiso para sepultar al Señor ha hecho Quintín de Torre una noble y perfecta representación, contrastando su severo y

Universitat Autònoma de Barcelona

grave dolor de anciano con el que, adecuadamente al carácter de cada uno, se refleja en los otros personajes; la estatua de José de Arimatea es varonil, y la actitud, noble.

En la Santa Madre el corazón estalló y el sufrimiento ha descompuesto todos los rasgos fisonómicos; la angustia suprema, el dolor intenso, la inmensa aflicción están a punto de producir el desmayo; su cuerpo cede, y esto ha dado lugar al artista para hacer alarde de su técnica y gusto en el recogido y plegado de los paños, que no dan impresión de pesadez.

Profundos conocimientos anatómicos revela la figura del Salvador, trabajosamente sostenida por sus dos discípulos; la cabeza y torso están hechos con cuidadoso estudio y reflexión, y los brazos y pies con atención primorosa; sobre todo, el brazo derecho de Jesús y su mano ensangrentada.

El Evangelista fué representado con expresión de dolor, bien señalada en todo su rostro y en su frente despejada e inteligente mirar; viste túnica blanca, que realza la juvenil belleza del visionario de Patmos, y toda la estatua subyuga por la elegancia de la actitud.

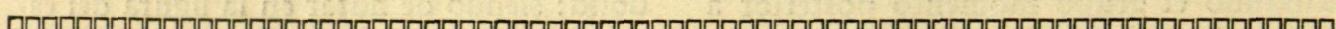
En el paso hay línea energética, cabezas donde se retrata el dolor, naturalidad y no exagerado realismo; hay vida, atrevimiento y vigor, conocimiento anatómico, y no existen movimientos forzados; es, por tanto, una obra digna del éxito alcanzado.

Expuso también el Sr. Torre dos figuras de tamaño natural, San Juan y San

Pedro, del grupo *La Oración del huerto*; un busto, en madera, que representa un esclavo, y otro, en mármol negro, que lleva por título *Primavera*. Las esculturas en madera policromada tienen las mismas características que hemos intentado señalar en el paso del *Descendimiento*; es decir, que son francamente buenas, y el busto en mármol negro y los dos bocetos en bronce que le acompañan han sido encantadora y sencillamente ejecutados.

El arte de la talla policroma es de técnica difícil cuando se trata de copiar fielmente a la Naturaleza. El autor de que hoy tratamos es eminentemente realista por su modelado y escrupuloso en la factura de las llagas, y, sin querer aterrarnos con exceso de sangre y de lágrimas, consigue el patetismo con el solo respeto de la verdad, sin necesidad de recurrir a espectáculos de museo anatómico ni torsiones antiestéticas.

En tierras donde Juni y Torriglano dejaron sus mejores producciones; donde se formaron las escuelas que habían de immortalizar Montañés, los Roldanes y Cepeda, Cano, Mora y Mena, Cristóbal Vélázquez, Gregorio Hernández y Salzillo, no habían de faltar en nuestros días excelentes imagineros que, conservando la tradición de arte tan nuestro como el de la escultura religiosa policromada, se emplearan en él con el acierto del escultor Torre, que con su Exposición en el Círculo de Bellas Artes hizo gala de su técnica y sensibilidad estética con exhibición de una obra relevante, por su espiritualidad, entre las del arte contemporáneo español.



PALACETE DE LA MONCLOA

DONATIVOS

De S. M. el Rey.

- Pantalla de chimenea de época de Carlos IV.
- Un brasero oval, con tarima.
- Un farol grande, de escalera.
- Un mueble tocador de caballero.
- Los portaluces para la música.
- Dos fanales de cristal.

Unas sillas volantes de paja.

Tela de seda para tapizar dos habitaciones.

De la Princesa Max Hohenlohe Langenburg.

Tocador de señora con incrustaciones de metal.

De D. Andrés D. Salzedo.

Una silla de rejilla época de Luis XVI.

Del Excmo. Sr. D. Valeriano Weyler,

Duque de Rubí.

Un canapé que perteneció al Infante Don Francisco de Paula, hijo de Carlos IV.

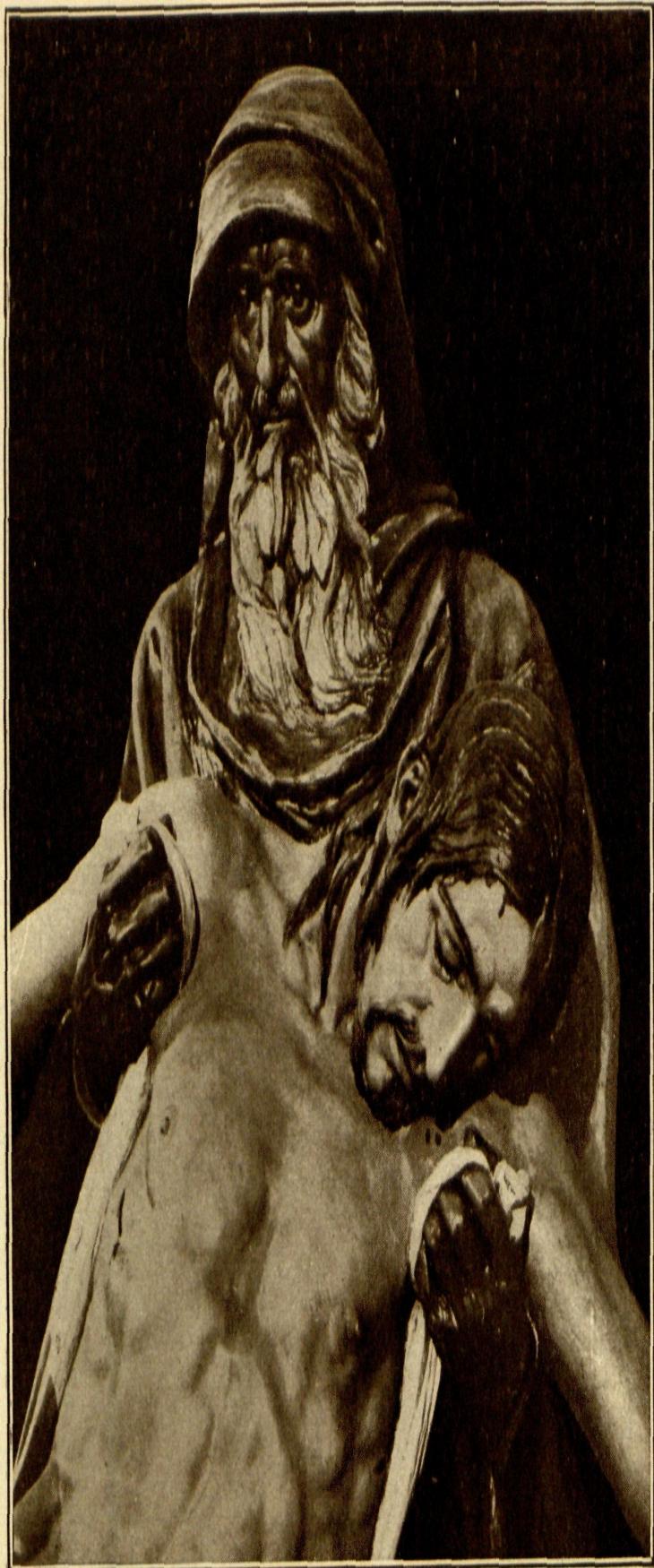


Quintín de Torre. El Descendimiento. Grupo en madera policromada.



Quintín de Torre. Dos figuras del grupo. La Oración del Huerto.

Fotos Zarraga.



Figuras del grupo. El Descendimiento.



Figuras del grupo. El Descendimiento.

Fotos Zarraga.

ICONOGRAFIA Y TRANSFORMACIONES DEL ALCAZAR DE MADRID

(DE LA EXPOSICION DEL ANTIGUO MADRID)

POR MIGUEL VELASCO

LA Alcázar o Palacio de los Austrias, destruido por el incendio del 24 de diciembre de 1734, lo conocemos exteriormente por las imágenes de este edificio que se encuentran en pinturas, dibujos y grabados hechos principalmente en la época de su existencia, muchos de los cuales figuraron en la Exposición del Antiguo Madrid, recientemente clausurada, y se publican aquí, en parte, para su mejor conocimiento y divulgación.

Esta serie iconográfica comprende, con algunos planos, las siguientes vistas, citadas a continuación por orden cronológico:

A) Los dibujos a la pluma hechos directamente del natural hacia 1561, que representan dos vistas panorámicas de Madrid desde la ribera derecha del Manzanares, sobre el que, en lugar culminante y en uno de los extremos de la villa, se alza el Alcázar, mostrando sus fachadas de Occidente y Mediodía. Pertenecen a un códice o álbum de vistas de ciudades españolas que con el título de *Wingaerde, Villes de Espagne, 1563-1570*, se conserva en la Biblioteca Nacional de Viena. No están firmados, y aunque por hallarse allí incluidos parezcan atribuidos al pintor Wingaerde (Antonio van Wyngaert o Antonio de las Viñas), más bien deben adjudicarse a su colega y compatriota flamenco Jorge Hoefnagel, del cual, según Justi, existen también dibujos en el mismo libro. Hacién-

dolo sospechar la analogía de su factura con la de las vistas dibujadas por este último artista y grabadas al aguafuerte por Hogenberg, que ilustran la obra de Braun titulada *Civitates orbis terrarum (Coloniae Agripinae, 1572-1618)*, en cuyo tomo correspondiente a España, que contiene vistas de las principales ciudades de nuestra Península, falta precisamente la de Madrid, que acaso sea alguna de estas dos, que por alguna circunstancia desconocida no llegó a publicarse. Omisión extraña, salvada en algunos ejemplares de este libro por el plano de Madrid, intercalado, que editó en Amsterdam F. de Wit hacia el año 1625.

B) El dibujo ejecutado asimismo a la pluma, probablemente en el año 1570, que forma parte del mismo álbum en que figuran las dos vistas anteriores. Representa la fachada principal del Alcázar, y ha sido publicado por Justi en su *Miscellaneem* (Berlín, 1908, vol. II).

Estos tres dibujos del códice de Viena se exhibieron en la Exposición reproducidos fotográficamente.

C) La vista del Alcázar que aparece en el fondo de un cuadro de Sánchez Coello, perteneciente al Real Monasterio de las Descalzas (retratos de las hijas de Felipe II, Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela), probablemente tomada del dibujo anterior.

D) El dibujo mucho más detallado que figura en el manuscrito *Le Passe-temps*, de Jéahan Lhermite, existente en

la Biblioteca Real de Bélgica y publicado en 1890 por su conservador, M. Ch. Ruelens. Esta publicación reproduce el dibujo de que se trata, el cual muestra la fachada meridional del Alcázar en el mes de enero de 1596, con ocasión de los ejercicios acrobáticos de dos hermanos italianos apodados *los Buratines*, que se describen minuciosamente en el texto.

E) El Alcázar visto desde las orillas del Manzanares, según el cuadro que representa a San Isidro Labrador, pintado por Bartolomé González en 1622. Pertenece al Monasterio de la Visitación (Santa Isabel), de Madrid.

F) La estampa con texto alemán que representa la llegada al Alcázar del Príncipe de Gales en marzo de 1623, tal como la describen Juan Pinedo y las relaciones de la época.

G) Los aguafuertes del pintor francés Luis Meunier, pertenecientes a una serie de vistas de Madrid hechas hacia 1665, en la época de Felipe IV. Estos grabados son tres, y representan la fachada principal, la de Poniente y el primer patio del Alcázar.

H) La vista del Alcázar en perspectiva caballera, perteneciente al plano o *Topographia de la villa de Madrid, descripta por D. Pedro Texeira. Año 1656*.

I) Las representaciones del mismo edificio que aparecen en las vistas panorámicas de Madrid hechas en el siglo XVII. Entre ellas, el dibujo del año 1668, perteneciente al manuscrito conservado en Florencia del viaje de Cosme III de Médicis, y el aguafuerte de R. de Hooghe, con el encuentro de Carlos II con el Viático (1685).

J) La vista del Alcázar desde el puente de Segovia, según el cuadro pintado en los últimos años del siglo XVII, perteneciente al Museo Arqueológico Nacional.

K) La estampa titulada *Aspecto del Real Palacio de Madrid el día 4 de marzo*

Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats
de 1704, en que el Rey, Felipe V salió a la campaña de Portugal. Está dibujada por el arquitecto Felipe Pallotta y grabada por N. Guerard, perteneciendo a una serie de cinco estampas, relativas a la misma guerra.

L) La vista perspectiva del mismo Palacio, que se halla en el plano parcial de Madrid, perteneciente a la obra de D. José Alonso de Arce, titulada *Dificultades vencidas y curso natural... en que se dan reglas para la limpieza u aseo de las calles de esta corte*. Madrid, F. M. Abad, 1734.

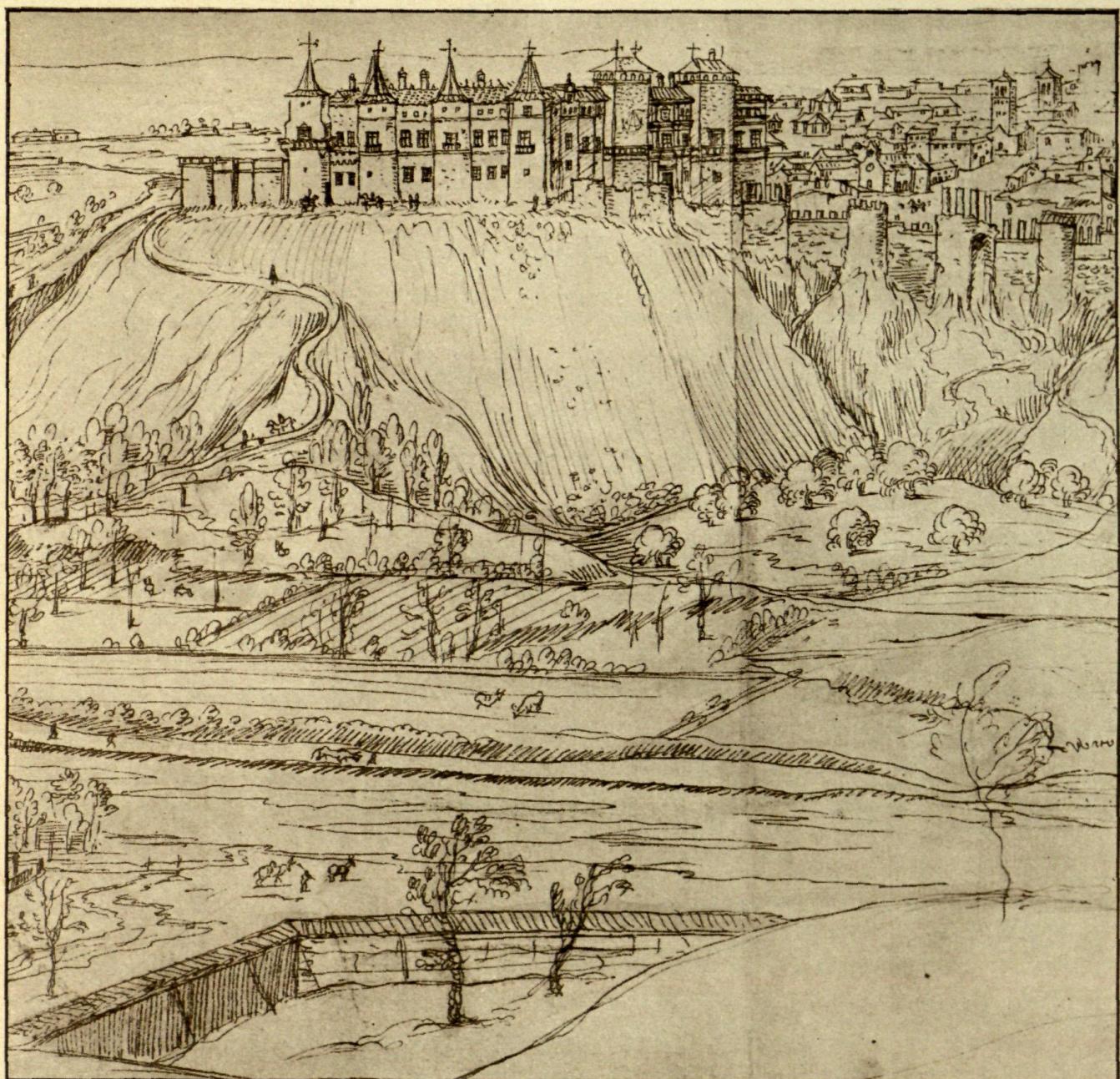
M) Las numerosas vistas de la fachada meridional del Alcázar, publicadas en París y Londres durante el siglo XVIII, muchas de ellas posteriores a la destrucción del edificio en 1734, y por lo general iluminadas para los cosmorama.

N) La fachada principal del Alcázar, según el modelo en madera policromada, hecho en el siglo XVIII, que se custodia en el Museo Arqueológico Nacional.

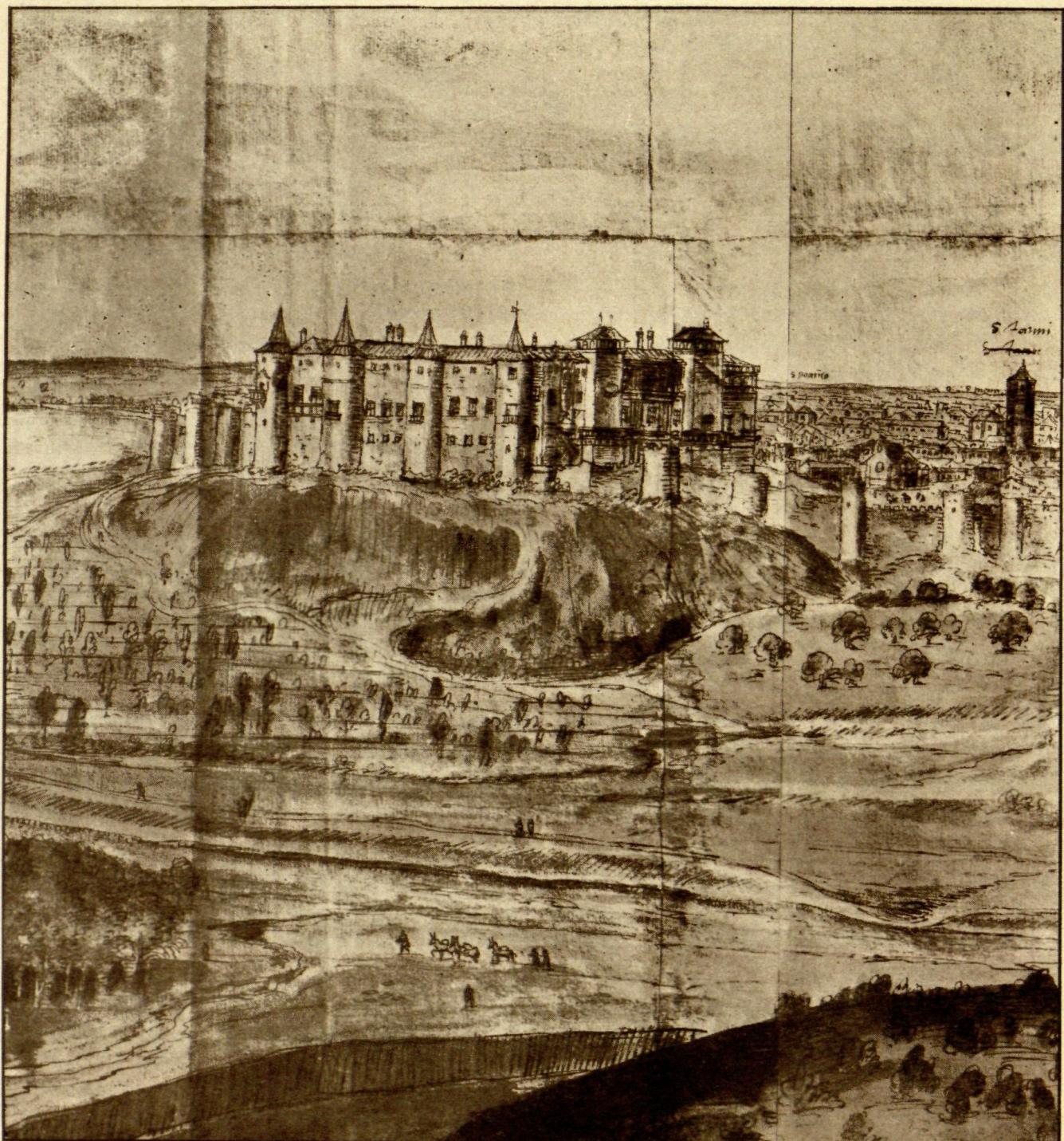
O) Las copias de las estampas de Meunier, grabadas en los siglos XVIII y XIX, utilizadas la mayor parte para ilustrar diversas obras, entre ellas la de Alvarez de Colmenar (*Les delices de l'Espagne et Portugel*, 1707) y la del *Antiguo Madrid*, de Mesoneros Romanos.

Examinando estos documentos gráficos pueden seguirse las más notables y sucesivas transformaciones del Alcázar, debidas principalmente a las obras de ampliación y reforma realizadas en él por los monarcas que lo habitaron, desde que el Emperador Carlos V, con sus arquitectos, Luis de Vega y Alonso de Covarrubias, las inició en 1537, convirtiendo en Palacio el antiguo castillo de la Edad Media que sustituyó a la primitiva alcazaba de Majerit.

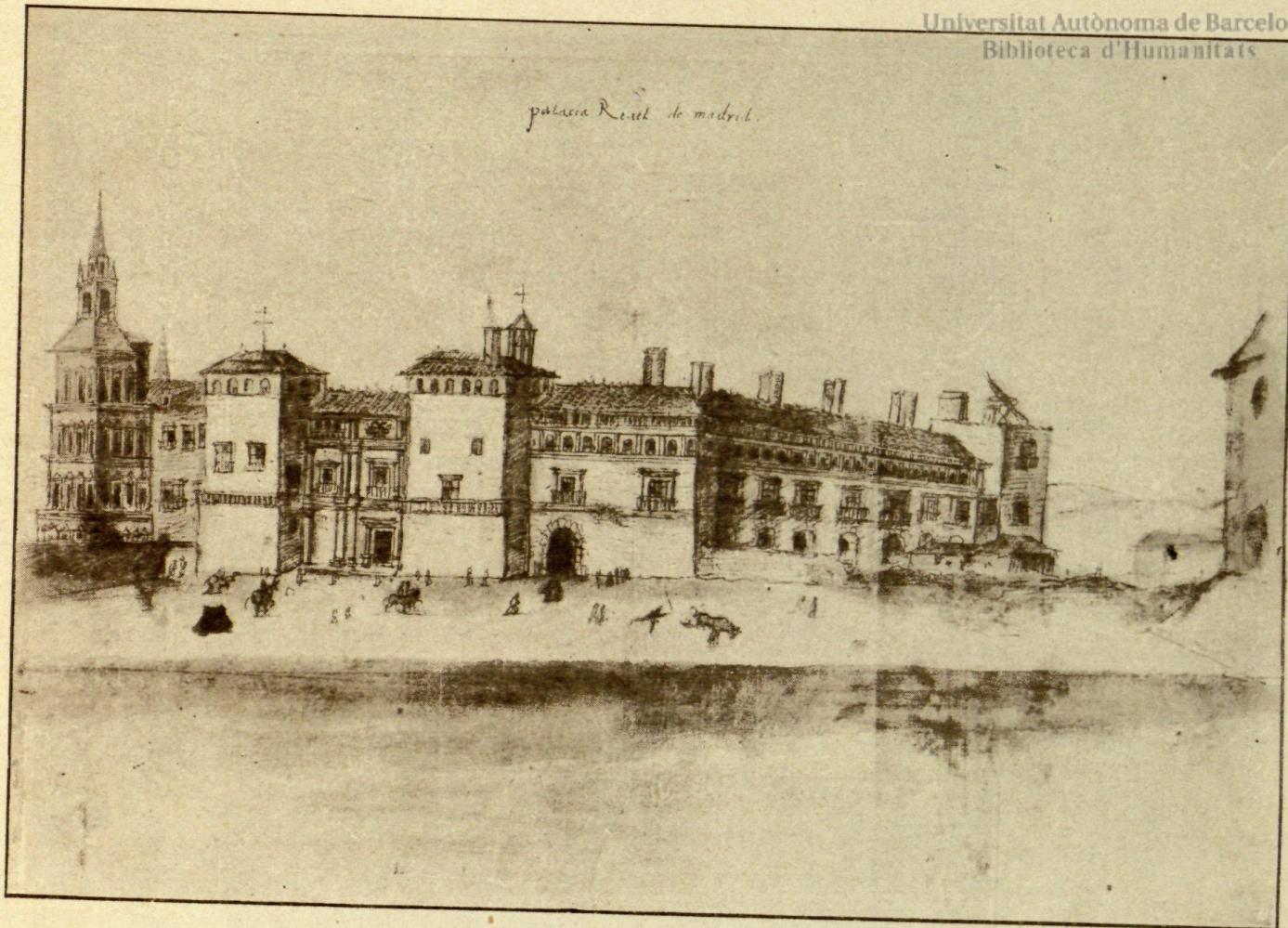
Del aspecto del Alcázar en tiempos del Emperador y de su hijo Felipe II—recién trasladada la Corte a Madrid (1561)—



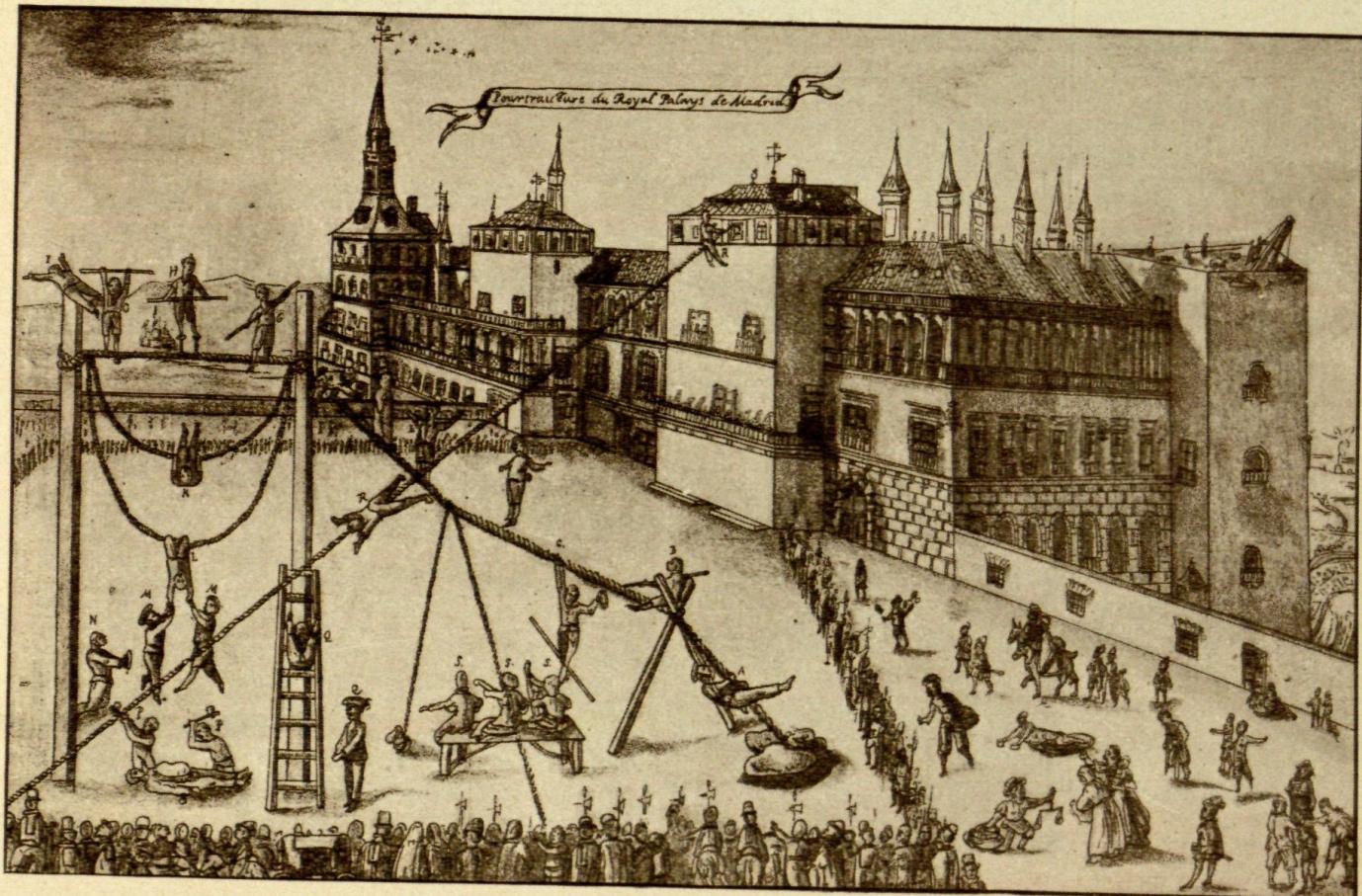
El Alcázar hacia 1561. De la vista de Madrid del códice de Viena. Dibujo atribuido a Hoefnagel.



El Alcázar hacia 1561. De la vista de Madrid, del códice de Viena. Dibujo atribuido a Hoefnagel.



El Alcázar en 1570. Del códice de Viena.



El Alcázar en 1596. Del manuscrito «Le Passe-temps de Jean Lhermitte».



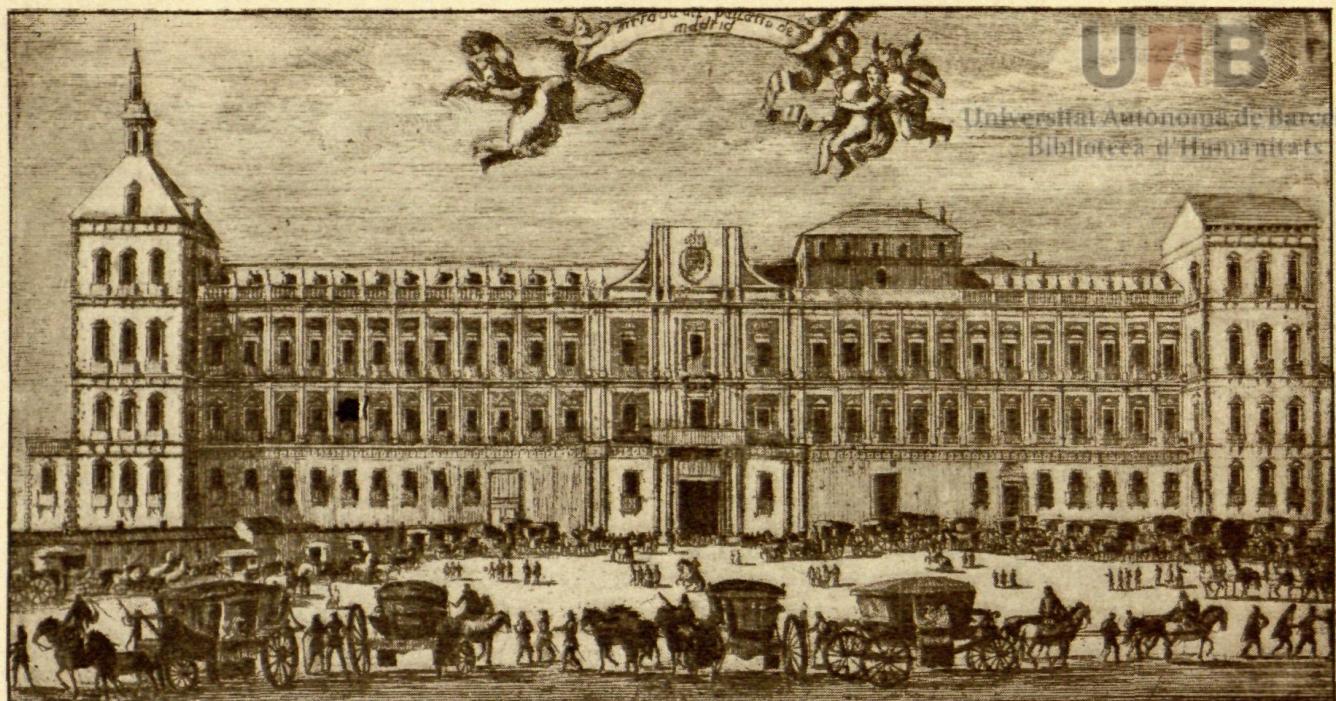
Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela, hijas de Felipe II. Cuadro de Sánchez Coello.



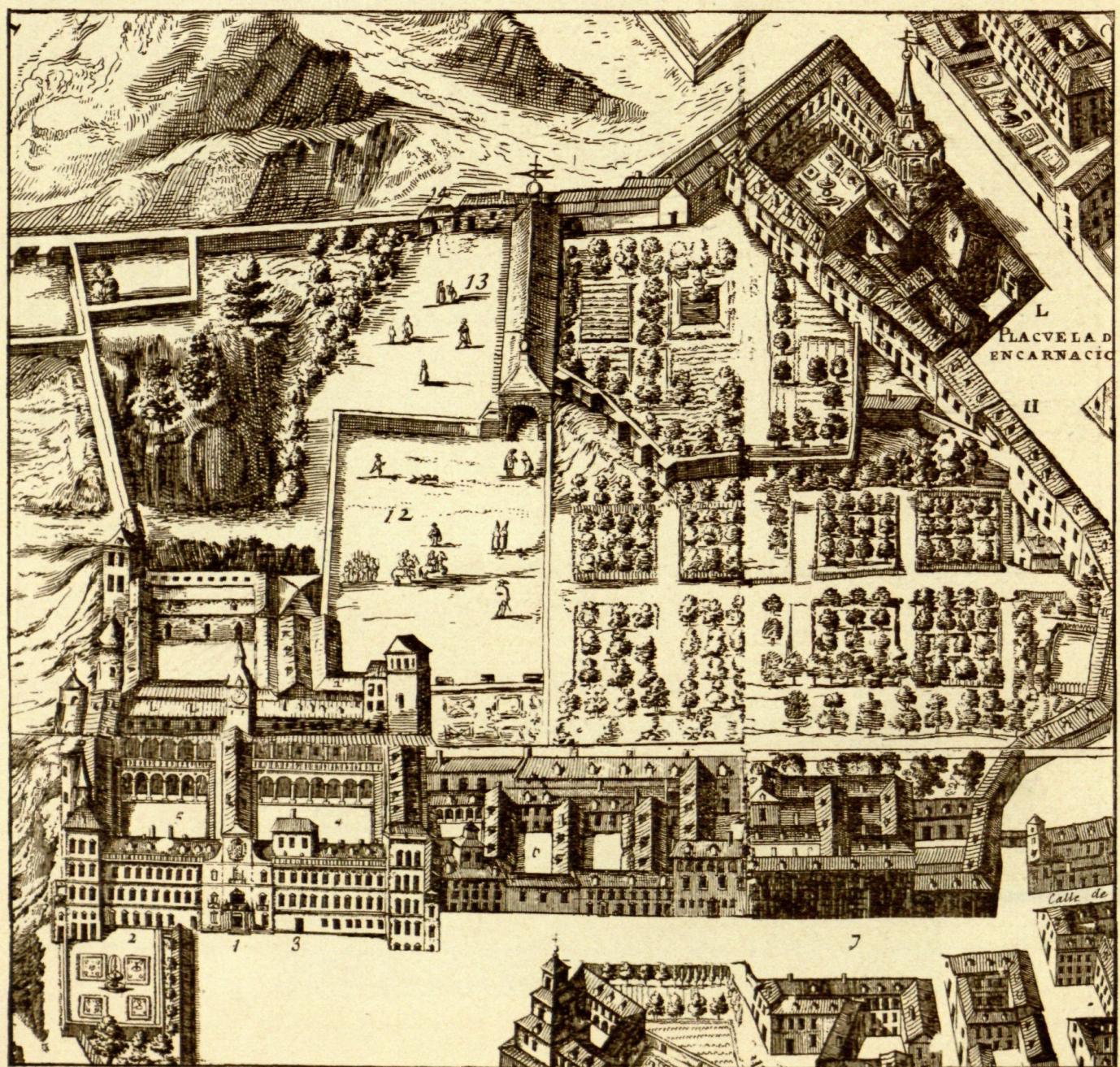
San Isidro Labrador. Cuadro de Bartolomé González.



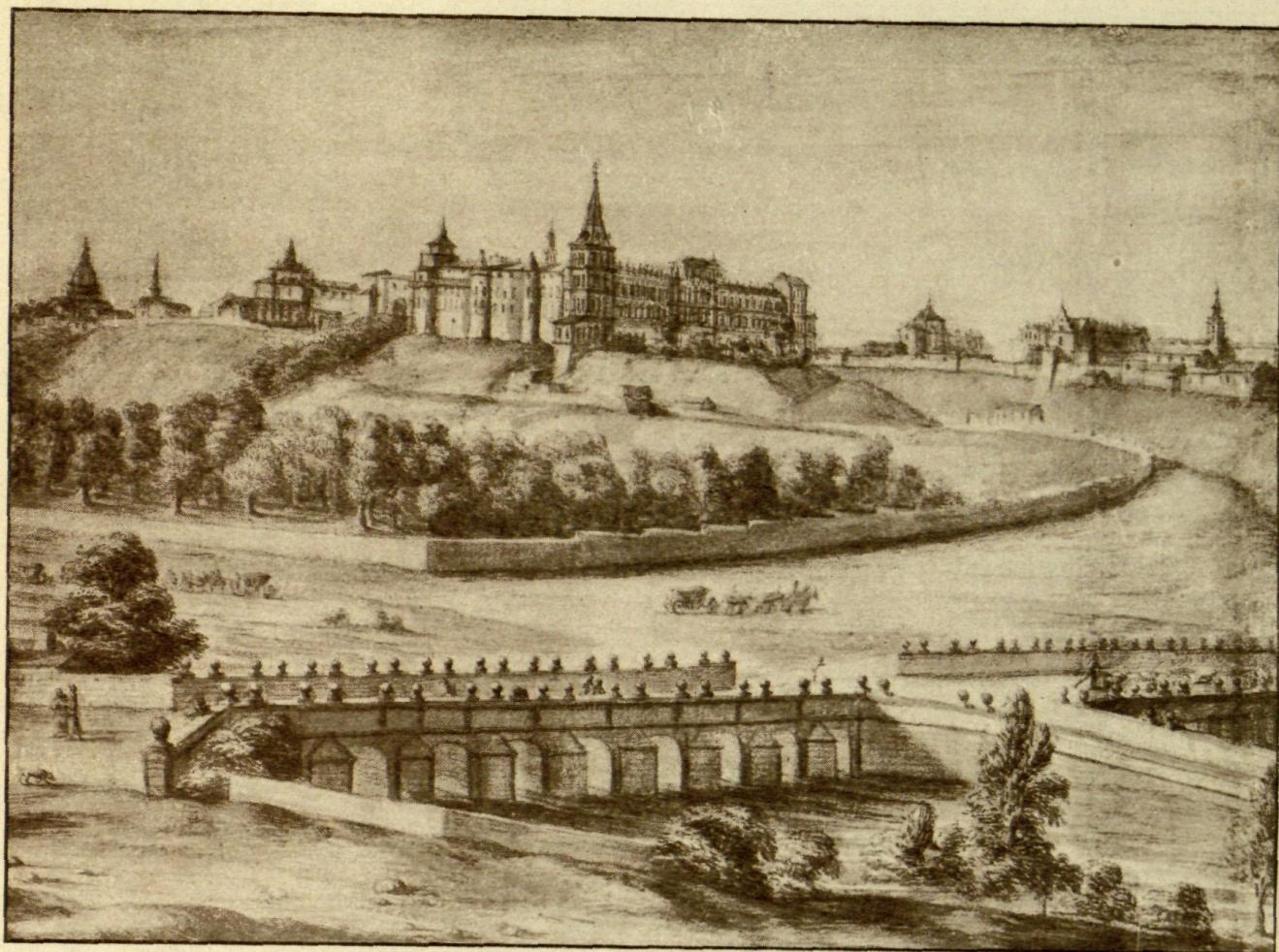
Llegada al Alcázar del Príncipe de Gales en 23 de marzo de 1623. Estampa coetánea.



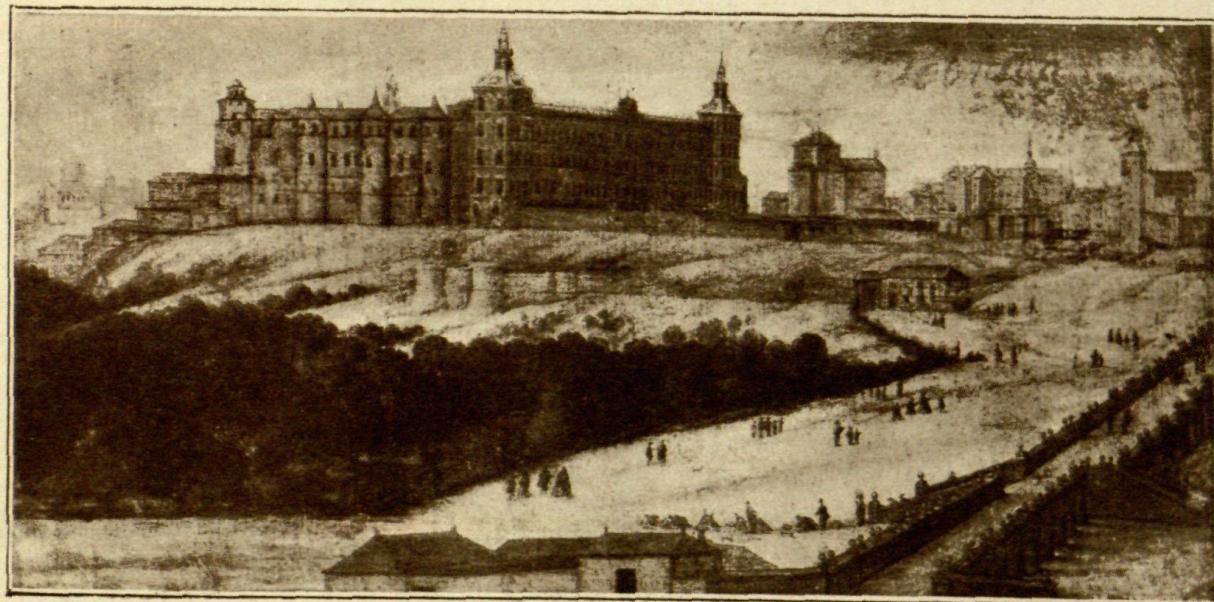
El Alcázar a mediados del siglo XVII. Aguafuerte de Meunier.



El Alcázar en 1654. Fragmento del plano de Texeira.



El Alcázar en 1668. De la vista de Madrid perteneciente al códice de Florencia.



El Alcázar a fines del siglo XVII. Cuadro coetáneo.



El Alcázar en 1704. Estampa grabada por N. Guerard.

de la Aurora, Pieza donde Su Majestad se vestía y la llamada *El Retiradico*.

nos informan los citados dibujos del códice de Viena y el inserto en el manuscrito de Lhermite, viéndose en ellos el primitivo palacio, con la apariencia de un vasto y destartalado edificio o enorme caserón de traza irregular y pintoresca, que conserva, con parte de la muralla de Madrid que lo rodeaba, muchos de los cubos y torres de defensa de la vieja fortaleza de los Reyes de Castilla. Cuatro de estos cubos o torreones semicirculares se alzan, cubiertos por agudos tejadillos, sobre el parque del Alcázar, adosados a su fachada de Poniente. El del ángulo Noroeste era nombrado en el siglo XVII *Torre de Francia* o del *Hermafrodita*, habiendo servido de prisión al Príncipe D. Carlos, hijo de Felipe II (1568) y al Rey de Francia Francisco I (1525) cuando fué trasladado al Alcázar desde la Torre de los Lujanes. El inmediato a la fachada meridional contenía una suntuosa estancia, decorada por Gaspar Becerra con pintados grotescos en los muros y en su bóveda las artes liberales, donde se hallaba *a la redonda* una estantería de nogal tallado y dorados sus perfiles, destinada por Felipe II para guardar las *trazas* (planos) y *papeles tocantes al oficio de Trazador*, entre los que figuraban los del Escorial, Alcázares de Madrid, Toledo, Segovia, Sevilla, Alhambra de Granada, etc., y las plantas y relaciones de caminos, procesiones, entierros, máscaras, torneos y ceremonias de todas clases. Comunicaba con estos cuatro cubos la llamada *Galería de Poniente*, decorada, según Carducho, con frescos de Rómulo Cincinato y Patricio Caxés, y señalada al exterior por las ocho ventanas abiertas en la fachada y correspondientes al piso principal del edificio, que le iluminaban. Esta galería se transformó en tiempo de Felipe IV, dividiéndose en varias habitaciones, designadas en los inventarios palatinos con los nombres de *Pieza donde Su Majestad comía*, *Pieza donde Su Majestad cenaba*, *Pieza*

En el centro de la fachada principal, de esta misma fábrica, resaltan dos robustos y cuadrados torreones, flanqueando un trozo de muro con decoración arquitectónica de la época, en donde se abre una de las puertas del edificio, y sobre ella los balcones correspondientes a dos pisos del mismo. Cubren estas dos torres, como el resto del Palacio, toscas techumbres de tejas, y en el ángulo Nordeste del mismo, y limitando por aquel lado la fachada oriental, donde, según Justi, se encontraban las habitaciones de la Reina y las del Príncipe, se levanta otra torre en construcción (*la de la Priora*), apareciendo en el mismo estado las casas de oficios, adosadas a esta misma fachada.

En las vistas panorámicas atribuidas a Hoefnagel aun no se han realizado en el Alcázar algunas construcciones y reformas hechas en tiempo de Felipe II que aparecen manifiestas en el dibujo posterior del álbum de Viena y en el inserto en el manuscrito de Lhermite. Entre ellas, la fabricación de la *Torre dorada* (*la del Sur-oeste*), que se alza terminada por completo en estos dos últimos diseños y falta en los de Hoefnagel. Esta torre, caracterizada por su agudo chapitel de pizarra, típico de las construcciones herrerianas, fué la residencia favorita de Felipe II y el lugar destinado a servir de alojamiento al Príncipe de Gales cuando se hospedó en Palacio, el año 1623. Se hallaba ornamentada interiormente, según Carducho, con pinturas murales de Gaspar Becerra, estuques y dorados; correspondiendo acaso también a ella y dándole nombre algunos de los ricos aposentos o piezas hechas *una escua de oro, techos y paredes*, reseñadas por Quintana en 1629. Junto a su base, y limitado por una tapia que aparece indicada en estos dibujos y en otras vistas de época posterior, existía el *Jardín de los Emperadores*, así llamado por los

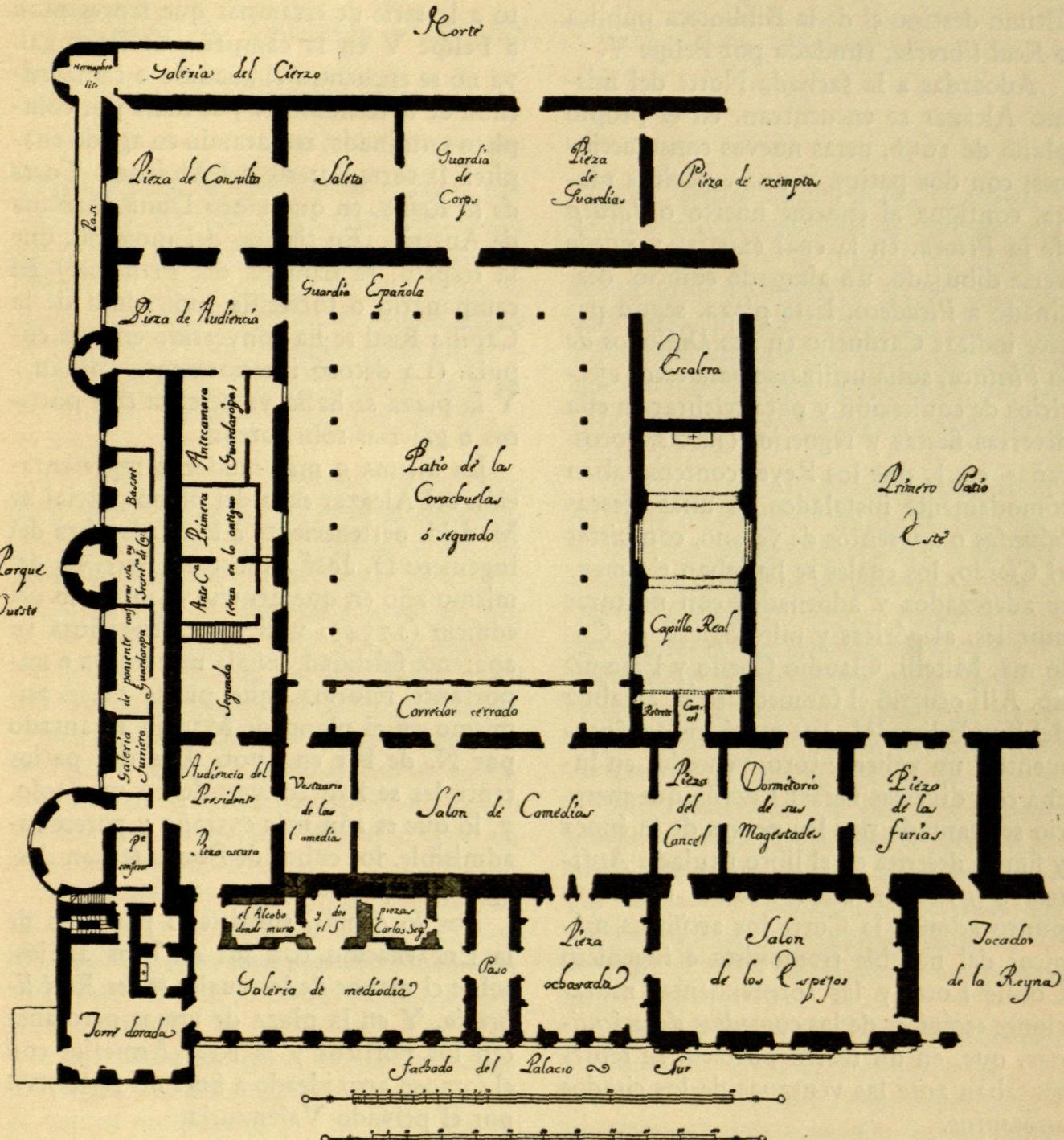
doce bustos de Césares en él colocados, que regaló en 1561 el Cardenal Montepulciano; adornando el mismo sitio el famoso grupo en bronce de Carlos V y el Furor, esculpido por Leoni, que hoy se alza en la rotonda de nuestro Museo del Prado.

En el dibujo perteneciente al manuscrito de Lhermite iniciase también al parecer la reforma y ampliación del Palacio hacia la plaza, como la proyectó más tarde, según Llaguno, Juan Gómez de Mora, pareciendo indicarlo la parte de bajo muro, que, arrancando de la *Torre dorada*, a la altura de la imposta de su piso principal, termina en la torre central inmediata y sirve como suelo o basamento a la tribuna desde donde la Corte presencia, en 1596, las habilidades de los acróbatas italianos.

En los aguafuertes de Meunier y demás estampas y dibujos que reproducen el edificio en la época de Felipe IV se observan importantes modificaciones. La fachada principal, ideada por Gómez de Mora, se extiende lisa y desembarazada entre las torres angulares. Las centrales han desaparecido y sólo queda como vestigio de las mismas su parte superior, que, como un postizo, sobresale del tejado junto al frontón de la portada. Una de ellas se adivina en esa especie de boardillón que, colocado sobre la techumbre del Alcázar, aparece en todas las vistas de la misma fábrica anteriores al año 1704. La desaparición de las torres centrales la explica Justi en su *Miscellaneum*, haciendo notar que con la reforma de la fachada toda el ala meridional se ha ampliado hacia la plaza con una nueva serie de aposentos, en donde fueron incluidos los de las dos torres. Vese esto patente en el plano parcial del Alcázar, publicado por el mismo Justi, a que antes hicimos referencia. En él se observa que la pared medianera de esta nueva crujía de piezas, de un espesor mayor que los muros de car-

ga, pertenece a la muralla o cortina del primitivo castillo, que unía estas dos torres desaparecidas, defensa de una puerta, y un cubo de ángulo, correspondiente al famoso de las *trazas*, ya citado. A esta nueva crujía correspondían la llamada *Galería del Mediodía* o galería de la Reina (de retratos), la *Pieza ochavada*, la del *Rubi* o del *Diamante*, donde se reunían, bajo Carlos II, los individuos de la Junta de gobierno, y el *Salón de los Espejos* (sobre los zaguanes y la puerta principal), que era el más sumuoso del Palacio. Su techo, cuya distribución y decoración ideó Velázquez, estaba pintado al fresco por Carreño, Colonna, Ricci y Mitelli con las fábulas de Vulcano y Pandora y con versos ornatos sobre la cornisa y en derredor de cada uno de los compartimientos. De sus muros pendían selectos cuadros del Tintoretto (sobre los cuatro grandes espejos), Tiziano, Rubens, Van Dyck y Velázquez; de este último, cuatro sobrepuertas mitológicas (una de ellas, *Mercurio y Argos*) y el destruido lienzo de *La expulsión de los moriscos*; alhajando la misma estancia, entre otros muebles, seis mesas iguales, de pórfido, con molduras de bronce, sostenida cada una por dos leones, de bronce dorado, modelados por el escultor napolitano Julián Finelli.

En el plano de Texeira (1656) la transformación del Alcázar es mayor y casi definitiva. El frontón de la portada está ya terminado. Los edificios anejos del lado oriental, inmediatos al *Patio de las Cocinas*, que aparecen por vez primera en el plano de Madrid editado en Ámsterdam hacia 1625, continúan algo modificados; sobresaliendo entre ellos la *Casa del Tesoro*, fabricada en la época de Felipe II, que, como el guardajoyas, contaduría y pasadizo que comunicaba con el convento de la Encarnación, sirvió de pinacoteca y de obrador o estudio a algunos de sus pintores de cámara. En dicha casa vivió también Velázquez, se hospedaron los pinto-



Plano parcial del Alcázar en el año 1700. Del «Velázquez» de Justi.

res boloñeses Colonna y Mitelli (1658) y hubo de prepararse alojamiento a la Princesa de Carignan (1636), siendo su último destino el de la Biblioteca pública o *Real librería*, fundada por Felipe V.

Adosadas a la fachada Norte del mismo Alcázar se encuentran, en el propio plano de 1656, otras nuevas construcciones, con dos patios, y una espaciosa plaza, contigua al enorme huerto o *Jardín de la Priora*, en la cual existía, y puede verse dibujado, un alargado edificio, destinado a *Picadero*. Esta plaza, según parece indicar Carducho en sus *Diálogos de la Pintura*, solía utilizarse para estos ejercicios de equitación y para celebrar en ella diversas fiestas y regocijos (justas, toros, cañas, etc.), que los Reyes contemplaban cómodamente instalados en unas frescas bóvedas o aposentos de verano, con *vistas al Cierzo*, los cuales se hallaban ricamente aderezados y adornados con pinturas murales, alegóricas y mitológicas, de Colonna, Mitelli, Claudio Coello y Palomino. Allí ocurrió el famoso tiro de arcabuz del Rey Felipe IV, que mató instantáneamente a un valiente toro, vencedor en lucha con diversas fieras; hazaña que mereció ser cantada por los poetas de la época y figura descrita en el libro titulado *Anfiteatro y tiro del Rey*. Y desde el mismo punto admiró la Corte los artificios mágicos del notable tramoyista e ingeniero Cosme Lotti y las sorprendentes mutaciones escénicas de las *comedias de máquinas*, que, en un teatro portátil, se representaban ante las ventanas de los citados aposentos.

En las vistas posteriores del Palacio, principalmente en la susodicha de Pallotta (1704), que sirve como de encabezamiento a la serie de estampas que representan a Felipe V en la campaña de Portugal, ya no se encuentra el añadido o camaranchón de la techumbre, y se halla por completo terminada, rematando en agudo chapitel, la torre Sureste del Alcázar o *Torre de la Reina*, en que moró Doña Mariana de Austria. (En tiempo del incendio, que la respetó, se llamaba del *Príncipe*.) El campanario o torrecilla indicadora de la Capilla Real se ha convertido en una cúpula. (La decoró interiormente Jordán.) Y la plaza se halla ya cercada con pórticos o galerías sobre arcos.

La última o más moderna representación del Alcázar es la del plano parcial de Madrid, perteneciente a la citada obra del ingeniero D. José Alonso de Arce. Es del mismo año en que ocurrió el incendio del edificio (1734), y si no es engañosa su aparente fidelidad, señala una nueva e importante reforma, que puede verse asimismo en el plano de Madrid levantado por N. de Fer en 1706. Los dos patios centrales se han convertido en uno solo, y, lo que es aún más extraño y parece inadmisible, los cubos de Poniente han desaparecido por completo.

Por lo demás, subsiste el pasadizo de la Encarnación con los edificios anejos, sobre el mayor de los cuales se lee *Real librería*. Y en la plaza de armas permanecen los pórticos y la Real Armería, con el famoso arco ideado a fines del siglo XVII por el privado Valenzuela.

LA GRAFIDIA o EL DIBUJO APLICADO AL ARTE INDUSTRIAL

DIBUJOS A TIJERA CON ASUNTOS DEL QUIJOTE

POR JULIO CAVESTANY

BIÓSE el nombre de grafidia por los antiguos artífices españoles a la práctica seguida para dibujar, no solamente sobre el hierro —a lo que alguna referencia limita su campo—, sino también sobre plata y otros materiales, que a ello alude en el siglo XVI la autoridad de Juan de Arfe y Villafaña.

En efecto, Arfe se refiere a la *grafidia*, en el prólogo de su *Varia Commensuración para la Escultura y Arquitectura*, citándola entre las “artes necesarias al perfecto escultor y arquitecto”; de la que añade: “Es arte que conviene también al platero para diseñar las historias y cosas que hubiere fabricado en su imaginación.”

Muy practicado este procedimiento de dibujo en la época del *escultor de oro y plata*, como se intitulaba Arfe, no juzgó precisa una definición concreta, que no aparece en su citada obra.

Si alguno buscase el propio significado de la palabra *grafidia* en los diccionarios oficiales, desde el llamado de “Autoridades” hasta el recientemente publicado, no vería satisfecha su curiosidad. Ciento es que del apuro tampoco habría de sacarle el propio Covarrubias con su *Origen de la lengua castellana*.

La documentación especializada de Rico Sinobas, en el arte industrial del hierro, nos habla de la grafidia, cuyos procedimientos, “al parecer oscuros para muchos”—escribió, en la revista *Historia y Arte*—consisten, según él, en recortar previamente con tijera, en finas hojas de papel especial, los dibujos que habían de grabarse, cincelarse o calarse en las plan-

chas de hierro. Humedecido el papel, se adhería a la superficie plana de estas placas metálicas; en la fragua, un golpe de fuego vivo quemaba el papel, dejando delineados en blanco sobre el hierro los contornos del dibujo recortado; trazos que servían de guía al herrero para terminar su obra, recortando y calando a su vez el hierro.

Otro escritor de destacada competencia en artes industriales hubo de referirse a las grafidias de los siglos XVI y XVII al estudiar los primores de nuestra rejería artística. En efecto, Pérez Villamil define concretamente la grafidia en su obra *La Catedral de Sigüenza*, diciendo “es el arte de recortar a tijera, valiéndose de patrones, dibujos de ornamentación, como los que forman los montantes de las rejas del estilo plateresco”. Y aun debe añadirse que así se labraron en todo el período barroco, tanto las cresterías y remates de rejas, como los escudetes y platinas que componen las cerraduras, adornos de muebles y otras aplicaciones decorativas en hierro.

Supónese que la patronería recortada en papel, de tanta aplicación en las artes y oficios, tiene origen árabe, usada continuadamente por tradición en la región meridional de nuestra patria.

Es lo cierto, que desde los siglos XIII y XIV se emplearon tales procedimientos de dibujo valiéndose de la acción del fuego, como cuando había de diseñarse sobre el hierro de las tenazas, que servían de troqueles, las figuras y emblemas simbólicos de las antiguas monarquías castellanas; dibujos que rehundidos después a

Universitat Autònoma de Barcelona

cincel formaban el troquel para estampar sobre plomo.

Mas no siempre se recurría a la acción del fuego en la grafidía, reservada esta práctica para menudos y delicados diseños, en cuyo traslado al metal se buscaba la total exactitud.

En otros casos, el dibujo, recortado en grueso papel o cartón fino, servía directamente de matriz o patrón para delinejar, con el grafío, buril o punzón, sobre el metal. Diversidad de motivos ornamentales se picaban y calababan en papel otras veces, para hacer los estarcidos sobre tela o pergamino, por el medio conocido.

Interesante aplicación de estos dibujos decorativos picados en papel se halla en las orlas y letras iniciales policromas, de nuestros antiguos códices. Los hábiles miniadores se valían del estarcido para ejecutar la maravilla de sus decorados, de tal variedad, que en los más casos, no se repetía un motivo en el mismo códice o libro coral.

De la cita de Arfe se desprende pues, que de modo general entendíase por *grafidía* (1) las reglas de dibujo con aplicación a las artes y oficios "que adornan una república", sin limitación al procedimiento supuesto por los modernos autores nombrados. Y así, la practicaron desde los siglos XIII y XIV aquellos iluminadores, Pedro de Pamplona, García Martínez... y tantos otros cuyos nombres no llegan a nosotros, aunque sí la esplendente ornamentación de sus obras. Mas ya en el siglo XVI podemos unir a las mismas, noticia de sus dibujantes, Alonso Vázquez, Bernardo de Canderroa, Fray Felipe, Martínez de los Corrales...

Necesarias fueron también las reglas del dibujo a los rejeros Juan de Yepes, al maestro Juan Francés, los Andino, Villalpando y Zialceta, vecino de Madrid

éste último, y a tantos que nos legaron en hierro, bellas muestras del plateresco y del barroco. Con sus conocimientos del diseño, grabaron en hueco y en dulce Juan de Dieza, Felipe Jansen, Carducho y el propio Arfe—lo prueban las figuras que ilustran su *Varia Commensuración*—, y practicaron la grafidía al trazar sus obras, los plateros Becerril, Alvarez, Villandrando, los mismos Arfes.

Entendemos, pues—y el citado tratado del platero de Felipe II nos confirma en nuestra idea—, que el vocablo en cuestión, hoy en desuso, tuvo la misma acepción general que la palabra dibujo, ya realizado éste con el lápiz (cuya materia mineral era el *grafito*) o con el *grafio* (en estofados y esgrafiados) o ya con el punzón, buril, cincel, lima, cuando se trabajaba en plata, hierro y otros metales; con tijeras, cuando se recortaba el papel, o con agujas si se picaba para estarcidos, y a veces empleando el fuego, que dejaba señalados sobre el hierro los contornos dibujados en aquél, según queda anotado. Sobre madera se dibujaba y tallaba, para grabar por este medio, (usado por Arfe, entre otros), y reduciase otras veces el procedimiento a los *trasflores* (1) y calcos, o a dibujar recortando el papel con tijeras de diversos tamaños, aspecto al que hemos de referirnos especialmente.

Que la misma vaguedad sobre el significado o acepción de la denominación discutida, no aclarada taxativamente en los textos donde se emplea, sirva de justificación a nuestro extenso comentario al tratar de dilucidar su verdadero concepto.

El aspecto consignado de la grafidía, acaso el más interesante por su varia utilidad en el ancho campo de las artes industriales, es precedente técnico, de otro de curiosa significación, aunque exento de aplicación industrial. Nos referimos al

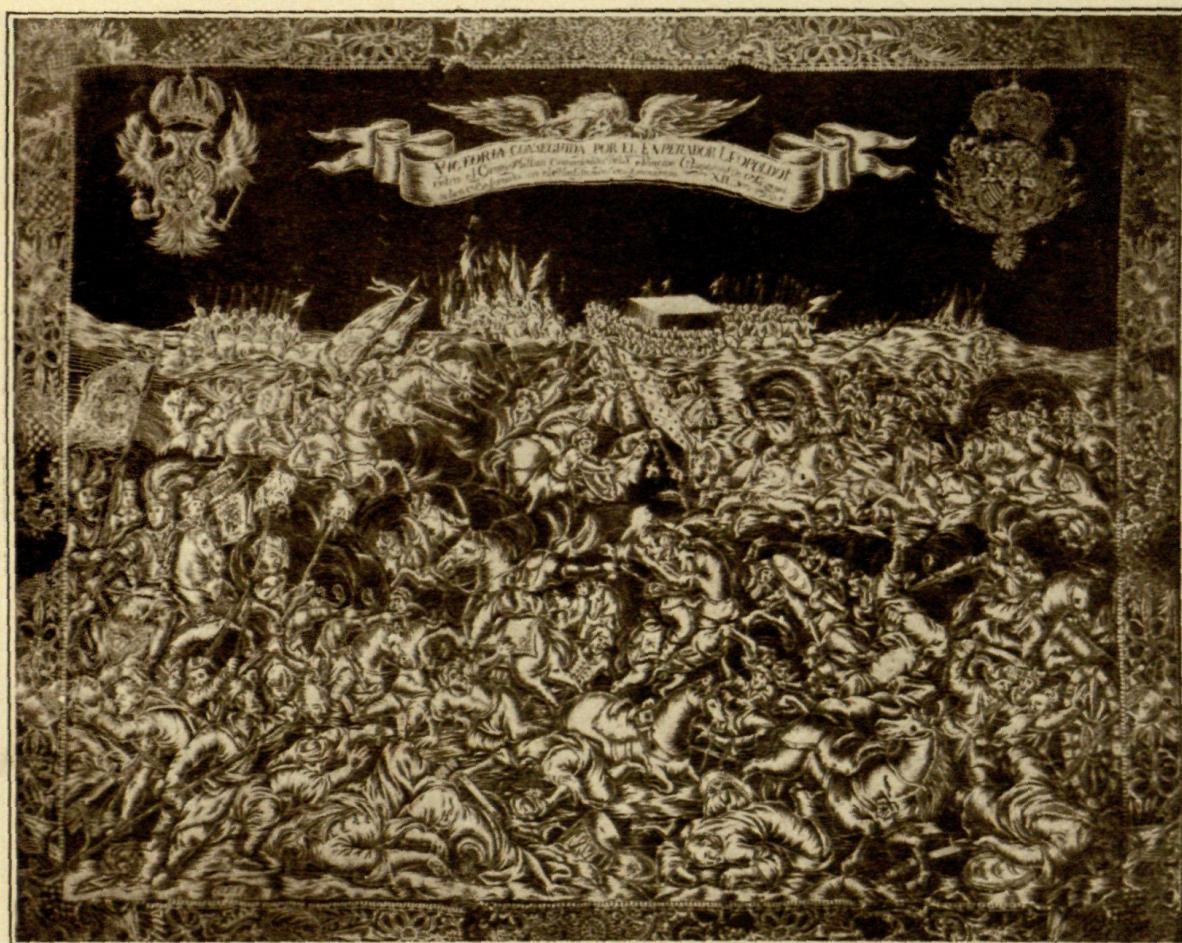
(1) Aunque no incluye R. Barcia en su Diccionario etimológico esta palabra, otras de su mismo origen o raíz indican su etimología: del griego *graphein*, describir, dibujar..., y la partícula *día*, por, a través...

(1) Define el Diccionario de la Real Academia *transflor* o *trasflor* como *pintura sobre metales*; *transflorar* = de traspasar, dibujar a trasluz (calco).



0,50 por 0,20
Aventuras del Vizcaíno y de los Molinos de Viento. Lámina IV de la serie de XXXIV sobre el Quijote.
Autor desconocido.

Propiedad del Museo Arqueológico.



0,70 por 0,55
«Victoria conseguida por Leopoldo I contra el Gran Sultán.» Firmado por Pedro Lazo de la Vega.
Propiedad de D. Felipe Sánchez.

DIBUJOS A TIJERA



RETRATO DE CERVANTES DSAVEDRA

0,27 por 0,22

Retrato de Cervantes. Lámina primera de la serie de 68, con asuntos del Quijote,
firmadas por Pedro Lazo de la Vega.



EL YELMO DE MAMBRINO

Aventura del Yelmo de Mambrino.

Propiedad de la Real Casa.

dibujo realizado directamente a tijera sobre papel, sustituyendo a otros medios de ejecución (1).

De mucha curiosidad son, en efecto, algunos dibujos de este orden que se conservan en España, correspondientes al siglo XVIII en su mayor parte. Tienen estos dibujos precedentes directos en la primera mitad del siglo XVI, cuando el maestro Felipe Guillén conquista doble notoriedad en Sevilla, lugar de su nacimiento, tanto como farmacéutico, como por su pericia de cortador y calador a tijera, pues era fama que reproducía, recortados en papel, los más complicados diseños de adorno o figura que le entregasen (2).

En la siguiente centuria se destaca Pedro Díaz de Morante, nacido en Toledo, hijo y continuador del famoso maestro de caligrafía (3). Fué profesor del Príncipe Baltasar Carlos, y desempeñó luego el mismo cargo de su padre, Morante el Viejo, en la escuela del barrio de San Ginés, enseñando caligrafía a numerosos discípulos.

Se distinguió, heredando asimismo las dotes de su progenitor, en los dibujos a pluma. Entre otras obras suyas que se conservan, figura en la Biblioteca Nacional un precioso manuscrito, firmado en el año 1636, traducción castellana de la *Descripción de los Países Bajos*, de Guicchiardini, en cuyo texto, primor caligráfico de Morante, incluye asimismo éste multitud de sus originales dibujos de pájaros, perros, conejos y flores. Se reprodujeron tales dibujos, grabados en ma-

dera, por la adaptación que hallaron en el arte que nos ocupa, pues picados o calados por los discípulos de Morante (hijo), servían para los estarcidos; también se emplearon directamente para trasfiores y calcos, y otras veces eran recortados a tijera por los aprendices, que para facilitar este trabajo son tales dibujos negativos—así deben calificarse—, es decir, que sobre fondo negro se destacan en blanco las figuras y adornos. Estas interesantes obras pueden admirarse en el Museo Pedagógico Nacional.

Llegado el siglo XVIII es cuando florece, especializado en el dibujo a tijera, el maestro sevillano Pedro Lazo de la Vega, que logró prestigio por su rara habilidad, hacia el año 1780—dice Rico—, aunque retrasa este escritor la fecha, puesto que su obra capital, asuntos del Quijote, aparece firmada y fechada en 1768. Tan singular artista, no igualado en su género, dejó para confirmación de sus méritos multitud de dibujos de asunto histórico o novelesco trazados a tijera y firmados con su nombre, o con sus iniciales otras veces.

Constituyen la parte más curiosa y completa de su obra estas series del Quijote, en las que representa numerosos episodios de la novela, algunas de cuyas reproducciones acompañan a estas notas.

El asunto elegido por el hábil dibujante y cortador aumenta el valor de su obra; los gloriosos pasajes de la novela tienen una original interpretación en la labor de Pedro Lazo; sobre los minuciosos primores de ejecución, manifiestos en orlas, emblemas heráldicos y en otros detalles de composición, se acusa en las figuras marcada expresión, acordada con el texto. Dijérase que el autor, en vez de ahorrar dificultades de interpretación, que motiva el exceso de figuras en pasajes determinados, se complacía en aumentarlas para vencerlas; y no son seguramente los momentos elegidos de la novela los más divulgados en otros órdenes gráficos.

(1) Aunque incluye resueltamente el citado autor Rico y Sinobas este modo de dibujo bajo el mismo epígrafe que encabeza estas notas, advierte alguna opinión posterior que, con mayor propiedad acaso, analizando etimologías, debiera emplearse la palabra "Cisografía" al referirse al dibujo recortado.

(2) Recoge D. Ricardo de Orueta en su obra sobre Berruguete la atribución al gran escultor, hecha por Rico Sinobas al tratar de la grafidía, de una interesante cartilla de dibujos, vendida en Munich; participa en la misma atribución el tratadista alemán Albrecht Haupt, pero no la suscribe el Sr. Orueta.

(3) Para conocimiento de lo referente a caligrafía véase el Diccionario biográfico y bibliográfico de calígrafos españoles; Madrid, 1916, por D. Emilio Cotarelo.

A la serie numerosa perteneciente a la Real Casa, pues tiene el número 68 el que representa la muerte de Don Quijote, han de añadirse los que son propiedad del señor Marqués de Vista Alegre y hermanos, cuya amabilidad facilitó las reproducciones sobre el asunto.

Aparte de esta serie duplicada del Quijote (pues encontramos repetidos los mismos asuntos y con el mismo número de orden) cuyos originales miden 0,27 por 0,22 centímetros, hechos indudablemente de una intención, con dos pliegos de papel sobrepuertos, lo que no advirtió Manuel Jorreto al ocuparse de su estudio, Lazo de la Vega trató otros temas, con muy distinta concepción y forma. Miden algunos de estos dibujos 70 centímetros en su mayor longitud, y son a los que alude Rico Sinobas cuando advierte que adquirió parte de los mismos.

Los dibujos del Quijote aparecen sobre fondo de tafetán rojo; están encuadrados en marcos de nogal, que tienen colgadero de bronce dorado y labrado. En el último de esta serie aparece la firma y fecha indicadas.

Don Manuel Jorreto, Interventor que fué de la Real Casa de Campo—donde se hallaban estos dibujos en número de 59—, se ocupaba en los últimos años de su vida en investigar el paradero de otros originales de esta serie, con el pensamiento de hacer una lujosa edición, labor que no dejó terminada.

Asombra en verdad la paciencia labor del famoso cortador sevillano sobre otras de sus cualidades apuntadas, y aun confunde pensar cómo una vida da tiempo y perseverancia para tan fecunda e intrincada tarea (1); pero las menudas

puntas de las tijeras de Lazo corrían al calar el blanco papel como la del lápiz en mano de fácil dibujante; y hágase cuenta que el trazo había de ser seguro y definitivo, puesto que no podía enmendarse ni borrarse. Más que el valor estético de la obra del original comentarista de la novela inmortal, admira su alarde de habilidad manual que no cede en importancia a los laberínticos trabajos realizados, para agobio nuestro, en marfil o hueso, maderas finas, bordados en seda o pintados en papel de arroz por japoneses y filipinos; ni a aquellas paciencias labores españolas, plenas de ingenuidad, terminadas por manos monjiles, en papeles o pajas recortados y coloreados.

Otro interesante dibujo, cuya cartelera reza (calada asimismo a tijera) "Victoria conseguida por el Emperador Leopoldo I contra el Gran Sultan, comandada del Smo. Príncipe Eugenio de Saboya, sobre Belorado, en el Pontificado de Inocencio XII" (1), muestra la fecundidad de nuestro dibujante.

Cuando por su interés pensábamos reproducir tal dibujo—que mide 0,70 por 0,55, y cuya orla la forman atributos guerreros—hallamos que está firmado con las iniciales P. L. V., correspondientes al afamado autor.

Otros muchos dibujos de este género, que destacan en general sobre fondos azules o rojizos, asuntos religiosos o profanos, podrían atribuirse sin peligro de error al mismo Lazo de la Vega. Obsérvese, en cambio, de modo indudable en otros, la intervención de manos distintas.

Así otra serie completa, cuyo autor se desconoce, inspirada también en el Quijote, guarda el Museo Arqueológico. Simpática preferencia por el gran libro, la de los dibujantes a tijera. Colección que consta de 34 originales de 0,30 × 0,20

(1) Los dibujos del Quijote a tijera, propiedad del Marqués de Vista Alegre y hermanos, conservados en buen estado, corresponden a los siguientes títulos: *Persuade Don Quijote a Sancho a que le sirva* (número 6).—*Pregunta Don Quijote a Sancho cuántas muelas le faltan* (12).—*Se jinge Dorotea la princesa Micomicona* (19).—*Novela del Curioso impertinente* (20).—*Encuentra Dorotea a su esposo* (22).—*Prisión de Don Quijote y los cuadriñeros* (26).—*Enfermedad de Don Quijote* (28).—

Encanto de Dulcinea del Toboso (32).—*Aventura del rebuzno* (38).—*Aventura de los ladrones* (57).—*Bailando Don Quijote se desmaya* (59).

(1) Propiedad de D. Felipe Sanz.



Aventura del Rebuzno.

0,27 por 0,22

Pedro Lazo de la Vega.

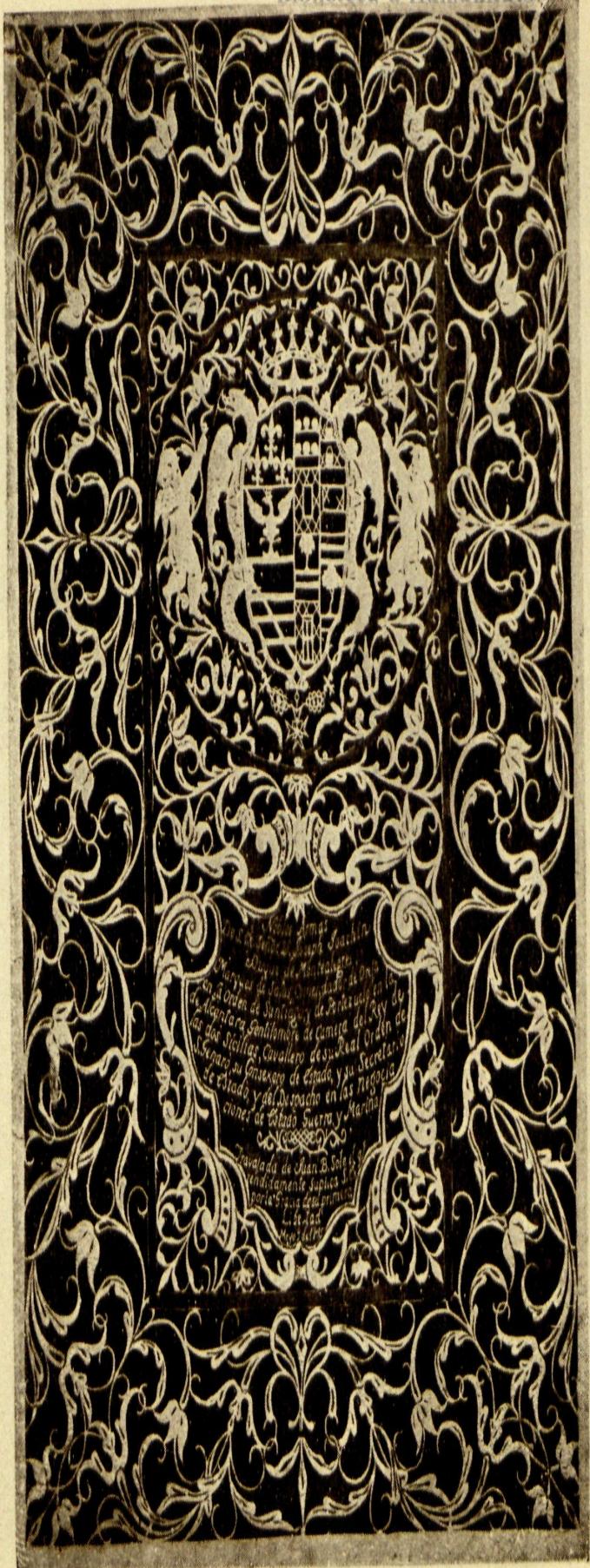


Novela del Curioso Impertinente.

Propiedad del Marqués de Vista-Alegre.



Otro asunto del Quijote.
Pedro Lazo de la Vega (1768).
Propiedad del Marqués de Vista-Alegre.



Dibujo decorativo con escudo de armas.
Firmado por Juan B. Sole (1745).

centímetros; corresponde desde luego a técnica muy distinta de la de Lazo; sus figuras, de mucho menor tamaño, no aparecen tan modeladas por el claroscuro, logrado con muy pequeñas tijeras en la obra del sevillano; se concedió, en la serie a que nos referimos, más importancia a la silueta o contorno, aunque se acusan recortados otros rasgos principales de las figuras. Las orlas de esta colección, que no se repiten, muestran fina labor calada, formando medallones, en los que se representa la efigie de los personajes que intervienen en cada capítulo, con su nombre al pie; jarrones con flores adornan otras cenefas de la serie.

Reproducimos otro interesante dibujo a tijera (1), de carácter decorativo, con escudo de armas; está firmado por Juan B. Sole, fechado en 1745, y ofrece la particularidad, que no tienen otros suyos, de ostentar la dedicatoria al Duque de Montalegre, escrita en castellano, así como la firma, caladas también a tijera las letras de ésta; dedicó Sole muchos de estos dibujos, de carácter heráldico o decorativos, a personajes españoles, de los que obtenía la remuneración, que bien necesitaba, por su trabajo.

Floreció el cortador italiano años antes que Lazo de la Vega, como se comprueba por la fecha de sus obras, firmadas muchas en Nápoles; por tales fechas ha de pensarse que era hijo de aquel Juan José Sole, natural de Bolonia, notable pintor y grabador, muerto en 1719, y

nieto, por lo tanto, de otro pintor y grabador, también de estos mismos nombres, famoso paisajista, cuyas obras ejecutó con la mano izquierda; y así se le conocía en su patria por "el zurdo de los paisajes". Las obras recortadas de Sole responden a una exquisita sensibilidad de artista decorativo, sobre la perfección revelada en la labor mecánica del oficio.

Por no restar espacio a otras materias, suprimimos la presentación gráfica de otros muchos ejemplares curiosos, reveladores del auge que este procedimiento de diseño logró alcanzar en el siglo XVIII.

Actualmente se aprecian en el extranjero de modo particular tales dibujos, aumentada la demanda por los varios coleccionistas que los reúnen; en Inglaterra y Alemania y en el gran mercado de Norteamérica adquieren estos trabajos cotización en el día. En Francia y en Italia —como se ha dicho— tuvo el dibujo a tijera sus cultivadores muy especializados. A decir verdad, en nuestra tierra no se les concedió tal importancia; curiosos trabajos, de cierta delicadeza, malparados se hallan varios de los referidos, ocultos en viejos armarios o estanterías; y, sin embargo, no reúnen los dibujos extranjeros de este orden, ciertas cualidades de los de mano de Lazo de la Vega; dominio en el recorte a tijera y condiciones destacadas de composición y ejecución, que muestran gustos comunes al arte dieciochesco. Estimamos de curiosidad su reproducción en esta Revista, en la que han de alternar temas de tan varia importancia en gusto y época.

(1) Propiedad de D. Antonio Tavira.

EXPOSICIÓN DEL ANTIGUO MADRID

A las conferencias de que dimos cuenta en el número anterior han seguido las de D. José Deleito sobre *La mala vida en Madrid en tiempos de Felipe IV*, que la dió el 19 de abril. Don Eusebio de Gorbea, el 22 de abril, acerca *Del Madrid de hace mil años*, y el 4 de junio, la del presidente de la Comisión organizadora de la Exposición, D. Félix Boix, sobre *Los recintos de Madrid*.

La clausura de la Exposición tuvo lugar el 12 de junio.

Oportunamente daremos cuenta de la constitución del Museo Municipal, a base del donativo del Sr. Boix y otros.

EXPOSICIÓN FRANCISCANA

Con la solemnidad de costumbre y con la asistencia de Sus Majestades y Altezas Reales, Ministro de Instrucción pública, Director de Bellas Artes, algunos miembros de la Junta directiva, la Comisión organizadora de la Exposición y otras personalidades, se celebró la inauguración de la Exposición Franciscana el día 21 de mayo último.

Esta Exposición, una más de la serie que nuestra Sociedad organiza, ha sido unánimemente aplaudida, tanto por los ejemplares expuestos como por el carácter y ambiente de la instalación.

En el próximo número se dará cuenta de la misma con la extensión que merece.

OBSERVACIONES SOBRE ALGUNOS CUADROS DE VELÁZQUEZ, DEL MUSEO DEL PRADO

POR EDUARDO LOZANO

II

FNTRE las obras de Velázquez de nuestro Museo del Prado existen dos retratos de Doña Mariana de Austria, segunda mujer de Felipe IV, que son iguales. Es decir, todo lo iguales que pueden ser un original y su copia, repetición o interpretación.

Tienen en los catálogos antiguos los números 1.078 y 1.079, y en el último, "corregido y aumentado", los 1.190 y 1.191.

Como vemos, van correlativos de número, y esto nos va a facilitar el entenderlos al referirnos a ellos, nombrando "primero" al que va delante, 1.078-1.190, y "segundo" al 1.079-1.191.

Y como no gusto de andarme con rodeos y voy a decir desde luego mi opinión, añadiré que este orden le encuentra perfecto, ya que al primero le considero como real y efectivamente el primero de estos retratos pintados por Velázquez.

Este retrato "primero", pintado con la Reina delante, directamente del natural, tiene una cantidad de sinceridad y respeto a la verdad del modelo—fíjemonos en la cabeza y manos—, tiene tal riqueza de contenido material y espiritual, que es asombroso. ¡Así, exactamente así, era la Reina! Este retrato tiene la mejor cabeza, la más documental de todas las pintadas, de Doña Mariana de Austria, primero por Velázquez y después por Carreño.

El "segundo", pintado también por Velázquez años después, quizás los últimos meses de su vida, puesto que lo pintó en una tela mayor, que había de hacer pareja con el número 1.077-1.219, último retrato de Felipe IV que había de pintar Velázquez, representándolo de pie, con armadura, que Velázquez dejó solamente preparado, y que después manos menos hábiles que las suyas—las de Mazo—, queriendo terminarlo, lo estropearon. (En las mismas condiciones de preparación quedó el bufón Pernia.)

Este "segundo" retrato de Doña Mariana de Austria está hecho por Velázquez sin tener ya a la Reina delante. Es una copia-interpretación de su retrato primero, que le ha ayudado a producir otra maravilla. Es simplemente, a base de copia de su retrato "primero", una exaltación de color, de factura, de síntesis, de espiritualización.

¿Quieren ver el mismo caso repetido? Vámonos a la salita de Goya. Allí veremos que para hacer su cuadro de la *Familia de Carlos IV* Goya hizo de los personajes de que necesitaba datos unos estudios. Así existen los de la Infanta Doña María Josefa (con un parche en la sien), de los Infantes Don Francisco de Paula Antonio, Don Carlos María Isidro, Don Antonio y del Príncipe de Parma Don Luis.

Comparemos estos estudios del natural con las mismas cabezas en el cuadro. En los primeros encontraremos más sa-



Doña Mariana de Austria, núm. 1.190.



Doña Mariana de Austria, núm. 1.191.



Felipe IV, núm. 1.219.

bor del natural, más sinceridad, bastante riqueza de contenido material y espiritual. En las cabezas del cuadro, mayor exaltación y brillantez del color, mayor caracterización o espiritualización, algo de caricatura, más síntesis.

Exactamente igual, el mismo caso, con los mismos resultados, en Goya que en Velázquez.

Hagamos comparaciones bajo otro aspecto. En los estudios de Goya y el "primero" de Doña Mariana de Austria podemos ver fácilmente que la mayor sinceridad ante la verdad del modelo que está delante, la mayor honradez pintando, conduce sí a mayor y más valioso contenido en lo que se pinta, pero al mismo tiempo conduce a cierta sosez, cierta monotonía, por falta de brío en el color y la pincelada.

En cambio, en la copia o interpretación genial, libre ya del modelo, el pintor se exalta, y tal vez lo que gana en brillantez y riqueza de color, al mismo tiempo que en libertad de pincelada, lo puede perder en riqueza del contenido.

Volvamos a repetir y estudiar estas observaciones. Veremos que son exactas, y exactas tanto en Goya como en Velázquez.

Esto quiere decir que es lo natural en pintura, que es corriente y relativamente fácil pasar del estudio rico en sabor del natural, pero soso, tonto, a la exaltación y simplificación del color, al mismo tiempo que a la síntesis de espiritualización.

Pero, en cambio, si esa es la marcha natural, lo que de ningún modo puede hacerse, ni Velázquez, ni Goya, ni nadie, es hacer lo contrario: pasar de lo que está exaltado y sintetizado a lo otro, sincero, honrado y rico de contenido material.

Lo que quiere decir que, por ambas razones: por una, que la copia conduce siempre a más exaltación, más exageración, y por la otra, que la copia no permite ganar en riqueza de contenido, se

ve claramente, y esto es precisamente lo que yo quería demostrar, que la "segunda" Doña Mariana de Austria puede ser, y es, una repetición de la "primera", y que ésta no puede en absoluto ser una copia hecha por nadie de la "segunda".

Que uno es repetición del otro es cosa indudable, aunque haya variantes en la cortina del fondo. Exactamente la misma colocación de la figura, el mismo traje y accesorios. Basta un detalle para quitar toda duda. El pañuelo que pende de la mano izquierda tiene el mismo contorno exterior y los mismos pliegues interiores. ¡Hay que decir que no puede ocurrir jamás que un pañuelo se coja y pliegue dos veces de un modo exactamente igual?

Y para convencerse de que el "primero" no es copia del "segundo", a lo ya dicho, que es suficiente, añadiré que hay otro detalle que tampoco debe dejar lugar a dudas. El "segundo" tiene en las joyas de la cabeza un toque brillantísimo, que valora, que relaciona la cabeza; un toque genial en la exaltación de Velázquez. Pues bien; todo pintor que trate de copiar esa cabeza la hará mejor o peor de dibujo y de color, según sus facultades; pero lo mismo al bueno, que al mediano, que al malo, ese brillo tan importante de la joya no se le escapa; yo lo aseguro. No traten de buscar ese punto brillante en el "primero". ¡Cómo lo va a tener, si no es copia!

¿Está claro? Pues veamos ahora lo que dicen los Catálogos. En los antiguos, los Madrazo hacen la descripción del personaje en el "primero", y en el "segundo" no hacen ya la descripción, y añaden: "Repetición del anterior, sin más diferencia que la disposición de la cortina." Ahora bien; este criterio de los Madrazo, ¿era personal y propio, o estaba apoyado, además, porque hablasen con Mr. Justi que, habiendo escrito una obra sobre Velázquez, pensase así?

Yo, lo confieso, no conozco la obra de

Justi. He creído siempre que se llegaba a entender de pintura estudiando directamente en los cuadros, no metiéndose en bibliotecas ni archivos. Pero he tenido curiosidad en ver cómo resolvía este asunto D. Aureliano de Beruete en su libro *Velázquez*, y no lo resuelve. Se limita a decir: "Mr. Justi prefiere el "primero"; pero, ¡ah!, es que, sin duda, no tuvo ocasión de ver de cerca el "segundo" y ver la fuga, la frescura con que está hecho." Debo advertir que no son las mismas palabras que dice Beruete, porque este español escribió su libro en francés; pero es la misma idea. Una vulgaridad.

Míster Justi prefería el "primero", el original pintado delante de la Reina. Beruete, como pintor de paisaje y muy preocupado con las exaltaciones modernas del color, prefería el segundo; es también natural. A los pintores nos debe gustar todo lo que sea exaltación del color... Pero ¿podemos fallar el pleito en el sentido de asegurar que lo mejor es lo exaltado de color y de ejecución?... ¿No podrán venir otros que digan: "Déjennos de exaltaciones de color y pinceladas y dénnos obras ricas de sentimiento honrado, íntimo y rico de contenido amoroso material y espiritual; así es que preferimos el primero de los retratos de Doña Mariana de Austria a su repetición, como preferimos los estudios de Goya directos del natural a las cabezas del cuadro"? Y nosotros no podemos negarles su predilección, por si, como voy creyendo, están en lo firme.

Veamos ahora el último Catálogo. Del "primero" no dice mas que "Véase en las copias." Conste que en catálogo figuran primero los originales, después los "atribuidos" y, en último lugar, las copias; y aquí es donde han colocado el "primero" de Doña Mariana de Austria. Pero ¿puede hacerse esto?

Del "segundo" hacen la descripción del retrato, que es la misma de los catálogos

antiguos, y en letra más pequeña dice a continuación: "No es una repetición del 1.190, como viene consignándose en los catálogos desde 1889; es el original."

"Este cuadro, y no aquél, fué el que se trajo del Escorial en 2 de agosto de 1845, con su compañero el número 1.219. Allí aparecen inventariados desde 1700."

Esto es lo que dice el Catálogo. ¡Con qué seguridad se afirma que no es una repetición, que es el original!

La fuerza de la demostración, ¿será lo que dice de ser el "segundo" y no el "primero" el que vino con su compañero el 1.219? Veamos cuál es el compañero 1.219. Es el Felipe IV, en pie y con armadura, de que hablamos antes. El que Velázquez dejó, a su muerte, solamente empezado, y que estropearon después, y que ya no figura entre los originales de Velázquez, sino en los "atribuidos". ¡Pero esto es serio? ¡Un original compañero de un atribuido? ¡Qué lío! ¡Y es esa la fuerza de la demostración?... No; o los dos originales, o los dos atribuidos; pero esa mezcla no puede ser..., o no son compañeros.

No veo la fuerza de la demostración en que esos cuadros fuesen traídos juntos del Escorial ese "memorable" día del 2 de agosto de 1845. Ni siquiera lo de que allí aparezcan inventariados desde 1700.

Estos son los resultados de juzgar y clasificar los cuadros de Velázquez sirviéndose como base de inventarios que, por negligencia o ignorancia, pueden estar falseados. Y la prueba es que al "primero", que hemos visto que, sin compasión ninguna, ha ido a las copias, le ponen esta coletilla: "Figura en el inventario de 1734 como "copia", suponiéndose retrato de Doña Isabel, primera mujer de Felipe IV." Júzguese del valor de ese inventario que en un solo cuadro comete dos inexactitudes de esa importancia: llamar copia a un original y trastocar la perso-

nalidad del retratado. Ni se puede hacer peor, ni eso puede dar fe.

No. Los cuadros se juzgan por lo que dicen ellos mismos. Ellos lo dicen todo, absolutamente todo lo que puede interesar; pero solamente se lo dicen al que sabe verlos y está en condiciones de sacar partido de todo lo que dicen; y en este caso se puede juzgar la obra sin necesidad de apoyo alguno en inventarios y sin tener en cuenta falsos prejuicios ni opiniones ajenas.

Ignoro qué prejuicios falsos actúan en los momentos presentes en la catalogación de las obras de Velázquez; lo cierto es

que han descendido, en el último Catálogo, a ser considerados como "atribuidos" algunos cuadros cuya autenticidad la considero indiscutible, y que pasa a ser "copia" nada menos que el auténtico primer retrato de Doña Mariana de Austria.

Finalmente, ya que el contenido del Museo del Prado eleva a éste a una grandeza y seriedad muy respetables, su catálogo debe ser serio también y en él no deben cometerse ligerezas. Lo que se diga debe estar muy meditado por individuos que deben estar muy meditado y a la altura de lo que allí dentro se encierra.

MÁS LIBROS DEL DONATIVO DE D. FÉLIX BOIX A LA BIBLIOTECA DE NUESTRA SOCIEDAD

- Mauclair (C.).—*L'Impressionisme*.
 Idem.—*Albert Besnard. L'homme et l'œuvre*.
 Molmenti (P.).—*G. B. Tiepolo. La sua vita et le sue opere*.
 Portalis (Barón R.).—*Honoré Fragonard* (dos volúmenes).
 Pilon (E.).—*Watteau et son école*.
 Quenioux (G.).—*Les Arts décoratifs modernes*.
 Richert (G.).—*La pintura medieval en España*.
 Ricketts (Ch.).—*Titian*.
 Ris-Paquot.—*Dictionnaire encyclopédique des marques et monogrammes, etc.* (dos volúmenes).
 Rivière (G.).—*Renoir et ses amis*.
 Roger de Félice.—*Le meuble français* (tres volúmenes).
 Rooses (Max.).—*Les chefs d'œuvre de la Peinture de 1400 a 1800*.
 Segard (A.).—*Peintres d'aujourd'hui. Les décorateurs* (dos volúmenes).
 Idem.—*Mary Cassatt*.
 Seidlitz (W. de).—*Les estampes japonaises*.
 Siret (A.).—*Dictionnaire historique et raisonné des peintres de toutes les écoles* (dos volúmenes).
 Spielmann (M. H.) et Layard (G. S.).—*Kate Greenaway*.
 Springer Ricci.—*Manuale di Storia dell'Arte* (cinco volúmenes).
 Tuer (A. W.).—*Bartolozzi and his works* (dos volúmenes).
 Vanzyper.—*L'Art belge du XIX.^e siècle*.
 Vasari (Giorgio).—*Leonardo da Vinci (La vita, con 200 tavole)*.
 Verhaeren (E.).—*James Ensor*.
 Vincent (B.).—*Haydn's. Dictionary of dates*.
 Zimmermann (Dr. E.).—*Guide de l'amateurs de porcelaines et de faïences*.
 Egan Mew.—*Porcelanas chinas y japonesas* (seis volúmenes).
 Vachon (M.).—*Les arts et les industries du papier en France*.
 Thirion (H.).—*Les Adam et Clodion*.
 Van Halen.—*España pintoresca y artística: Escorial, Granja y Segovia*.
 Swinburne (H.).—*Pictoresque Tour through Spain*.
 Laborde (A.).—*Voyage pittoresque et historique de l'Espagne* (cuatro volúmenes).
 Pérez de Villamil (J.) y Escosura (P. de).—*España artística y monumental* (tres volúmenes).
 Madrazo (J.).—*Colección litográfica de los cuadros de Fernando VII* (tres volúmenes).
 Santa Cruz (A.).—*Crónica del Emperador Carlos V* (cuatro volúmenes).
 Lucas, Obispo de Tuy.—*Crónica de España*.
 Asín Palacios (M.).—*Abenházam de Córdoba* (tomo I).
 Boletín de la Academia de la Historia: 1925, 26 y 27 (cuatro volúmenes).
 Colour (Revista). 1914.—(Cinco volúmenes).
 Señor Marqués de Figueroa.—*Del solar galaico, de que es autor*.
 Don Francisco Beltrán:
 Revilla.—*Vida de Máiquez, con retrato grabado*

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

S. M. EL REY, PRESIDENTE DE HONOR.—S. A. R. LA INFANTA DOÑA ISABEL, PRESIDENTA DE LA JUNTA DE PATRONATO.—SOCIO HONORARIO, EXCMO. SR. D. SANTIAGO ALBA BONIFAZ

SOCIOS PROTECTORES

SEÑORES:

Alba, Duque de.
 Alba, Duquesa de.
 Aliaga, Duque de.
 Almenas, Conde de las.
 Amboage, Marqués de.
 Arcos, Duque de.
 Ayuntamiento de Madrid.
 Bäuer Landaüer, D. Ignacio.
 Beistegui, D. Carlos de.
 Bertemati, Marqués de.
 Castillo Olivares, D. Pedro del.
 Cebrián, D. Juan C.
 Comillas, Marquesa de.
 Eza, Vizconde de.
 Finat, Conde de.
 Genal, Marqués del.
 Harris, D. Lionel.
 Ivanrey, Marqués de.
 Lerma, Duquesa de.
 Mandas, Duque de.
 Max Hohenlohe Langenburg, Princesa.
 Moriera, Conde de la.
 Medinaceli, Duque de.
 Parcent, Duquesa de.
 Plandiura, D. Luis.
 Pons, Marqués de.
 Rodriguez, D. Ramón.
 Romanones, Conde de.
 Valverde de la Sierra, Marqués de.

SOCIOS SUSCRIPTORES

SEÑORES:

Abarzuza, D. Felipe.
 Acevedo, doña Adelia A. de.
 Aguilar, Conde de.
 Aguilar, D. Florestán.
 Alacuas, Barón de.
 Albiz, Conde viudo de.
 Albuquerque, D. Alfredo de.
 Alcántara Montalvo, D. Fernando.
 Aledo, Marques de.
 Alesón, D. Santiago N.
 Alella, Marqués de.
 Alhucemas, Marques de.
 Almunia, Marqués de la.
 Alonso Martínez, Marqués de.
 Alos, Nicolás de.
 Alvarez Net, D. Salvador.
 Alvarez de Sotomayor, D. Fernando.
 Allende, D. Tomás de.
 Amezua, D. Agustín G. de.
 Amigos del Arte, de Buenos Aires,
 Sociedad de.
 Amurrio, Marquesa de.

Amposta, Marqués de.
 Arana, doña Emilia de.
 Araujo-Costa, D. Luis.
 Arco Duque del.
 Argüelles, Srta. Isabel.
 Argüeso, Marquesa de.
 Artaza, Conde de.
 Artiñano, D. Pedro M. de.
 Artiñano, D. Gervasio de.
 Arriluce de Ibarra, Marqués de.
 Arpe y Retamino, D. Manuel.
 Asúa, D. Miguel de.
 Ateneo de Soria.
 Aycinena, Marqués de.
 Azara, D. José María de.
 Bandelac de Pariente, D. Alberto.
 Bárcenas, Conde de las.
 Barnés, D. Francisco.
 Bascaran, D. Fernando.
 Bastos de Bastos, doña María Consolación.
 Bastos Ansart, D. Francisco.
 Bastos Ansart, D. Manuel.
 Bäuer, doña Olga Gunzburg de.
 Bäuer, doña Rosa, viuda de Landauer.
 Beltrán y de Torres, D. Francisco.
 Benedito, D. Manuel.
 Benjumea, D. Diego.
 Bernabeu de Yeste, D. Marcelo.
 Belda, D. Francisco.
 Bellamar, Marqués de.
 Bellido, D. Luis.
 Benlliure, D. Mariano.
 Bellver, Vizconde de.
 Bertrán y Musitu, D. José.
 Berriz, Sr. Marqués de.
 Biblioteca del Museo de Arte Moderno.
 Biblioteca del Real Palacio.
 Biblioteca del Nuevo Club.
 Biblioteca del Senado.
 Bilbao, D. Gonzalo.
 Biñasco, Conde de.
 Birón, Marqués de.
 Bivona, Duquesa de.
 Bóveda de Limia, Marqués de.
 Blanco Soler, D. Luis.
 Blay, D. Miguel.
 Bofill Laurati, D. Maneul. Barcelona.
 Iona.
 Boix y Merino, D. Félix.
 Bolín, D. Manuel.
 Bruguera y Bruguera, D. Juan.
 Cabarrús, Conde de.
 Cabello y Lapiedra, D. Luis María.
 Cabrejo, Sres. de.
 Cáceres de la Torre, D. Toribio.
 Calleja, D. Saturnino.
 Campomanes, doña Dolores P.
 Cánovas del Castillo, D. Antonio.

Canthal, señora viuda de.
 Canthal, D. Fernando.
 Cardona, Srta. María.
 Carles, D. D. Barcelona.
 Carro García, D. Jesús.
 Casa Jara, Marqués de.
 Casa Puente, Condesa viuda de.
 Casa Torres, Marqués de.
 Casal, Conde de.
 Casal, Condesa de.
 Casares Mosquera, D. José.
 Castañeda y Alcover, D. Vicente.
 Castell Bravo, Marqués de.
 Castellanos, Marqués de.
 Castillo, D. Antonio del.
 Castilleja de Guzmán, Condesa viuda de.
 Cavestany y de Anduaga, D. Alvaro.
 Cavestany y de Anduaga, D. Julio.
 Caviedes, Marqués de.
 Cayo del Rey, Marqués de.
 Cedillo, Conde de.
 Cenia, Marqués de.
 Cervantes y Sanz de Andino, D. Javier.
 Cerragería, Conde de.
 Cerragería, Condesa de.
 Céspedes, D. Valentín de.
 Cierva y Peñafiel, D. Juan de la.
 Cimera, Conde de la.
 Clot, D. Alberto.
 Coll Portabella, D. Ignacio.
 Coll, D. Juan.
 Comisión Provincial de Monumentos de Sevilla.
 Corbí y Orellana, D. Carlos.
 Cortejarena, D. José María de.
 Cos, D. Felipe de.
 Cortés, doña Asunción.
 Conradi, D. Miguel Angel.
 Conte Lacave, D. Augusto José.
 Coronas y Conde, D. Jesús.
 Corteizo y Collantes, D. Gabriel.
 Cuartero, D. Baltasar.
 Cuba, Vizconde de.
 Cuesta Martínez, D. José.
 Cuevas de Vera, Conde de.
 Chacón y Calvo, D. José María.
 Champourcín, Barón de.
 Chicharro, D. Eduardo.
 Churruga, D. Ricardo.
 Dangers, D. Leonardo.
 Dato, Duquesa de.
 Decref, Doctor.
 Des Allimes, D. Enrique.
 Díaz Agero, D. Prudencio.
 Díaz de Mendoza, D. Fernando.
 Díaz Uranga, D. Antonio.
 Díaz de Tuerta y Morales, D. Porfirio.

- Díez de Rivera, D. José.
 Díez de Rivera, D. Ramón.
 Diez Rodríguez, D. Hipólito.
 Díez, D. Salvador.
 Domenech, D. Rafael.
 Domínguez Carrascal, D. José.
 Durán Salgado y Lóriga, D. Miguel.
 Echeandía y Gal, D. Salvador.
 Echevarría, D. Juan de.
 Echevarría, D. Federico de.
 Echevarría, D. Venancio. Bilbao.
 Escoriaza, D. José María de.
 Escoriaza, D. Manuel.
 Escoriaza, Vizconde de.
 Escuela de Artes y Oficios de Logroño.
 Escuela de Bellas Artes, de Olot.
 Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado. Madrid.
 Escuela Superior del Magisterio.
 Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Granada.
 Erices, Conde de.
 Esteban Collantes, Conde de.
 Ezpeleta, D. Luis de.
 Ezquerra del Bayo, D. Joaquín.
 Falcó y Alvarez de Toledo, señora Livia.
 Fernán Núñez, Duque de.
 Fernández Acevedo, D. Modesto.
 Fernández Alvarado, D. José.
 Fernández de Castro, D. Antonio.
 Fernández Clérigo, D. José María.
 Fernández de Navarrete, doña Carmen.
 Fernández Novoa, D. Jaime.
 Fernández Sampelayo, D. Dionisio.
 Fernández Villaverde, D. Ramón.
 Fernández Tejerina, D. Mariano.
 Ferrández y Torres, D. José.
 Ferrer y Cagigas, D. Antonio A.
 Ferrer Güell, D. Juan.
 Figueroa, Marqués de.
 Flores Dávila, Marqués de.
 Flores Urdapilleta, D. Antonio.
 Flórez, D. Ramón.
 Foronda, Marqués de.
 Fuentes, Sra. Rosario.
 Gálvez Ginachero, D. José.
 García Condoy, D. Julio.
 García Guereta, D. Ricardo.
 García Guijarro, D. Luis.
 García de Leániz, D. Javier.
 García Moreno, D. Melchor.
 García Palencia, Sra. viuda de.
 García de los Ríos, D. José María.
 García Rico y Compañía.
 Garnelo y Alda, D. José.
 Gayangos, Viuda de Serrano, Doña María de.
 Gil e Iturriaga, D. Nicolás María.
 Gimeno, Conde de.
 Giner Pantoja, D. José.
 Gómez Acebo, D. Miguel.
 Gomis, D. José Antonio.
 González y Alvarez-Osorio, D. Aníbal.
 González y García, D. Generoso.
 González, D. Mariano Miguel.
 González de la Peña, D. José.
- González Simancas, D. Manuel.
 Gordón, D. Rogelio.
 Granda Buylla, D. Félix.
 Gran Peña.
 Granja, Conde de la.
 Groizard Coronado, D. Carlos.
 Guardia, Marqués de la.
 Guijo, Sra. Enriqueta.
 Güell, Barón de.
 Güell, Vizconde de.
 Guerrero Strachan, D. Fernando.
 Guimón, D. Pedro.
 Gutiérrez y Moreno, D. Pablo.
 Habana, Marqués de la. Sevilla.
 Heras, D. Carlos de las.
 Heredia Spínola, Conde de.
 Herráiz y Compañía.
 Herrero, D. José J.
 Hermoso, D. Eugenio.
 Hidalgo, D. José.
 Hoyos, Marqués de.
 Huerta, D. Carlos de la.
 Hueter de Santillana, Marqués.
 Huguet, doña Josefa.
 Hurtado de Amézaga, D. Luis.
 Hyde, Mr. James H.
 Ibarra y Osborne, D. Eduardo de Sevilla.
 Infantas, Conde de las.
 Instituto de Historia del Arte de la Universidad de Tubingen.
 Iturbe, viuda de Béistegui, doña Dolores de.
 Izquierdo y de Hernández, D. Manuel.
 Jiménez de Aguilar, D. Juan.
 Jiménez García de Luna, D. Elíseo.
 Jura Real, Marqués de.
 Kocherthaler, D. Kuno.
 Laan, D. Jacobo.
 Lafora y Calatayud, D. Juan.
 Laiglesia, D. Eduardo de.
 Lamadrid, Marqués de.
 Lambertze Gerbeviller, Marqués de.
 Lanuza, D. Adriano M.
 Laporta Boronat, D. Antonio.
 Laredo Ledesma, D. Luis E.
 Lauffer, D. Carlos.
 Leguina, D. Francisco de.
 Leis, Marqués de.
 Leland Hunter, M. George.
 Lezcano, D. Carlos.
 Lédoux, Mr. Frédéric.
 Linage, D. Rafael.
 Linde, Baronesa de la.
 Londaiz, D. José Luis.
 López Alfaro, D. Pedro.
 López Enríquez, D. Manuel.
 López-Fontana Arrazola, D. Mariano.
 López Roberts, D. Antonio.
 López Soler, D. Juan.
 López Tudela, D. Eugenio.
 Loring, D. Fernando.
 Luque, D. Carmen, viuda de Gobart.
 Luxán y Zabay, D. Pascual.
 Liadó, D. Luis.
 Llanos y Torriglia, D. Félix de.
 Llorens, D. Francisco.
 Macaya, D. Alfonso.
 Macaya, D. Román.
- Maceda, Conde de.
 Magdalena, D. Deogracias.
 Manso de Zúñiga, doña Amalia.
 Maraón, D. Gregorio.
 Maraón Posadillo, D. José María.
 Marco Urrutia, D. Santiago.
 Marfá, D. Juan Antonio. Barcelona.
 Marichalar, D. Antonio.
 Marinas, D. Aniceto.
 Marín Magallón, D. Manuel.
 Mariño, D. Antonio.
 Martí, D. Ildefonso.
 Martín Mayobre, D. Ricardo.
 Marqués de Villafuerte.
 Martínez y Martínez, D. Francisco.
 Martínez y Martínez, D. José.
 Martínez de Pinillos, D. Miguel.
 Martínez de Hoz, doña Julia Helena A.
 Martínez y Vargas Machuca, D. Luis.
 Martínez de la Vega y Zegrí, D. Juan.
 Martínez Roca, D. José.
 Martos, D. Eduardo.
 Mascarell, Marqués de.
 Massenet, D. Alfredo.
 Mayo de Amezua, doña Luisa.
 Maza, señora Condesa de la.
 Medinaceli, Duquesa de.
 Mejías, D. Jerónimo.
 Meléndez, D. Julio B.
 Meléndez, D. Ricardo.
 Méndez Casal, D. Antonio.
 Mendizábal, D. Domingo.
 Menet, D. Adolfo.
 Messinger, D. Otto E.
 Mérida y Díaz, D. Miguel de.
 Michaud, D. Guillermo.
 Miquel y Rodríguez de la Encina, D. Luis.
 Miralles de Imperial, D. Clemente.
 Miranda, Duque de.
 Molina, D. Gabriel.
 Moltó Abad, D. Ricardo.
 Monclús de Palacio, D. Ignacio.
 Monteflorido, Marqués de.
 Montellano, Duque de.
 Montenegro, D. José M.
 Montortal, Marqués de.
 Montserrat, D. José María.
 Montesa, Marqués de.
 Montilla y Escudero, D. Carlos.
 Mooser de Pedraza, doña Dorotea.
 Morales Acevedo, D. Francisco.
 Morales, D. Gustavo.
 Moreno Carbonero, D. José.
 Morenés y Arteaga, Sra. Belén.
 Muguiro, Conde de.
 Muntadas y Rovira, D. Vicente.
 Muñiz, Marqués de.
 Museo del Greco.
 Museo Municipal de San Sebastián.
 Museo Nacional de Artes Industriales.
 Museo del Prado.
 Murga, D. Alvaro de.
 Navarro y Morenés, D. Carlos.
 Navas, D. José María.
 Nárdiz, D. Enrique de.
 Niño, D. Ricardo.
 Noreña López, D. Ignacio de.

- Obispo de Madrid-Alcalá.
 Ojesto, D. Carlos de.
 Olanda, D. Luis.
 Olaso, Marqués de.
 Oliver Aznar, D. Mariano.
 Olivares, Marqués de.
 Ors, D. Eugenio d'.
 Ortiz y Cabana, D. Salvador.
 Ortiz Cañavate, D. Miguel.
 Ortiz Echagüe, D. Antonio.
 Ortiz de la Torre, D. Alfonso.
 Ortiz de la Torre, D. Eduardo.
 Palencia, D. Gabriel.
 Palmer, Sra. Margaret.
 Parcent, Duque de.
 Páramo y Barranco, D. Anastasio.
 Páramo, D. Platón.
 Peláez, D. Agustín.
 Pemán y Pemartín, D. César.
 Peña Ramiro, Conde de.
 Peñuelas, D. José.
 Perera y Prats, D. Arturo.
 Penard, D. Ricardo.
 Pérez Bueno, D. Luis.
 Pérez Gil, D. Juan.
 Pérez Maffei, D. Julio.
 Peromoro, Conde de.
 Picardo y Blázquez, D. Angel.
 Picardo y Blázquez, D. Luis.
 Pinohermoso, señor Duque de.
 Piñar y Pickman, D. Carlos. Sevilla.
 Pío Príncipe.
 Pla, D. Cecilio.
 Poggio, D. Pedro.
 Polentinos, Conde de.
 Prast, D. Carlos.
 Prast, D. Manuel.
 Prieto Villabril, D. Julio.
 Príes, Conde de.
 Prieto, D. Gregorio.
 Pulido Martín, D. Angel.
 Proctor, D. Lewis J.
 Proctor, señora de.
 Quintero, D. Pelayo. Cádiz.
 Rafal, Marquesa del.
 Rambla, Marquesa viuda de la.
 Ramos, D. Pablo Rafael.
 Ramos, D. Francisco.
 Real Arecio, Conde del.
 Real Círculo Artístico de Barcelona.
 Retana y Gamboa, D. Andrés de.
 Retortillo, Marqués de.
 Revilla, Conde de.
 Revilla de la Cañada, Marqués de.
 Riera y Soler, D. Luis. Barcelona.
 Rincón, Condesa del.
 Río Alonso, D. Francisco del.
 Riscal, Marqués del.
 Roda, D. José de.
 Rodríguez, D. Antonio Gabriel.
 Rodríguez, D. Bernardo.
 Rodríguez Delgado, D. Joaquín.
 Rodríguez, Hermanos R.
 Rodríguez López, D. José.
 Rodríguez Marín, D. Francisco.
 Rodríguez Rojas, D. Félix.
 Roldán Guerrero, D. Rafael.
 Romana, Marqués de la.
- Rosales, D. José.
 Ruano, D. Francisco.
 Ruano, D. Pedro Alejandro.
 Ruiz y Ruiz, D. Raimundo.
 Ruiz Senén, D. Valentín.
 Sáenz de Santa María de los Ríos, D. Luis.
 Sáinz Hernando, D. José.
 Sáinz de los Terreros, D. Luis.
 Salas, Carlos de.
 Salamanca, Marquesa de.
 Saltillo, Marqués del.
 Sanahuja, D. Euvaldo.
 San Alberto, Vizconde de.
 San Clemente, Conde de.
 San Esteban de Cañongo, Conde de.
 San Juan de Piedras Albas, Marqués de.
 San Luis, Condesa de.
 San Pedro de Galatino, Duquesa de.
 Sanginés, D. Pedro.
 Sanginés, D. José.
 Sánchez Cantón, D. Francisco J.
 Sánchez Guerra Martínez, D. José.
 Sánchez de Rivera, D. Daniel.
 Sánchez Rodríguez, D. Antonio.
 Sánchez de Toledo, D. Valentín.
 Sánchez de León, D. Juan. Valencia.
 Santa Cruz, Sra. Milagros.
 Santa Elena, Duquesa de.
 Santa Lucía, Duque de.
 Santo Mauro, Duquesa de.
 Santos Suárez, doña Antonia.
 Sarabia y Pardo, D. Jesús.
 Saracho, D. Emilio.
 Sardá, D. Benito.
 Sastre Canet, D. Onofre.
 Sanz, D. Luis Felipe.
 Segur, Barón de.
 Sentmenat, señor Marqués de.
 Sert, D. Domingo.
 Serrán y Ruiz de la Puente, don José.
 Scherer, D. Hugo.
 Schlayer, D. Félix.
 Schumacher, D. Adolfo.
 Sicardo Jiménez, D. José.
 Silvela, D. Jorge.
 Silvela, D. Luis.
 Silvela, Marquesa de.
 Silvela, D. Mateo.
 Sizzo-Noris, Conde de.
 Soler y Damians, D. Ignacio.
 Solaz, D. Emilio.
 Sota Abruto, D. Ramón de la.
 Sotomayor, Duque de.
 Suárez de Ortiz, doña Carmen.
 Taboada Zúñiga, D. Fernando.
 Tejera y Magnin, D. Lorenzo de la.
 Terol, D. Eugenio.
 The Art Institut of Chicago.
 Toca, Marqués de.
 Thomas, Mr. H. G. Cambridge.
 Tormo, D. Elías.
 Toro Buiza, D. Luis. Sevilla.
 Torralba, Marqués de.
 Torroba, D. Juan Manuel.
 Torre Arias, Condesa de.
- Torrecilla y Sáenz de Santa María, D. Antonio.
 Torre, D. Quintín de.
 Tres y Angoloit, D. José María de.
 Torrehermosa, Marqués de la.
 Torrejón, Condesa de.
 Torres de Mendoza, Marqués de.
 Torres de Sánchez Dalp, Conde de las.
 Torres Reina, D. Ricardo.
 Travesedo y Fernández Casariego, D. Francisco.
 Trenor Palavicino, D. Fernando.
 Ullmann, D. Guillermo.
 Universidad Popular Segoviana.
 Urcola, doña Eulalia de.
 Urquijo, Conde de.
 Urquijo, Marquesa de.
 Urquijo, Marqués de.
 Urquijo, D. Tomás de.
 Urzáiz y Salazar, D. Isidoro de.
 Valdeiglesias, Marqués de.
 Vado, Conde del.
 Vallellano, Conde de.
 Vallespinosa, D. Adolfo.
 Van Dulken, D. G.
 Van Eeghem, D. Cornelio.
 Varela, D. Julio.
 Vega de Anzó, Marqués de la.
 Vegue y Goldoni, D. Angel.
 Velada, Marqués de.
 Velarde Gómez, D. Alfredo F.
 Valderrey, Marqués de.
 Velasco y Sánchez Arjona, D. Clemente de.
 Veragua, Duque de.
 Verástegui, D. Jaime.
 Vía Manuel, Condesa de.
 Viana, Marqués de.
 Victoria de las Tunas, Marqués de.
 Villa Antonia, Marqués de la.
 Villafuerte, Marqués de.
 Villagonzalo, Conde de.
 Villahermosa, Duque de.
 Villamantilla de Perales, Marqués de.
 Villanueva de las Achas, Condesa de.
 Villa-Urrutia, Marqués de.
 Villar Granel, D. Domingo.
 Villares, Conde de los.
 Villarrubia de Langre, Marqués de.
 Vindel Angulo, D. Pedro.
 Viguri, D. Luis R. de.
 Viudas Muñoz, D. Antonio.
 Weibel de Manoel, D. Eduardo.
 Weissberger, D. Herberto.
 Weissberger, D. José.
 Yárnoz Larrosa, D. José.
 Yecla, Barón de.
 Zárate, D. Enrique. Bilbao.
 Zavala, D. Alfredo de.
 Zubiría, Conde de.
 Zomeño Cobo, D. José.
 Zomeño Cobo, D. Mariano.
 Zuloaga, D. Juan.
 Zumel, D. Vicente.
 Zuazo y Palacios, D. Julián.

