

Arte Español

revista de
la sociedad
de amigos
del arte ■



año-1931
4.º trimestre



ARTE ESPAÑOL

REVISTA DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

ÍNDICE

TOMO X

1930-1931

ÍNDICE DE MATERIAS

Núms.	Págs.
1 Los bordados populares en Segovia (con 5 reproducciones).	2
1 Una obra inédita, firmada por el escultor castellano Pedro de Arbulo (con 4 reproducciones).	6
1 La obra de los «Artistas reunidos» en la Exposición Internacional de Barcelona (con 22 reproducciones)	10
1 El concepto del mueble en las modernas tendencias estéticas.	13
1 El IV Congreso Internacional de Arqueología.	15
1 Exposiciones, donativos, etc.	5
2 Resplandores de la decadencia. (Influencia de la Nobleza española en la cultura del siglo XVII.) (Con 15 ilustraciones).	30
2 Nuestra visión de los Grecos de El Escorial. (Breve ensayo.) (Con 6 ilustraciones).	42
2 Covarrubias. Su interés en el Arte y en la Historia; el Museo de reciente creación (con 8 ilustraciones).	48
2 Historia de la Pintura española. Fe de errores a una obra (con 3 ilustraciones).	50
2 Libros. Exposiciones. Donativos.	41 y 60
3 Aportación al Estudio de la Cultura española en las Indias. Exposición de la S. E. de A. del A. en 1930 (con 6 reproducciones).	66
3 Sert: La grandiosa decoración de la Catedral de Vich (con 7 reproducciones).	83
3 La Casita del Príncipe, en el Pardo (con 8 reproducciones).	87
3 La Exposición Nacional de Bellas Artes.	90
3 Iconografía Nacional. (Datos para su historia.) (Con 3 reproducciones).	99
3 Los carnets de Amigos del Arte. Libros. Donativos.	82, 86 y 98
4 Pintores españoles en San Lorenzo de El Escorial (1568-1614): Juan Fernández de Navarrete, <i>el Muño</i> (con 18 reproducciones).	106
4 El Arte español en el extranjero. Tres cuadros interesantes desconocidos (con 3 reproducciones).	118
4 El monasterio franciscano de la Salceda (con 7 reproducciones).	119
4 El X Salón de Otoño (con 4 reproducciones).	125
4 Donaciones y adquisiciones en los Museos durante el año 1930.	127
4 Exposiciones en la Sociedad Amigos del Arte: El pintor Miguel del Pino y el escultor Santiago Costa (con 7 reproducciones).	131
4 Donativos. Libros	117 y 126
4 Noticias.	118 y 131
5 Un discípulo e imitador de Goya: Asensio Juliá, <i>el Pescadoret</i> (con 2 reproducciones).	138
5 Ensayo biográfico y estudio sobre la obra de Alonso Berruguete (con 8 reproducciones).	142
5 Un cuadro de Velázquez (con 2 reproducciones).	152
5 Industrias artísticas: El coral; su talla en España (con 17 reproducciones)	156

Núms.

5	Noticias. Donativos	151, 155 y 164
6	In memoriam (con una reproducción)	170
6	La Agrupación de Artistas Grabadores y su III Exposición en Madrid (con 7 reproducciones) . .	172
6	Aguafuertes	175
6	Las nuevas salas del legado Fernández Durán, en el Museo del Prado (con 6 reproducciones) . .	180
6	Un Goya desterrado (con una reproducción)	183
6	Morales, gloria del «manierismo» español (con una reproducción)	185
6	Importantes disposiciones del Ministerio de Instrucción pública y Bellas Artes.	187
6	Noticias. Concursos. Donativos.	171-174 y 184
7	Datos de una Exposición no celebrada. La Heráldica en el Arte (con 54 reproducciones)	194
7	Los pintores españoles influenciados por Goya.	200
7	Algo acerca de una labor muy estimable y digna de imitar (con 10 reproducciones)	201
7	La Exposición Nacional de Bellas Artes de 1932.	202
7	La Alameda de Osuna (con 9 reproducciones)	203
7	La Catedral de Burgos (aguafuerte)	204
8	El Museo Sorolla.	210
8	El Arte popular en las Vascongadas.	211
8	El pintor Florentino De Craene, Miniaturista y Litógrafo	215
8	Exposición Ortiz Echagüe.	218
8	Charla de Grabado y Estampación.	219
8	La Casita de Arriba, de El Escorial.	227
8	Disposiciones sobre la exportación de obras de arte.	228
8	Patronatos de los Museos.	230

ÍNDICE DE AUTORES

Núms.		Págs
	ALFAYA Y LOPEZ (Concepción y Paz).	
1	Los bordados populares en Segovia.	2
	ARTÍÑANO (Gervasio de).	
3	Aportación al Estudio de la Cultura española en las Indias.	66
	ARTÍÑANO (Pedro M. de).	
8	El Arte popular en las Vascongadas.	211
	BOIX (Félix).	
5	Un discípulo e imitador de Goya: Asensio Juliá, <i>el Pescadore</i>	138
	BUSQUETS (Eusebio).	
1	La obra de los «Artistas Reunidos» en la Exposición Internacional de Barcelona	10
	CABELLO LAPIEDRA (Luis María).	
3	Iconografía nacional. (Datos para su historia).	99
4	El monasterio franciscano de la Salceda.	119
	CABRÉ AGUILÓ (Juan).	
1	El IV Congreso Internacional de Arqueología.	15
	CASAL (Conde de).	
2	Resplandores de la decadencia. (Influencia de la Nobleza española en la cultura del siglo XVII).	30
3	Sert: La grandiosa decoración de la Catedral de Vich.	83
6	In memoriam	170
	CAVESTANY (Julio).	
1	Una obra inédita, firmada por el escultor castellano Pedro de Arbulo.	6
5	Industrias artísticas: El coral; su talla en España	156
	ESPINA Y CAPO (Juan).	
6	Aguafuertes	175

ESTEVE BOTEY (F.).

- 8 Charla de Grabado y Estampación. 219

EZQUERRA DEL BAYO (Joaquín).

- 3 La Casita del Príncipe, en El Pardo. 87
7 La Alameda de Osuna. 203
8 La Casita de Arriba, de El Escorial. 227

FLORES URDAPILLETA (Antonio).

- 8 El Museo Sorolla. 210

FRANCÉS (José).

- 6 La Agrupación de Artistas Grabadores y su III Exposición en Madrid. 172

GARCÍA REY (Comandante).

- 2 Historia de la Pintura española. Fe de errores a una obra. 50

GOLS (Juan).

- 1 El concepto del mueble en las modernas tendencias estéticas. 13

HESPERIA

- 7 Algo acerca de una labor muy estimable y digna de imitar. 201
8 Exposición Ortiz Echagüe. 218

MAYER (Augusto L.).

- 4 El Arte español en el extranjero. Tres cuadros interesantes desconocidos. 118
6 Morales, gloria del «manierismo» español. 185

MACHO (Victorio).

- 5 Ensayo biográfico y estudio sobre la obra de Alonso Berruguete. 142

MOISÉS (Julio).

- 4 El X Salón de Otoño. 125

PALMA (Angélica).

- 6 Un Goya desterrado. 183

RODRÍGUEZ DE RIVAS (Mariano).

- 8 El pintor Florentino De Craene, Miniaturista y Litógrafo 215

SALTILLO (Marqués del).

- 7 Datos de una Exposición no celebrada. La Heráldica en el Arte. 194

SÁNCHEZ RIVERA (Daniel).

- 2 Nuestra visión de los Grecos de El Escorial. (Breve ensayo). 42
5 Un cuadro de Velázquez. 152
6 Las nuevas salas del legado Fernández Durán, en el Museo. 180

VALDEAVELLANO (Luis G. de).

- 3 La Exposición Nacional de Bellas Artes. 90

VARGAS (Rufino).

- 2 Covarrubias. Su interés en el Arte y en la Historia; el Museo de reciente creación. 48

ZARCO CUEVAS (Fr. J.).

- 4 Pintores españoles en San Lorenzo de El Escorial (1568-1614): Juan Fernández de Navarrete,
el Mudo 106


ZIEGLER (Alberto).

- 7 La Catedral de Burgos (aguafuerte). 204

AÑO XIX. TOMO X. NÚM. 8.

DIRECTOR: D. JOAQUÍN EZQUERRA DEL BAYO

SUMARIO



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.

EL MUSEO SOROLLA ⁽¹⁾

POR A. FLORES URDAPILLETA



A vida del gran maestro en el arte de la pintura, Joaquín Sorolla, se caracterizó, aparte la calidad excelsa de su producción, por su entusiasmo vibrante y arrollador para el trabajo. Este genial artista no sintió en ningún momento, por adverso que fuera, el desaliento. Nunca fué vencido su recio temperamento. El trabajo incesante fué su lema.

Cuando su arte llegó intensamente a todas las gentes, después de muchos años de trabajo, los más de su vida, tuvo perfecta visión del puesto preeminente que su personalidad habría de ocupar en la historia del arte pictórico mundial y, asimismo, como consecuencia, de los deberes que contraía como ciudadano español, para mayor gloria de las artes en su patria.

Entonces germinó en él la idea, sin sombra de vanidad personal, de formar un Museo, en uno de sus estudios, exposición permanente de la parte de su obra más íntima, por él conservada como expresión de su evolución estética.

Este pensamiento fluía constantemente en sus frecuentes conversaciones con familiares y discípulos, sintiéndose todos orgullosos del rasgo del maestro, que sabría dar forma tan sencilla a una idea de elevado concepto cultural para el porvenir.

En la máxima plenitud de actividad artística, cuando sabía observar con reposo de maestro los infinitos *camino*s que pudieran seguirse para la perfecta expresión

del arte, caminos no percibidos más que por él para la más varia y mayor exaltación de sus concepciones artísticas, se deshizo su envoltura corporal.

En este momento se hace visible para el mundo la figura moral que como una flor animó con su perfume la vida del maestro. Clotilde García del Castillo fué el nombre, en vida, de ese ser de sensibilidad exquisita que fué la esposa y colaboradora insustituible en la gran obra realizada por el artista.

El tiempo que sobrevivió a Sorolla lo dedicó al culto de su arte, convirtiendo el gran dolor por la desaparición de su compañero en devoción santa, y para ello donó al Estado español cuanto pudo para que aquella idea iniciada por su marido tuviera realidades más amplias y en perfecta armonía con las conversaciones que con él había sostenido en la intimidad absoluta de dos espíritus.

Vertió en el póstumo mandato, a sus hijos, toda la ternura de que era capaz su alma selecta:

Fundaba el "Museo Sorolla"; éste había de instalarse en la casa que edificó, para ellos, el matrimonio Sorolla; será exposición permanente del tesoro artístico creado por el maestro; la casa se conservará tal y como él la dispuso; servirá de estudio para el más fácil y mejor análisis del valor estético de la obra del gran artista; y, en tiempos futuros, será prueba imperecedera del genio de Sorolla y del amor que a España y al arte profesaban el matrimonio Sorolla.

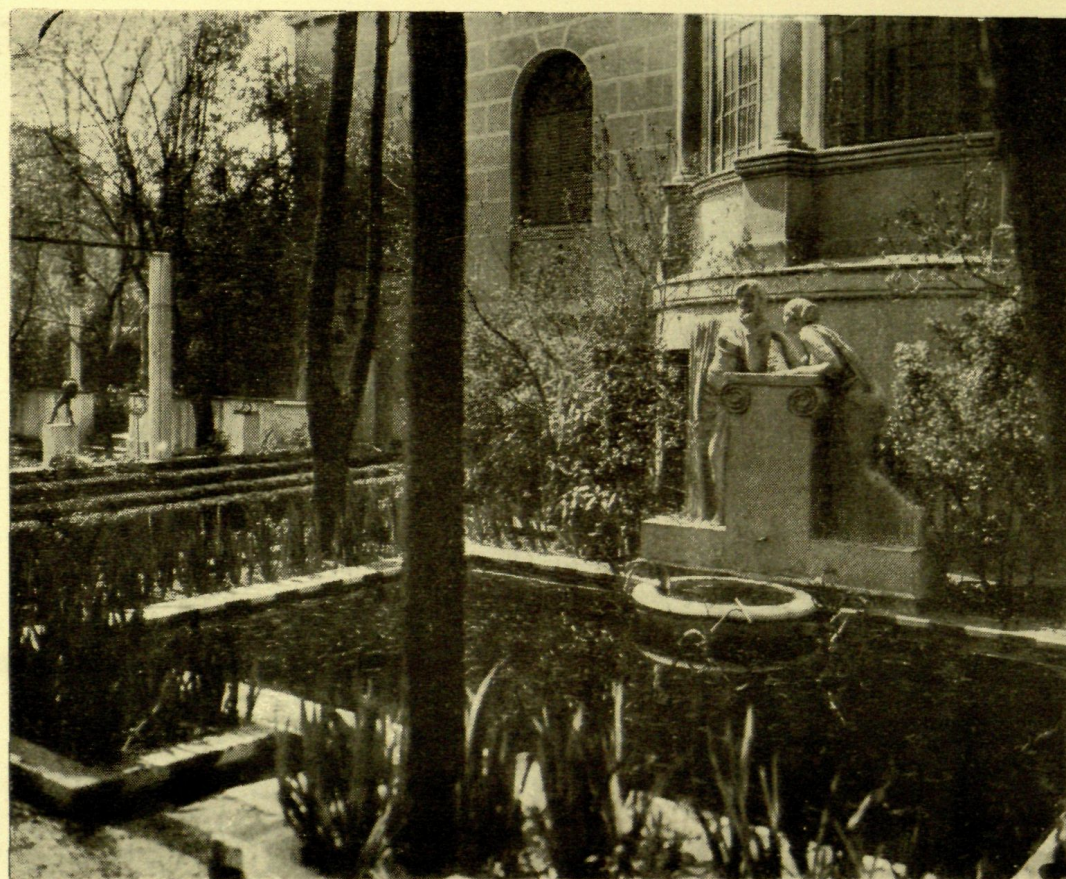
Los hijos de este matrimonio ejemplar, son dignos herederos de la gran espiritualidad de sus padres, poniendo en todo momento devoción y respeto intenso al dar forma legal a la idea.

(1) El pasado julio tuvo lugar la inauguración del Museo Sorolla, en la propia casa que hizo y vivió el insigne artista, y que la familia ha dedicado a este fin, conservando en él parte numerosa de su gran obra. En el acto inaugural, al que asistió el Presidente del Gobierno provisional e ilustres personalidades, leyó su autor el presente artículo. En otro lugar publicamos la lista de los miembros que componen el Patronato del Museo.

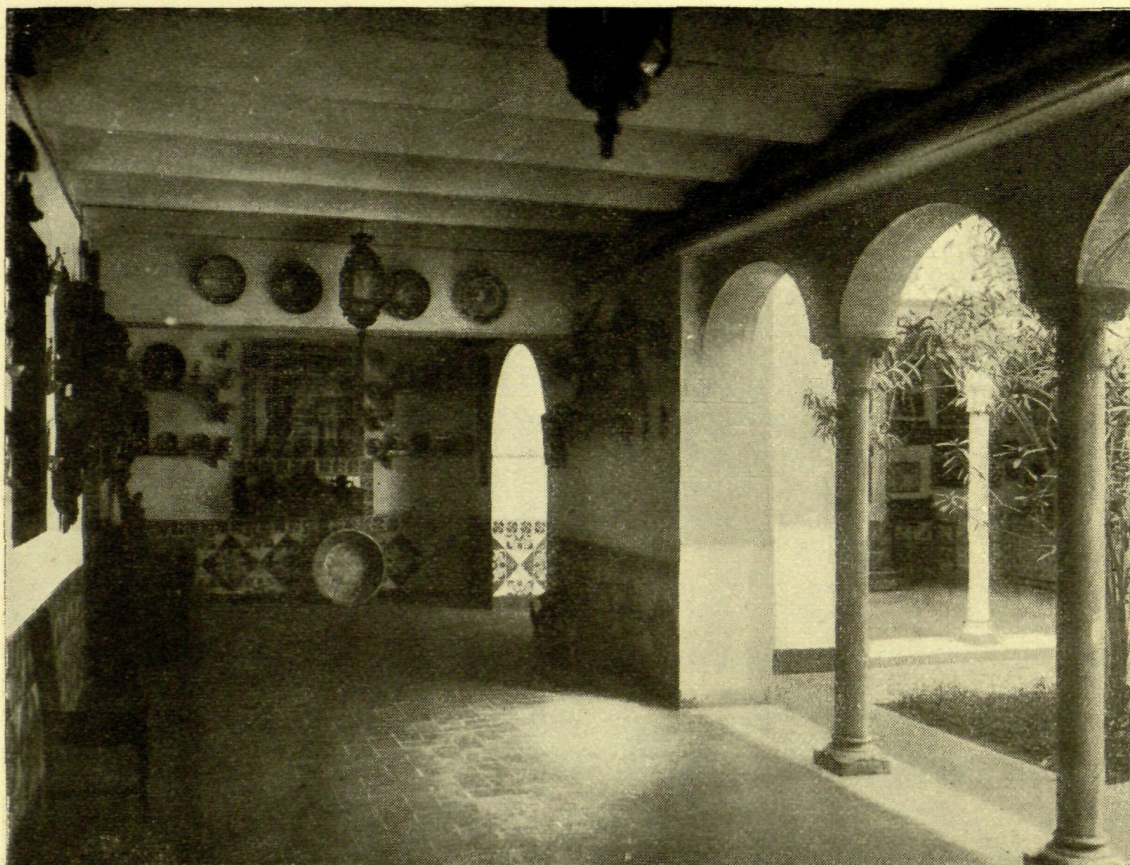
MUSEO SOROLLA



Jardín.



Jardín.



Patio sevillano.



Hall.

MUSEO SOROLLA



Hall.



Estudio principal.



Segundo Estudio.



Comedor.

EL ARTE POPULAR EN LAS VASCONGADAS

POR PEDRO M. DE ARTIÑANO

EN estos momentos de intensas conmociones sociales y políticas, parece como si aquellas manifestaciones culturales que nos ligan a la tradición y a la historia se engrandeciesen ante nuestros ojos, y entre todas ellas, el arte popular de cada una de las regiones adquiere nueva vida y destaca sus elementos fundamentales, para acusar una manifestación expresa de su personalidad inconfundible.

Suele ser el arte popular en todos los casos, la adaptación de estilos más o menos traídos de otras regiones y que se desenvuelven y evolucionan en un país, adaptándose a las necesidades de la vida de las clases modestas y modificando sus características de acuerdo con los materiales propios de cada región, desarrollados a base de las técnicas tradicionales en cada localidad.

Al interpretarse todo ello con la sensibilidad propia de cada pueblo y desarrollándose dentro del ambiente del lugar o de la aldea donde se produce, nace el arte popular que, al cabo de las generaciones, es algo intrínsecamente propio de la región, porque los elementos importados fueron modificando sus fundamentos básicos, transformándolos lentamente en lo que tienen de elementos de vida más adecuados.

El Renacimiento en España, por ejemplo, es una modalidad importada de Italia por unos cuantos magnates, entre otros, los Mendozas y los Fonsecas, como más tarde los cortesanos que acompañaban a Felipe V importaron las modas francesas. Estos estilos, al aclimatarse en nues-

tro país y antes de llegar a la clase media y a la obrera, se modifican fundamentalmente, y es de toda evidencia que una obra española del Renacimiento es mucho más italiana cuanto más próxima se halla a los comienzos del siglo XVI, y más española, cuanto más se aleja de aquella fecha.

Las artes industriales en el País Vasco presentan características diferentes a las que se acusan en las otras regiones de España, porque en las Vascongadas resulta este arte popular de la evolución de elementos utilitarios, no importados de un pueblo de cultura distinta, sino transportados con el pueblo mismo en sus períodos de emigración y adaptados a las condiciones locales. Es decir, que en el País Vasco no existieron propiamente importaciones de cultura externa, ni magnates propiamente dichos, y por eso es mucho más propio y más característico su arte; y nos cuenta su historia que, cuando existieron estas personalidades sobresalientes, ejercieron su influencia en otros países. Así, por ejemplo, Segovia recuerda todavía a Peruchu de Muncharaz, y su actuación fué más intensa en el Alcázar que en la vega de Abadiano, donde aun existe su torre; cuando se importan estilos exóticos, como ocurre con algunas de sus iglesias o de sus palacios góticos o del Renacimiento, estas construcciones constituyen un oasis que no ejerce influencia ninguna en las artes industriales del país, en la decoración de los útiles necesarios para la vida de los aldeanos, ni en el ajuar de su caserío.

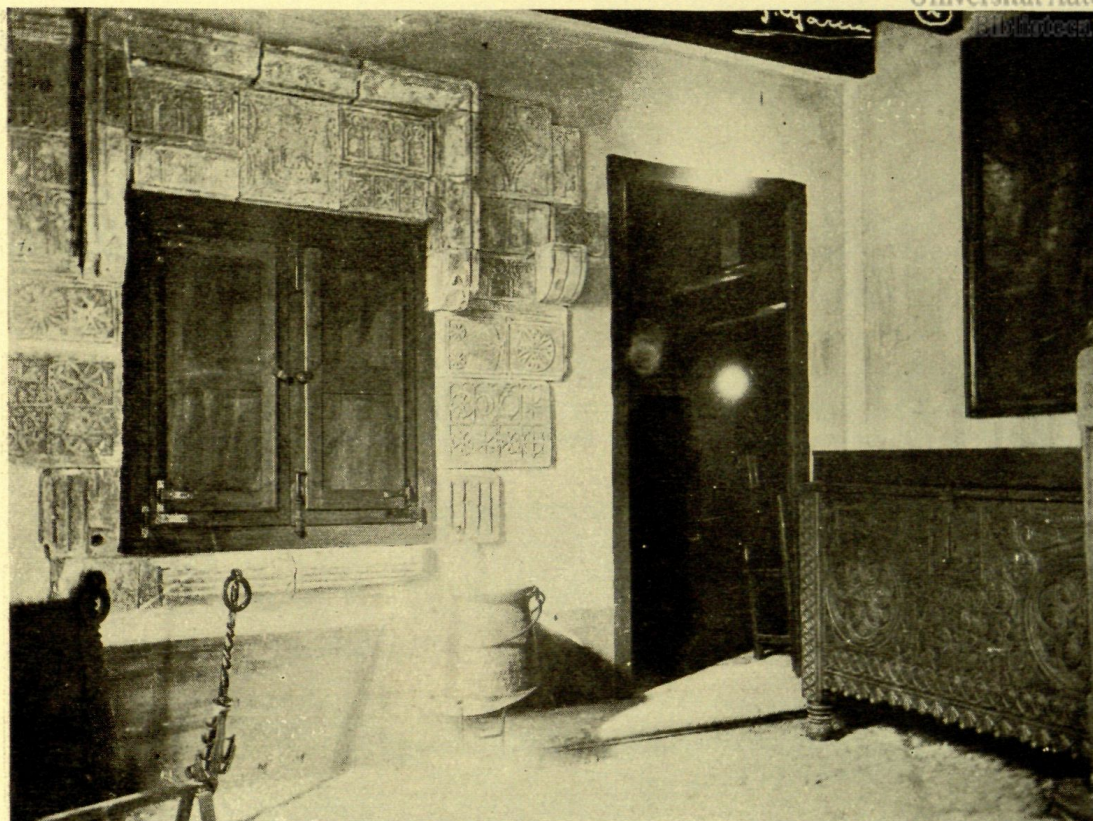
Parece ser que en épocas remotas, muy

remotas, un pueblo establecido en el Cáucaso realizó una emigración por el Norte del Mar Negro, dejando vestigios de su cultura en el Mediodía de Rusia; más tarde se desplaza hasta el Danubio y atraviesa Europa. Algunas de sus tribus llegaron hasta la cordillera escandinava, mientras que otras se desplazan a Irlanda, y unas pocas se establecen en las cumbres del Pirineo que se asoman al Cantábrico. Los elementos decorativos de trazo geométrico que quedaron como huella de su paso en las regiones que atravesó en su emigración este pueblo del Cáucaso, se conservan o se desarrollan con un criterio completamente distinto al que impera en el resto de las regiones de nuestra España. Así, por ejemplo, en la decoración de la madera, estos elementos geométricos que constituyen una de las bases fundamentales de la ornamentación de sus muebles, se desarrollan con arreglo a una norma en absoluto distinta a la que preside el arte románico o mudéjar, en cuyo contacto y en cuyo tiempo se realizaron, porque los motivos geométricos vascos se establecen siempre a base de un estudio de conjunto de la superficie que se trata de ornamentar, distribuyéndose por masas compensadas y simétricas que aun cuando rellenan la superficie, dan una sensación de orden, de simetría y de equilibrio, francamente opuesta a la de confusión y multiplicidad de motivos que caracterizan el arte mudéjar. Los discos radiales curvilíneos que nos recuerdan la marcha del Sol sobre el horizonte, siguiendo la trayectoria del pueblo que desde el Cáucaso llega al Atlántico, son elementos decorativos que no se encuentran ni en el Centro, ni en el Sur de España, y que tan sólo los encontramos en el Mediodía de Rusia, en Bohemia, en los países escandinavos y en Irlanda, constituyendo siempre elementos fundamentales de la ornamentación, como lo son en el País Vasco desde épocas antiquísimas, pues

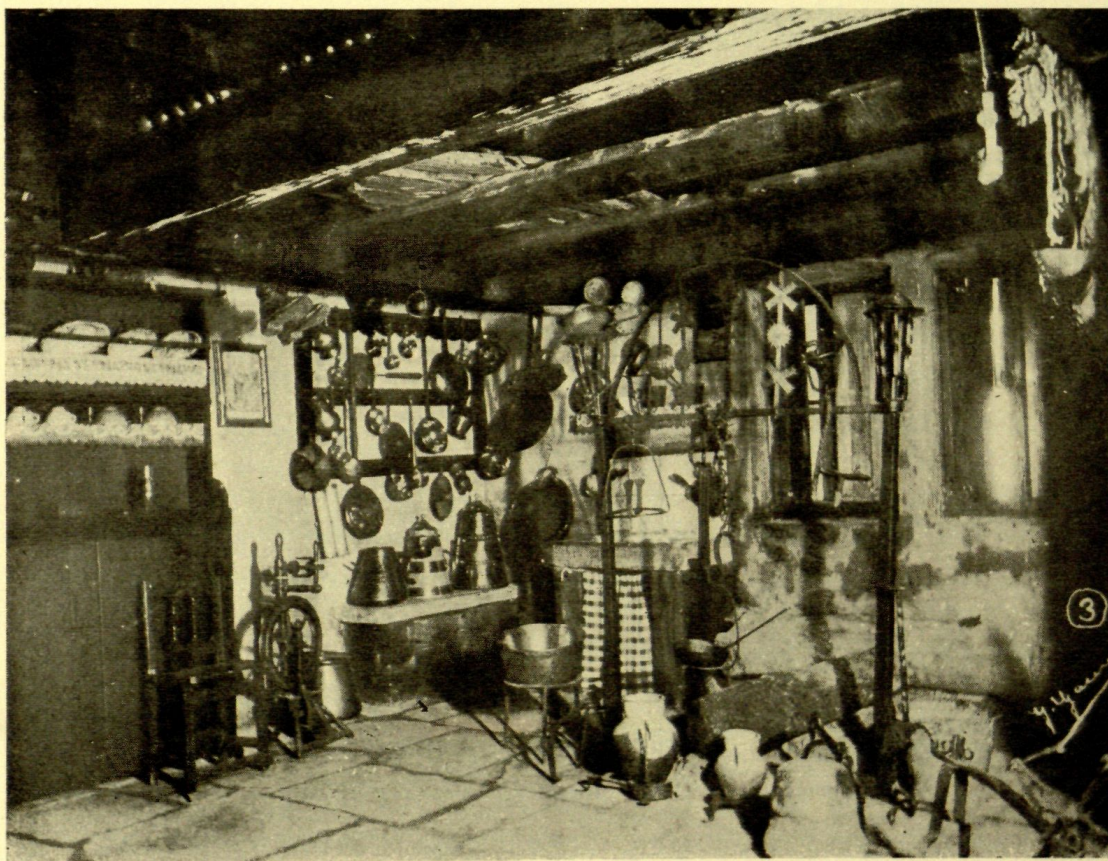
se conservan ejemplares medievales, dispuestos con el mismo criterio y con arreglo a la misma sensibilidad que los trabajados en los finales del siglo XVIII o en los comienzos del XIX, llegando hasta nosotros en un estado de pureza que nunca pudieron conservar los elementos mozárabes, ni los góticos, ni los renacentistas, ni los rococós que integran el arte popular del resto de España.

Esto no quiere decir que la industria de la madera se desarrolle en las Vascongadas con una independencia absoluta y completa de los gustos y las tendencias de las regiones con las que se halla en contacto, y así, por ejemplo, en los finales del siglo XVII que corresponde a un momento de gran apogeo económico en el país, cuando empiezan a regresar las familias que llevaron nuestra cultura y nuestra civilización a los nuevos países americanos, se trabajan los muebles labrando grandes casetones yuxtapuestos de hojas o motivos florales, distribuidos simétricamente y acusando una gran ampulosidad, que es una de las características de la moda durante el reinado de Carlos II *el Hechizado*. De igual manera son interesantes los ejemplares, en que los trazados redondean todos los ángulos de sus decoraciones, que interpretan elementos naturalistas, silueteando con medios cilindros y consiguiendo de este modo dar a los conjuntos, un aspecto de plasticidad muy distinto a la clásica rudeza de los trabajos geométricos, que desarrollan sus motivos clásicos a base de aristas vivas y cortantes.

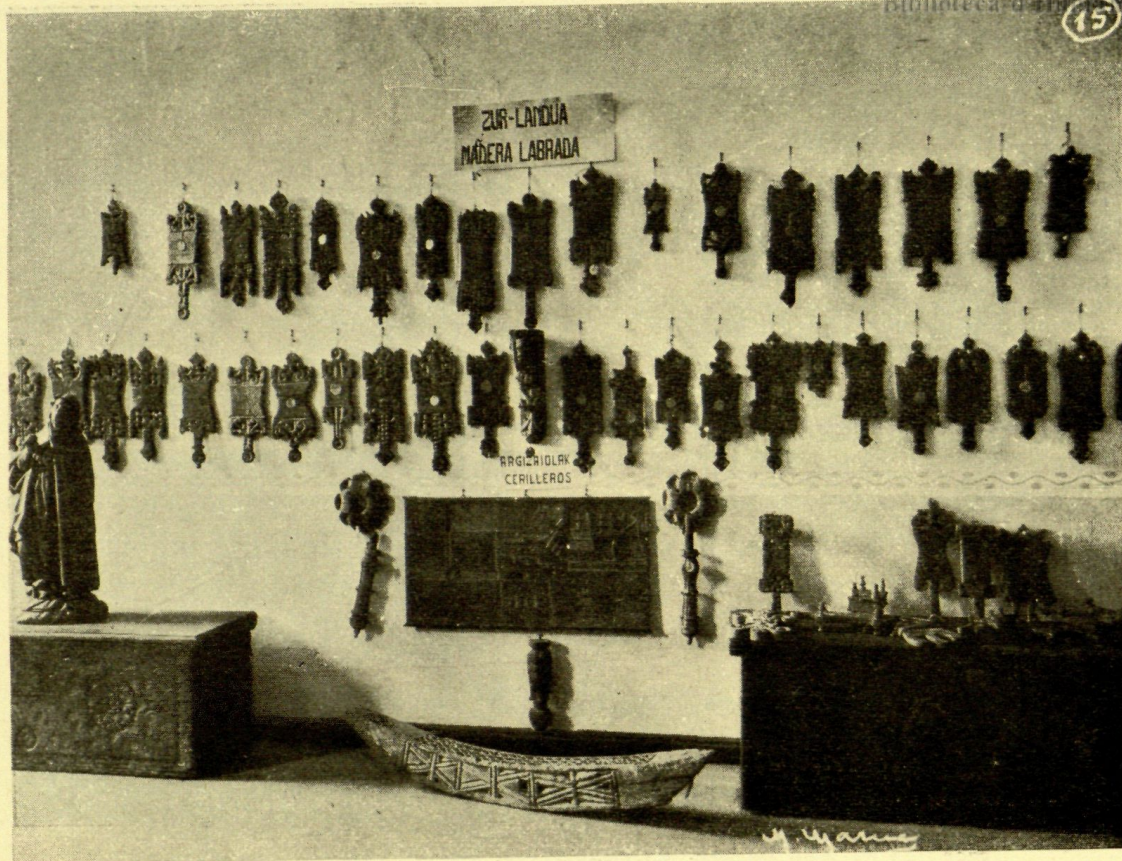
Desde luego, todas las artes industriales tuvieron personalidad independiente en el País Vasco, aun cuando a medida que nos acercamos a los tiempos presentes, las influencias son más intensas y, por lo tanto, las características propias menos definidas. La cerámica, cuyo estudio no ha sido todavía realizado de un modo detenido y cuidadoso, con todo el



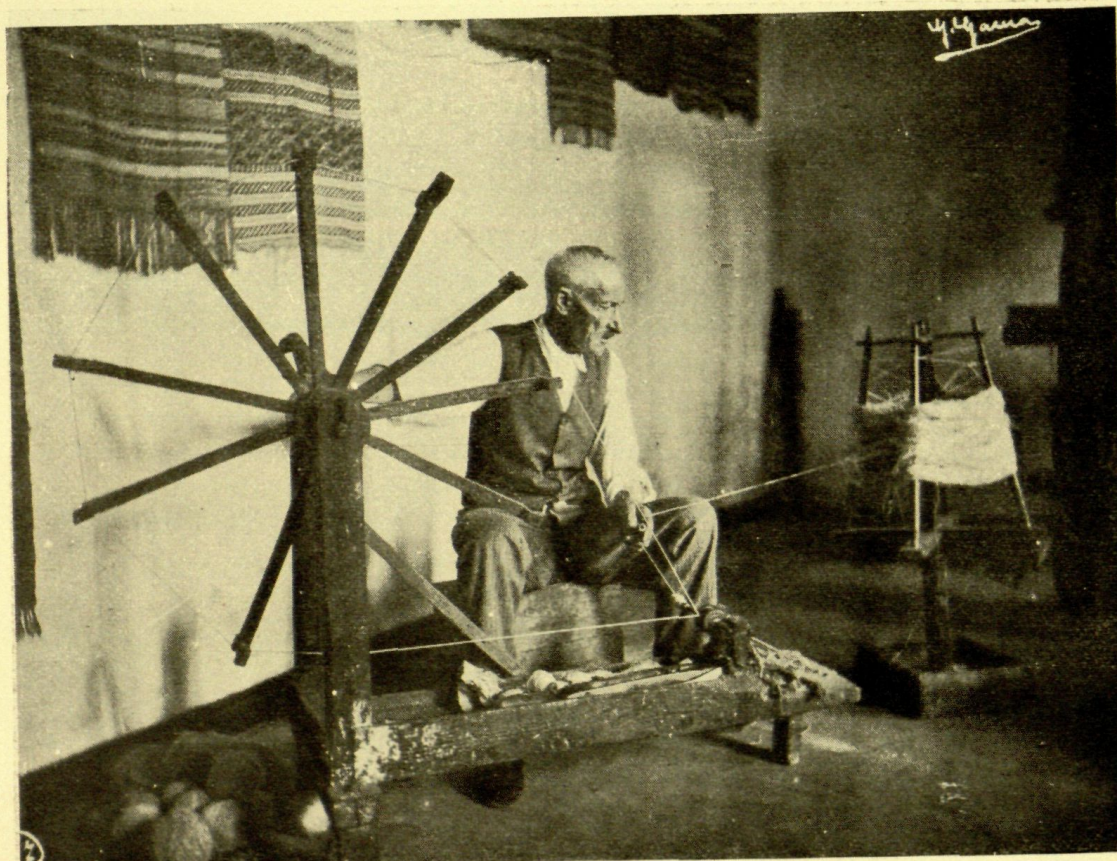
Exposición de Arte Popular del Congreso de Estudios Vascos, en Vergara.



Exposición de Arte Popular del Congreso de Estudios Vascos, en Vergara.



Exposición de Arte Popular del Congreso de Estudios Vascos, en Vergara.



Exposición de Arte Popular del Congreso de Estudios Vascos, en Vergara.

detalle y la minuciosidad que exige un problema tan importante, ha tenido centros de producción de un interés indiscutible. En Pamplona y en Tudela funcionaron fábricas de relativa importancia; por ejemplo, la llamada "La Talavera" en la capital de Navarra, cuyos beneficios constituían el elemento básico de sostenimiento del hospital, y aunque, como es natural, fundada inspirándose en los trabajos toledanos de Puente del Arzobispo y de Talavera, no quiere decir que sus ejemplares no acusasen las características propias de la región, simplificando y estilizando las decoraciones, evolucionando hacia temas geometrizados simples, dentro de alguna reminiscencia clásica talaverana, como es, por ejemplo, un pájaro amarillo, como elemento decorativo principal, elemento que precisamente por resultar de trazado exótico en el país, fué la nota singular que definió aquella cerámica, y que aun cuando como técnica recuerda a Talavera, más bien parece inspirado en los ejemplares que se trabajaban en las fábricas de Valencia y de Alicante durante el reinado de Isabel II.

Mientras estas fábricas locales desarrollan su producción, cubriendo las necesidades de los contornos, como, por ejemplo, la fábrica establecida en Alava, en el pueblo de Salvatierra, donde todavía se conservan en el Ayuntamiento algunos ejemplares llenos de poesía y de interés local, en Busturia se establece una fábrica de cerámica con instalaciones modernas y pretendiendo obtener piezas de la mayor perfección, lo mismo desde el punto de vista técnico, que artístico. De la documentación recogida por los herederos de sus antiguos propietarios, parece ser que esta fábrica comenzó a trabajar poco antes de la muerte de Fernando VII y terminó hacia el año 1855, a pesar de lo cual hemos podido examinar ejemplares, alguno de los cuales se conserva en el Museo Etnográfico de Bilbao y otros en

colecciones particulares como la muy interesante del señor Landeta, que indiscutiblemente presenta elementos decorativos que sólo pudieron hacerse en los últimos tiempos de Carlos IV; trabajos a base de composiciones clásicas en azul y oro, casi de tradición de excavaciones pompeyanas, lo cual nos induce a sospechar que la fábrica no debió de empezar a trabajar en la época que se supone, sino en tiempo francamente anterior, aun cuando el apogeo comercial debió alcanzarse en los años que quedan antes mencionados, cuando la fábrica de la Cartuja y la de Sargadelos habían vulgarizado en España las decoraciones cerámicas hechas a base de estampación calcográfica con motivos románticos, paisajes y anchas cenefas en negro, en verde, en azul y en sanguínea. La fábrica de Busturia trabajó todos los géneros de cerámica que estaban de moda en Europa en aquellos días; los ejemplares, no sólo llegaron a la perfección de los de Sevilla y Sargadelos, sino que pueden compararse a los que se trabajaban en Delf.

Son interesantes las piezas de carácter escultórico realizadas en Busturia y que recuerdan los objetos similares que se hicieron en nuestra fábrica de Alcora, durante el tiempo del primero y el segundo de los Condes de Aranda.

Los hierros constituyen una de las industrias tradicionales en las Provincias Vascongadas, que se desarrolla de un modo prodigioso desde la más remota antigüedad. Las ferrerías vascongadas se diferencian de las forjas catalanas en la forma de proporcionar el aire, que en aquellas es por trompa y aquí suele ser por bomba de émbolo, accionada también siempre por motor hidráulico independiente.

Los trabajos más interesantes en hierro son los obtenidos por forja, que muchas veces se terminaban en las Vascongadas a cincel, encontrándose en la balaustrada

de cada balcón y, en general, en cada herraje, un ejemplar artístico de un valor nestimable.

Con un criterio perfecto de la industria que desarrollan, aquellos objetos que deben tener un punto de vista alejado, se hicieron en hierro de sección cuadrada, dispuestos en forma plana y no en ángulo, como suele hacerse en el resto de España para lograr una mayor sensación de claroscuro, que en estos ejemplares no hubiera sido posible apreciar. La sensación de superficie se obtiene por silueta y de este modo se fabricaron cruces y veletas para colocarlas sobre las cubiertas de los edificios, obteniéndose los efectos más curiosos e interesantes.

Por fin, en las industrias del arte textil, las Provincias Vascongadas marcan las diferencias que las separan de otras regiones. Las decoraciones en general suelen ser monocromáticas, la mayor parte de las veces en azul, en fajas de una densidad de color muy acertada, que con frecuencia deja la decoración por reserva, es

decir, por línea blanca que no ha sido macizada en el tejido. Muchas veces, éste se fabrica por doble tela, a base de tafe-tán como ligamento, encargando a éste de dar toda la consistencia a la pieza, sobre la cual se labra por tramas complementarias la decoración, en largas pasadas generalmente de color azul.

De una manera parecida suele desarrollarse el bordado, estableciendo dibujos geométricos muy sencillos, a base de dos ejes perpendiculares entre sí, y labrando la decoración a punto de cruz, dejando líneas blancas sin macizar, para constituir de este modo el motivo ornamental.

La Exposición realizada en el interesante pueblo de Vergara por la Sociedad de Estudios Vascos puso de relieve, hace dos años, el valor enorme que puede tener para el estudio de la cultura del pueblo vasco el análisis de cada uno de sus elementos decorativos, de sus técnicas y procedimientos de ejecución que, en último término, son la definición de la vida y de la cultura de un país.

EL PINTOR FLORENTINO DE CRAENE, MINIATURISTA Y LITÓGRAFO

POR MARIANO RODRÍGUEZ DE RIVAS



A vida de Florentino De Craene estuvo consagrada al culto de las artes gráficas y del color. La seguridad en la línea, la fluidez y frescura del colorido, son los distintivos de sus obras. Estas tienen el tono amable y delicado que sólo puede resultar de un exquisito equilibrio y una dulce serenidad al contemplar las cosas.

Sus primeros años transcurrieron en Tournai (Bélgica), en donde había nacido el 26 de Octubre de 1793. Su padre, Pedro Juan De Craene, estimable pintor de afición que había logrado fama como inteligente en el arte mobiliario, fué quien le inició en las Bellas Artes, pasando después a completar sus estudios con Pedro-María-José Sauvage, distinguido artista tournaiense, muy alabado, anteriormente pintor de cámara de Luis XVI, autor de retratos, de originales miniaturas y otros géneros (1).

Durante esta época tomaba parte en los concursos que anualmente celebraba la Academia de Bellas Artes de Tournai, consiguiendo dos medallas de oro en las Exposiciones de 1810 y 1812, y una de plata en la de 1814.

Más tarde, en 1820, su hermano Alejandro-Augusto-Francisco funda un establecimiento litográfico con el fin de ejercitar este arte tan poco conocido aún en Bélgica, ayudándole también en la empresa algunos artistas y aficionados al nuevo procedimiento, tales como el francés La Barrerie, el conde De Lannoy, Dewasme-Pletincks y Luis Haghe, que después había

de hacer célebre su nombre en el ramo de la cromolitografía (1).

Escaso tiempo vivió el establecimiento, cuya labor fué intensa, principalmente por la marcha de Alejandro a Italia, nación que recorrió a pie, copiando con una sagacidad y paciencia admirables cuantos monumentos encontraba al paso. A la vuelta de su excursión, en la que invirtiera varios años, expuso sus dibujos en Bruselas y París, recibiendo calurosos elogios de toda la crítica contemporánea; después publicó litográficamente estos dibujos acompañados de notas críticas, sobresaliendo sus estudios sobre el templo de Herculano y la columna de Trajano, mereciendo distintas recompensas y que el Emperador Guillermo I le honrara con su amistad personal, complaciéndose en conversar con él sobre temas arqueológicos, a los que era muy aficionado (2).

Por su parte, Luis Haghe también abandonó Tournai, fijando su residencia en Londres, donde tomó parte activa en los progresos de la cromolitografía, todo lo cual, junto con la marcha de Florentino a completar sus estudios en París, y el haber sido nombrado Dewasme-Pletincks litógrafo de la Corte, con residencia en Bruselas, determinaron el cierre de uno de los primeros establecimientos litográficos de Bélgica.

A principios de 1821 llega nuestro artista a París. La lucha entre clásicos y

(1) "Notice sur Piat-Marie-Joseph Sauvage" por Philippe Rinchon Bruxelles 1903.

(1) "De la part des tournaisiens dans le progrès de l'art lithographique" Tournai 1854.

(2) Arthur Dinaux "Les hommes et les choses du Nord de la France et du midi de la Belgique."

románticos estaba en plena efervescencia.

De una parte, los defensores de la supremacía del dibujo sobre el color, y de otra, los que sostenían la teoría contraria, constituye la base del antagonismo artístico de aquellos tiempos. Frente a los grandes cuadros de historia, de una frialdad y teatralidad excesivas, presentan los románticos verdaderos poemas de color, lienzos más hechos con el corazón que con la mente, que a pesar de los defectos de dibujo señalados por los clásicos, sin comprender, como dijo Pascal, que "el corazón tiene razones que la razón no comprende", son obras que encantan por su espontaneidad.

A pesar de que el clasicismo iba perdiendo su preponderancia, Florentino De Craene se hace discípulo de un artista tan entusiasta de aquellas ideas como lo fué el barón de Gros. De esta época es su lienzo titulado "Reconocimiento", que envió a la Academia de Tournai en el año 1823, y que hoy se encuentra en el Museo de dicha ciudad.

Sus progresos en el arte litográfico son también rápidos, y sus dos obras más admiradas, las reproducciones litográficas de una "Sagrada Familia" (escuela española) y el "Silencio", de Carracci, siendo estas estampas las que animaron a D. José de Madrazo a ofrecerle venir a Madrid, para reproducir litográficamente los cuadros del Museo del Prado.

Hacia mediados del año 1825 llega a la Corte en unión de varios litógrafos extranjeros, con el fin de hacer las reproducciones después publicadas con el título de "Colección Lithografica de Cuadros del Rey de España, el señor Don Fernando VII". La importancia de las obras ejecutadas por De Craene da idea suficiente del concepto en que le tenía Madrazo, sobresaliendo la interpretación que hizo de "La Rendición de Breda", de Velázquez.

Numerosa es la colección de retratos litográficos sacados de retratos al óleo, miniaturas y dibujos hechos por él mismo,

tales como el de S. M. la Reina Doña María Cristina de Borbón, el de S. A. R. la Infanta Doña Carlota, el de S. A. R. el Infante Don Francisco de Paula, etc., etc.

Quizá el que reúne más encantos es el de Almerinda Manzochi, cantante de ópera que dió a conocer al público madrileño algunas obras de Bellini, pudiéndose acaso atribuir a la gran admiración que por ella sentía.

Tan interesante como poco conocido es el aspecto que presenta De Craene como retratista al óleo. Muchos de sus retratos, puede afirmarse, casi aventajan a los de Vicente López, pues carecen de los invariables verdes de las carnaciones y de la monotonía, producto de tratar todo con la misma importancia, lo que rebaja el valor pictórico de las obras del gran valenciano.

En el retrato de "Señora", cuya reproducción acompaña estas líneas, a pesar de ser su autor un miniaturista, al correr del pincel ha pintado muchos trozos, y en cambio otros los ha acariciado más, sin quitarle por esto su espontaneidad y lozanía. Por algo esa Señora fué su esposa y por ella sintió una exaltada pasión muy acorde con la época en que vivió, la manera de conocerse y la vehemencia de sentimientos de un artista.

Basta este retrato, prodigio de dibujo y color, para colocar a su autor entre los grandes retratistas de la primera mitad del siglo XIX.

Pero donde el genio de De Craene alcanza su máximo esplendor, es en el género del retrato-miniatura; crítico de tanta autoridad en esta materia como lo es el Sr. Ezquerro del Bayo, dice que "sus obras demuestran una maestría de dibujo, un color acertado y una práctica segura, difíciles de emular, sobre todo en las pequeñas dimensiones. Parece imposible llegar a detallar con pinceles cabezas de poco más de un centímetro, dando a los



1



2



4



3

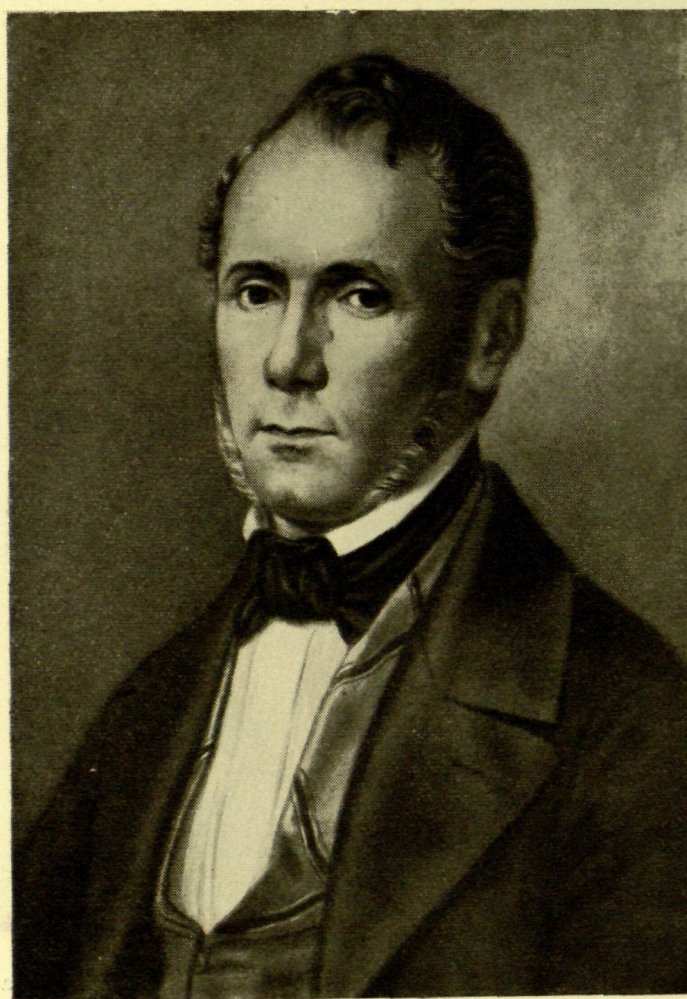


5

1. - Reina María Cristina, mujer de Fernando VII (Miniatura sobre papel). 2 y 3. - Diplomático y Señora desconocidos. 4. - Infanta Doña Josefa de Borbon, hija de D. Francisco de Paula.
5. - Isabel II (Marfil sin terminar).



"Reconocimiento", por F. De Craene, en 1823.
Hoy en el Museo de Bellas Artes, de Tournai.



Retrato del pintor Florentino De Craene, hecho por su hija
Florentina, en 1848.



Retrato de doña María García-Rubiato y Navarro, esposa del pintor; obra del mismo.

ojos su brillo, a la boca su forma y expresión, a las flores que adornan el cabello el colorido de cada pétalo, resultando fresco y armonioso”.

Y aunque los trajes de la época, con sus colores sombríos, se prestaban poco para hacer agradables los retratos, por ser difícil matizarlos convenientemente para que no resultasen una mancha oscura, De Craene consigue vencer con gran habilidad todos estos problemas cromáticos.

Una de las primeras miniaturas que hizo a su venida a España, en lo que llegó a ser uno de los primeros especialistas de su tiempo, es el retrato del Duque de Berwick, de niño (colección del Duque de Alba); está en actitud de jugar al aro, que sujeta con la mano izquierda, mientras con la diestra empuña el palo con que ha de darle impulso. Viste camisa escotada con el cuello vuelto, pantalón y chaleco blancos y chaquetilla azul, a la inglesa. Fondo, un jardín, donde se ve una sirena de piedra. Está firmada y fechada en 1827.

También de sus primeros tiempos es el retrato de la Condesa de Corres (colección del Duque del Infantado). Maravillosa es la dulzura y la encantadora melancolía de esta bella dama, que parece estar reflexionando concentrada en sí misma, como si prestase oído a una voz interior. Los párpados a medio entornar le dan un aspecto interesante, pudiéndose reputar como la obra de más sensibilidad de su autor.

La serie de retratos-miniaturas análogos a los anteriormente descritos, es numerosa. En la Exposición de los Amigos del Arte del año 1916 se expusieron seis hechas hacia 1838, propiedad de Don Alfonso de Borbón, y de las colecciones: de nuestra Presidenta, la Infanta Doña Isabel; Conde de Sallent, Conde de Muguiro, Marquesa Viuda de Argelita, Conde de Alcubierre, etcétera, etc.

En la colección del Sr. Ezquerria del Bayo existen magníficos ejemplares, como

los tres pequeños retratos presentados en la citada Exposición (números 492-3-4), y anteriormente en la "Exposition de la Miniature" de Bruselas, en 1912 (números 675-6-7); el retrato de un diplomático (véase su reproducción), admirable por la limpidez de los bordados del uniforme, y otras no menos interesantes.

En 1849, la Reina Doña Isabel II le nombró pintor honorario de Cámara, jurando el cargo el 14 de Diciembre de dicho año.

Poco después, el 25 de Febrero de 1852, falleció en la calle del Prado, en la casa señalada hoy con el núm. 29, dejando una hija habida de su matrimonio con Doña María García-Rubiato y Navarro, de hidalga familia de Esquivias (Toledo).

Al día siguiente, el cadáver del pintor Liborio-Florentino-José De Craene y Naert, era enterrado en el cementerio de San Luis, y al ser clausurado éste, pasó al general del Sur.

Sin la vigorosa penetración psicológica que existe en los retratos de los grandes maestros, la dulzura, la delicadeza, la intimidad se desbordan por la obra de De Craene, quien con la versatilidad propia de un espíritu superficial y risueño, retrató a toda una generación: la del romanticismo.

Y la retrató con encantadora melancolía, con esa deliciosa palidez que el *mal del siglo* imprimió en los rostros de aquellos seres que ante tanta *fatalidad* sólo podían llorar o sonreír melancólicamente.

Y ejecutó con esa facilidad, con ese tono placentero y amable que sólo pueden dar a sus obras aquellos que, al realizarlas, lo hacen de una manera natural y sin violencia.

Pudo decir, como Madame Vigée Le Brun: "Pintar y vivir, son para mí dos palabras iguales."

EXPOSICIÓN ORTIZ ECHAGÜE

POR HESPERIA



ORTIZ Echagüe, después de una larga ausencia, vuelve entre nosotros breve tiempo, para marchar otra vez al extranjero, y en esta corta estancia nos ofrece la muy grata contemplación de su nueva labor realizada en Marruecos, junto con algunos otros lienzos ya conocidos, con los cuales quedaban completos los tres salones del Círculo de Bellas Artes y, además, servían también de base o punto de arranque donde poder comprobar toda modificación habida en la personalidad del artista, aunque ya, naturalmente, poca puede ser, pues cuando se consigue llegar a la madurez y plena sazón, por lo general, no varía mucho, ni menos cambia, la modalidad; pero por estos lienzos suyos anteriores se ha podido apreciar mejor la altura verdad de su presente labor, como asimismo ver concretada su posición respecto de sentimiento y espíritu.

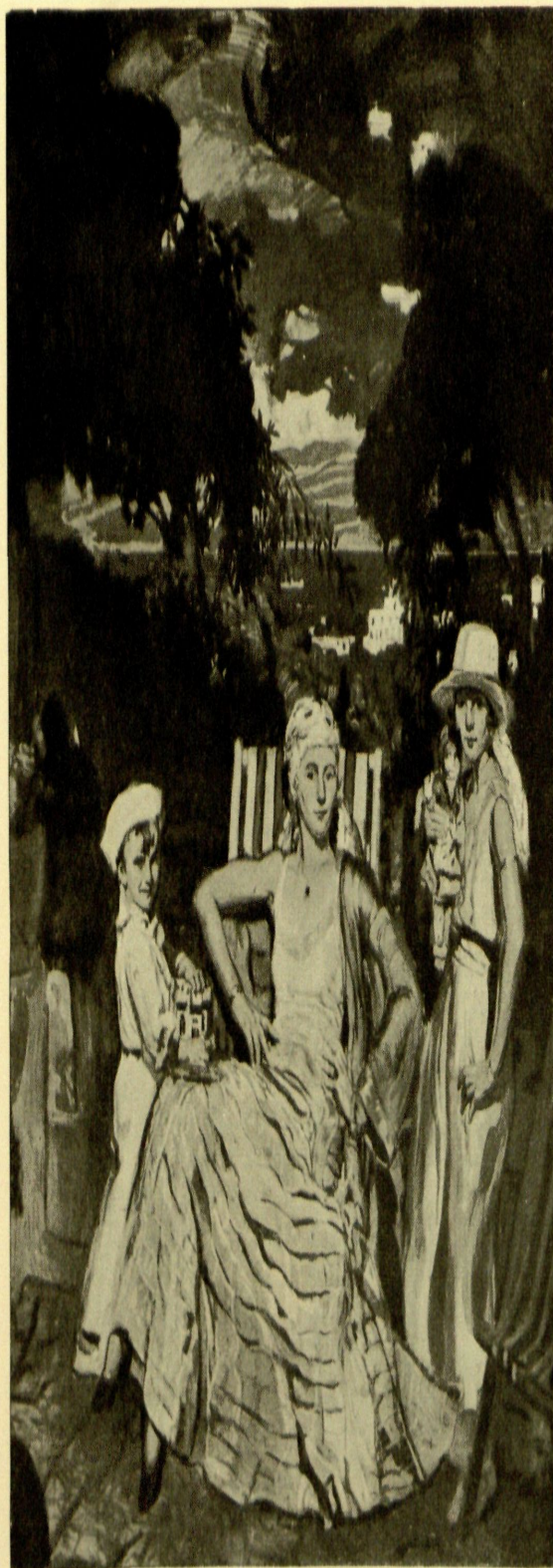
Su obra de ahora no tiene, la mayoría de las veces, esa solidez de construcción que, por ejemplo, tiene el retrato de su pequeña o cualquiera de los anteriores que allí estaban; mas en cambio, si no hubo solidez material, la hubo moral, pues su sentimentalidad, sacudiéndose de unas u otras influencias extrañas, se demuestra con toda claridad, cual es en la plenitud de sus energías.

Cuando por vez primera estudié la modalidad de este nuestro artista, recuerdo bien que dije que era: ante todo, sobre todo, un gran artista, de muy buen gusto, un colorista admirable y un clásico, nada mediocre, por cierto, en el fondo, que no quería serlo, fuese por inquietud evolutiva o por afán de acentuar la personalidad, tal vez también por la fuerza de esa especie de cosmopolitismo que se observaba en su labor. Desde entonces acá, algún tiempo ha pasado, durante el cual Ortiz Echagüe

ha estado mucho entre nosotros, aun cuando no haya dejado de ir con alguna frecuencia al extranjero, y poco a poco, insensiblemente, ha ido perdiendo ese acento fronterizo que trajo, ese cosmopolitismo que mucho le estorbaba, hasta llegar a que su sentimiento, desligándose por completo de toda traba, tanto de influencia como acaso de prejuicio, se anteponga a todo, irguiéndose entonces con vigor extraordinario en él, el clásico recogido, encubierto por una forma más que, en realidad, moderna, un poco exótica.

Bajo la luz potente, fascinadora, de Africa, el sentimiento amordazado del artista se sacude e impone con energía su sello; de la base en la que estaba recluso, pasa a serlo todo, pues en ese hermoso bagaje que de allí nos trajo, aparece bien definida su posición en sentido por completo clásico, el que obtiene su máximo vigor y esplendidez en aquel grupo de las tres "Mujeres azules del Tafilalet", admirable de ambiente, de relieve, cuya entonación bella, justa, es un acierto más que completa y hace definitiva esta obra. El que también se muestra con energía en la expresión tan hondamente emotiva del cetrino rostro de "El ciego" moro, otro acierto asimismo definitivo.

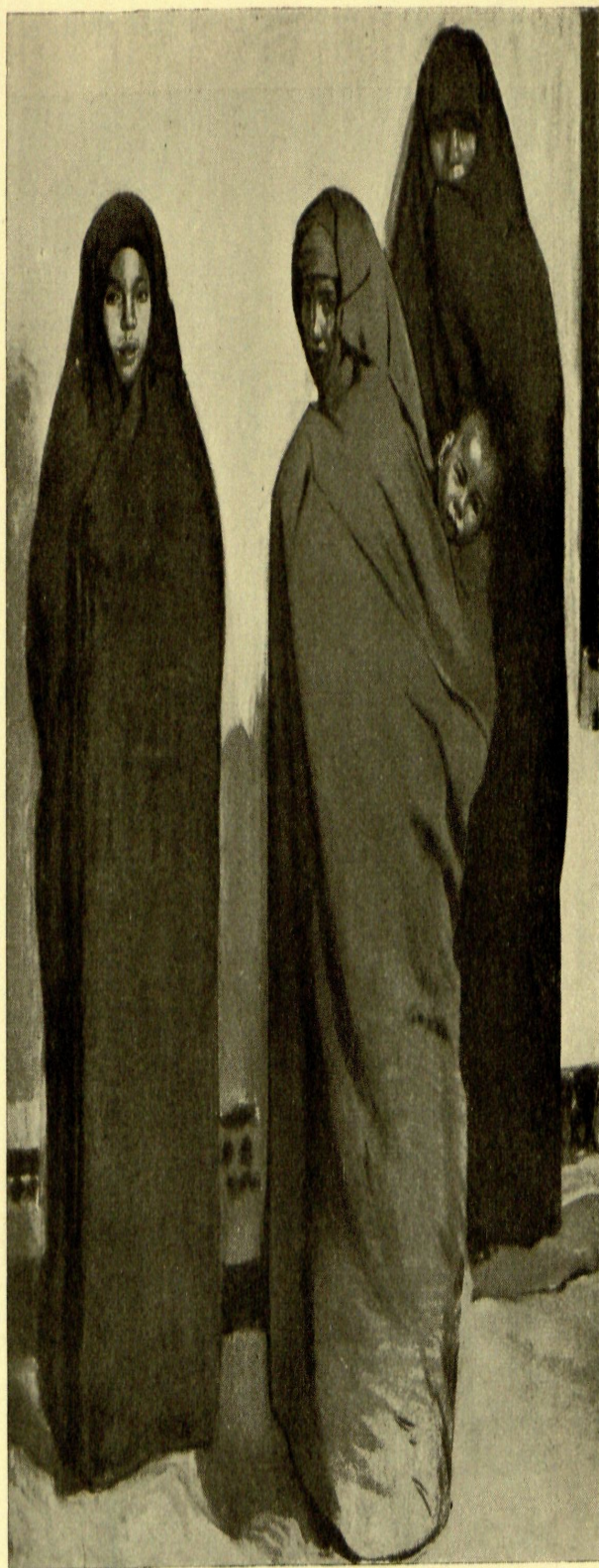
Ortiz Echagüe sigue siendo el gran artista selecto de siempre, el brioso colorista de costumbre, que en esta ocasión aparece más refinado, más delicado en su tonalidad; pero es ahora, al erguirse en él plenamente ese clásico *nada mediocre* que desde el principio vimos en su obra, cuando alcanza su verdadera posición y concretamente nos demuestra su espiritualidad sin perder su forma moderna. Nuestro siempre admirado artista tuvo la suerte de olvidar todo acento fronterizo, consiguiendo ser moderno con su lenguaje propio.



A. Ortiz Echagüe: La familia del artista, en Tánger.



A. Ortiz Echagüe: Mujer de Fez.



A. Ortiz Echagüe: Mujeres azules, Fez.



A. Ortiz Echagüe: El ciego.

CHARLA DE GRABADO Y ESTAMPACIÓN

POR F. ESTEVE BOTEY



Se dice que el Grabado es doblemente bello, porque en su constitución, Arte y Oficio se compenetran íntimamente.

Pero, ¿de qué arte puro, por inmaterial que aparezca, se excluye esta necesaria condición objetiva de su existencia, por cuyo medio real despierta la sensibilidad del sujeto al ideal de su concepción?

¿Acaso el sonido no surge de la materia?

¿No requiere la palabra gráfica o hablada con que se representa una idea, una construcción y un signo?

Se ha escrito que el equilibrio del grabador exige a veces alma de artista y cuerpo de artesano. ¿Por qué a veces, y no siempre, es exigible la acción conjunta de los principios físicos y de los imperecederos que son esenciales en el hombre?

De modo que venimos a concluir en que el artista grabador ha de ser un intelectual obrero que crea y ejecuta sin necesidad de dependencias ajenas de difícil colaboración subordinada.

De otra manera: ¿cuál se subordina a quién?

Una destacada personalidad literaria declaraba recientemente, y con verdadero ardimiento, que el intelectual no puede ser obrero: "Aquél crea y éste sirve a tal creación." Con lo cual creía dejar demostrada la disparidad, que sustentaba, de los conceptos de creación y de ejecución.

Sin ciencia no hay realidad artística. El fecundo genio de Rembrandt proclamando con sus obras la imperiosa necesidad de saber, no hubiese podido expresarse sino sirviéndose de su técnica maravillosa, que le hizo el más hábil, paciente y refinado de los grabadores.

Y este dominio en Grabado es indispensable en un doble concepto: el de las prácticas de la incisión y el de la estampación de las láminas grabadas.

En los comienzos del siglo XVI, el grabador en madera era un oscuro obrero que trabajaba a las órdenes del dibujante, obedeciendo escrupulosamente con el buril al original que reproducía como un verdadero facsímil.

En la historia del Arte vemos a grandes maestros como Durero y Holbein entregados en todo o en parte al virtuosismo de los entalladores prácticos que hacían de su difícilísima profesión un ministerio en la religión de la xilografía, mientras los grabados calcográficos, ajenos a toda colaboración en el conocimiento técnico del Maestro de Nuremberg, demuestran estar animados al calor de su singular concepción personal.

La aridez del procedimiento imponía sacrificios que el genio creador no podía arrostrar, y así, los *formschneider*, al grabar los dibujos hechos y firmados por el artista en el bloque de madera, trabajaban bajo el pensamiento de aquél, haciendo objeto de la mayor atención y respeto para la forma la línea de la composición y la de la cifra o monograma que mantenían despejando la materia inútil que la ocultaba.

El xilógrafo conservaba esmeradamente los trazos del dibujo para que pasaran a la imprenta produciendo la sensación del propio original plumeado, cuando no tenía que interpretarlo hábilmente por falta de precisión del pincel o sobra de complejidad de la mancha, que la traducción sabia había de concretar con la probable acen-

tuación. Así se fueron descubriendo personalidades artesanas.

La labor del desconocido obrero grabador fué tan prodigiosa en el concepto de su sometida ejecución, que logró descubrir el anónimo en que venía actuando hasta entonces, y nombres de respetables profesionales fueron estimados para honor de la xilografía, que reconoce entre otros a Jerónimo Resch, grabador en madera del "Carro triunfal", de Durero, en 1522, y a Hans Lützelburger, por ejemplo, como feliz reproductor de la obra de Holbein, el gran maestro del Renacimiento alemán, del cual, investigaciones que se han señalado por su autoridad, han venido a decirnos que jamás grabara por su mano la admirable producción que concibiera el genial retratista con su poderoso idealismo pletórico de ingenio y de invención.

Figuras eminentes pasaron a la Historia con la aureola de sus triunfos en el arte de la incisión, sin que, por lo inquieto después, supieran de ella más allá de lo conveniente a sus cuidados en la influencia y dirección del grabado que los prácticos realizaban sobre sus dibujos.

Gran número de importantes artistas, cuyos nombres, apenas conocidos, se significan como cultivadores con Pleydenwurf y Wolgemuth, el maestro de Durero, dedicaron su actividad a la ilustración del libro, que tuvo su desarrollo a principios del siglo XVI, señalando con elocuencia la importancia de la xilografía prestigiosas figuras, como las de Grün, Penz, Beham, Burgmair, Aldegrevier, Brisk y Alkdorfer, dibujantes de la fecunda expresión gráfica en que las puntas de plata de su maestro Durero, de Holbein y de Cranach hicieron maravillas.

Nuremberg, Francfort, Basilea, París y Lyon fueron en el siglo XVI los grandes centros productores de libros ilustrados con grabados en madera de esplendidez renacentista. Pero el arte gráfico también se extiende y brilla por sí solo con el valor de su producción independiente.

Lucas de Leyden, en los Países Bajos, dice el Vasari que aventaja a Durero en

el acierto de la composición y en la degradación de los tonos, distancias y perspectiva aérea, y aunque menos correcto en el dibujo, es más fino de ejecución y de armonía.

En la Italia cuatrocentista aparece Botticelli como consumado grabador en cobre, cual autor de obras muy bellas en la ilustración de "La Divina Comedia". Passavant le atribuye los misteriosos Profetas y las Sibilas, de elegante diseño, y Delaborde algunas de las sutiles viñetas del "Infierno" y la segunda de las planchas del "Monte de Dios", por lo menos; pero es muy difícil afirmar que tradujera sus propias composiciones; antes bien, es más de creer que la acción de su genio se limitase a dictar sus originales en el taller.

¿Grabaría Leonardo, como suponen algunos eruditos al darnos como de su mano imperfectas estampas que aumentan más la duda?

Porque si grabó, como es de suponer en artista tan docto como inquieto, había de hacerlo acertadamente.

Bajo la influencia directa del Tiziano, los xilógrafos prácticos tallaron el peral que en más de una ocasión debió dibujar en la propia plancha el genio de Pieve di Cadore, creando un taller de reproducción donde profesionales mal conocidos interpretaron célebres producciones del excelso pintor, a la manera que un siglo más tarde lo hiciera en Flandes el gran Rubens, en amplia escala, desarrollando una escuela de grabadores en talla dulce—procedimiento el más apropiado a la ampulosidad de sus lienzos—para explotar su reproducción, multiplicada por la estampa calco-gráfica editada y vendida con gran éxito.

En este camino de la especulación, tan peculiar al carácter general del pueblo holandés, Rembrandt, que llega a reunir hacia 1634 en su taller de Amsterdam hasta una treintena de auxiliares, "compañeros" y discípulos que cumplen con sus estudios la reglamentación de las Gildas de San Lucas, cuenta entre ellos con grabadores formados que, sin esfuerzo, antes bien, con afán y en su propio

interés educativo, desean contribuir a la producción que ha de ser explotada. Hendrick van Uylenburgh, el comerciante de cuadros y estampas, se encargará de ello por la propia iniciativa, que desenvuelve desde que se hizo "menager" del joven maestro.

Pero en la realización de la obra interviene directamente el genial artista con precisa acción y dirección en los aguafuertes que salen de su taller de Bloemgracht, en el barrio de la Westerker, de Amsterdam, como intervino en los que se produjeron en su asociación amistosa, seudofamiliar, con Lievens, en su casa solariega de Weddesteeg, en Leyden. Ya era Bol (su mejor discípulo), ya Van Vliet, Govaert, Flinck o Backer, los que herían el cobre bajo su cuidado y corrección, digno de estudio en investigador análisis; bien era obra absoluta y totalmente personal del incomparable maestro, ella ha dado lugar a falsificaciones provocadas por desaprensivos mercaderes y a estudios críticos más o menos superficiales, pero siempre apasionados cuando no han merecido la justicia que el glorioso creador merece.

Van Dyck proyectó la realización de una serie de cien retratos de ilustres personajes de su tiempo: "Iconografía", que fué editada por Gillis Hendric, en 1645; y en la cual tan sólo es totalmente suyo un pequeño número de intensos aguafuertes de simplista seguridad lineal que perpetúan con una fuerza de vida absolutamente única las fisonomías de sus destacados contemporáneos. Los demás originales: croquis grabados, dibujados o pintados, los entregó a manos de burilistas que, completándolos, interpretándolos, traduciéndolos, aunque se llamasen Vosterman, Pontius, Boetuis y Schelto, alteraron la briosa fuerza de aquel arte excepcional, con la frialdad de unas tallas tan diferentes de las del energético trazado característico de Van Dyck como del complejo procedimiento de sutilismo pictórico maravillosamente conseguido por Rembrandt.

Los primeros tiempos del grabado al agua-

fuerte en Italia son encantadores por su trazo ligero y seguro, logrado al correr libre de la punta sobre la plancha, como corre el lápiz sobre el papel, sin atender a la ciencia árida del grabado que inició Mantegna con su composición maravillosa del "Triunfo de Julio César", de los cartones del Hampton Court, faltos de color por la monotonía de su rayado, y que Marco Antonio Raimondi constituyó severamente como una norma de transcripción con tallas simples, ligeras y paralelas, entre las cuales aparecen los blancos del papel, y sobre las que otras, cruzadas, logran modelados para la forma humana, que Marco Antonio conocía admirablemente.

A su esfuerzo como reproductor debe el grabado la gloriosa influencia social que le ha hecho inapreciable para la extensión de la cultura. Su autoridad puede ser invocada, como dice Rosenthal, contra los artistas que conceden a los procedimientos mecánicos una importancia ridícula y buscada.

En la Italia del siglo XVI, el Parmesano confió por primera vez al aguafuerte sus dibujos de pintor, comprendiendo que a un procedimiento nuevo podían exigírsele distintos resultados, y aun cuando no los obtuvo con el particular efecto y poderío de que el mordiente es capaz, logró distinguirlo, con la flexibilidad de su peculiar carácter, del de fría monotonía que acompaña siempre al buril, hasta entonces seguido sin competencia. En el mismo siglo había realizado Durero interesantes ensayos en Alemania; pero dado a la costumbre de la xilografía y de la talla dulce en cobre, no pudo lograr la sustitución del trabajo de buril con las diferencias específicas que dieran resultados decisivos.

Arte tan intenso, fecundo y complejo se desarrolló con sucesivos adeptos. Canta Gallina, en Florencia; Tempesta y Callot, con sus interesantes fantasías, se sirvieron de él para conservar el recuerdo de las fiestas y de las invenciones, cual procedimiento expeditivo que el prestigio de pintores como el Guido, Lanfranc, el

Guerchino y Maratta, no le dieron mayor expresión. Bien entendido que lo emplearon como interpretaciones croquizadas por la pluma.

Considerando que de los propios efectos del procedimiento cabe la obtención de grandes partidos, el Caravaggio, Salvator Rosa, Castiglione, Lucas Jordán y nuestro gran Ribera, animaron sus aguafuertes del creciente interés que su personalidad supo despertarle.

En el siglo XVIII, la frivolidad francesa hizo aparecer grabando a aristócratas y políticos de la Corte de Luis XV, que lo mismo improvisaban galantes madrigales que manejaban la punta de acero para trazar una *bergerie*.

Contaban los obcecados burilistas, que especializados en su mecánica tarea eran enemigos irreconciliables del aguafuerte, para reducir su importancia, que iniciada la afición durante la Regencia, el propio Duque de Orleáns, que la ejercía, grababa viñetas, como el Duque de Chévreux, el Presidente De Gravelle y el Marqués de Coigny, y "un grupo de damas, desde la Reina y la Duquesa de Luynes a la Pompadour, grabaron también por afición bucólicas escenas". Pero lo que no se cuenta para explicar tanta "facilidad en abordar" problema tan difícil manos de tal aristocratismo, es que, según cartas íntimas, Boucher, Cochin y Saint-Aubin hacían los grabados y los firmaban por cortesanía—muy siglo XVIII—con los nombres de los personajes en cuestión.

Watteau grabó por sí en metal, pero escasamente, para lo que hubiera sido de desear. La mayor parte de la producción gráfica de su obra lo ha sido por reproducción de los originales dibujados o pintados: aquéllos, con justas interpretaciones de Boucher, por el procedimiento descubierto por François; y éstos, de otros ilustres artistas próximos admiradores de su obra, como Tardieu, Cars, Benoît II, Audran y Le Bas, que emprendieron tal labor a la muerte prematura de la mejor figura del siglo XVIII en el país vecino, colaborando de este modo al homenaje que le

dispensó su gran amigo y admirador Julienne, quien lanzó en venta al mercado la serie de grabados que con tal motivo editó.

* * *

El Grabado interesó hondamente a los pintores desde su aparición, que como necesidad gráfica, tuvo más carácter popular de acción social que artística.

Pero muy pronto conquistó el espíritu de los escogidos para cultivar con él la estética universal y pasó a ser, por su fácil comprensión entre doctos e iletrados, el genuino elemento que desarrolló la civilización aportada a nuestros días.

Mas las dificultades técnicas impidieron su realización a algunos verdaderamente enamorados del grabado, quienes, no obstante, trataban de vencerlas haciendo ensayos para practicarlo o, cuando menos, para dirigirlo en la obra de los entalladores y de los maestros impresores de tan difícil arte. Hubo, no obstante, que insistir: el pintor había de ser grabador a su vez, para dar vida propia a las confidencias de su pensamiento estético y lanzarlas a la publicidad sin las trabas de entregarlas a intérpretes ajenos, por la triste razón de su desconocimiento.

No era posible delegar en un técnico la traducción inmediata que debiera ir animada de la espontánea expresión de su autor, y fué indispensable dedicarse al propio ejercicio.

Maravillas de ejecución en el sutil lenguaje que subraya el acuerdo entre el pensamiento y la estampa, las dieron Durero, con los buriles maravillosos de ética grandeza, pesimismo y enigmas de filosófica transcripción emotiva; Rembrandt, mago del aguafuerte, al crear un léxico inédito, rico y concreto de severidad semiclásica y de expresión pictórica, con el cual dió color, misterio y modelado a sus originales obras, y Goya, con sus prodigiosos aguaintas y soberbios aguafuertes de estampas sueltas y en series.

¿Cómo hubiera podido producirse la espontánea labor satírica del genio aragonés,

si no hubiese conocido su oficio a la perfección? ¿Cómo se habrían dado a la forma las enigmáticas profundizaciones de las láminas de Durero, y a la luz las varias y de tan contrapuestos temas bíblicos y realistas de Rembrandt?

En la fecunda lucha con la plancha, el artista debe saber lo que puede pedirle por medio de los diversos procedimientos—tan sobrados de recursos para la obtención de toda suerte de propósitos—.

Alguien ha dicho, con evidente error, que los accidentes con que la materia traiciona al grabador, resultan a veces de feliz aprovechamiento para conseguir acentos o delicadezas inesperadas, añadiendo que tales azares sólo están reservados al genio, porque los mediocres los rehusan.

Evidentemente, saberse servir de un percance siempre imputable al desconocimiento técnico, a la imprevisión o al desdichado abandono, indica ingenio que sólo puede albergarse en el maestro, por estar en posesión de los secretos del oficio; pero nunca será feliz suceso la sorpresa de un grave tropiezo, ni para el genial ni para el mediocre, aunque por él vislumbre y consiga un efecto inesperado. El mediocre y el genial deben saber lo suficiente para evitarlo, porque siempre será defecto, sea o no trascendental, el error y su posible aprovechamiento por sugerencia obligada.

Podrán incluso provocarse los accidentes, como recurso de calidad o de ambiente, en límites hasta cierto punto previstos para enriquecimiento técnico y artístico debido a una nueva circunstancia anormal, pero conscientemente.

Bien que para aumentar la valoración o para alterar la composición con impen-sado mimetismo se rompan los diques del impecable clasicismo que por su perfección pueda parecer excesivamente correcto, pero no se deduzca de ello en pregón la conveniencia de abandonarse al desconocimiento como recurso para sacar partido de lo inesperado, porque esto acarrearía una desorientación prometedora de decadencia por su comodidad entre los frutos de cultivo genial (?) tan abundante

en nuestro campo, sobre todo si se aceptan las invitaciones al desconcierto.

Goya, verdaderamente genial y fecundo innovador en su época, tuvo muchas veces la desgracia de sufrir serios accidentes por confiarse en los mordidos, y no debieron causarle gran contentamiento, cuando a renglón seguido abandonaba la idea de dar el cobre a la tirada.

Hemos tenido ocasión de estudiar detenidamente cobres y pruebas de estado, y aseguramos que D. Francisco, al sentirse contrariado algunas veces por estos y otros accidentes que restaban intención a las masas y al color que se había propuesto lograr, lanzaría sonoros tacos por perances que imposibilitaban el éxito.

* * *

Pudiéramos decir que son tres los aspectos condicionales de la estampa de Arte, independientemente de sus características particulares:

La de original creación estética, debida al grabador profesional.

La del pintor grabador que la realizó por delectación caprichosa, despaciosamente o por rápida improvisación.

Y la de reproducción, en que el artista grabador sacrifica su libertad condicionando el propio temperamento a la traducción, con todo el esfuerzo acordado para la obra ajena de que su conocimiento técnico sea capaz.

Y en todos y cada uno, el grabado maestro ha destacado siempre en su diversidad, llegando a veces hasta lo insospechado en su producción.

En la obra original, el grabador ha sido facultado en la plancha con el mismo fin e iguales medios que el pintor en el cuadro, para la creación artística de la imagen debida a su inspiración.

En la producción libre, trasunto de la fantasía de un momento o de la realidad observada, la lámina podrá lanzar con más espontánea expresión inquietudes no supeditadas a formas ni a preocupaciones técnicas. En ella, el pintor grabador dis-

fruta generalmente, acentuando sus imágenes y contrastándolas violentamente. Lo cual le resulta sencillísimo, puesto que la dificultad estriba en modelar con trabajos apretados. Y en la de interpretación completamente condicionada al estudio del autor al cual traduce, la atención que el respeto a la estética que representa, al sentimiento que comunica, a su factura, calidades representadas y de la materia de que se sirvió para representarlas, valoración del color y su armonía en la reproducción monocroma, empaque y general atenuación, etc., tiene exigencias técnicas que ni han de desbordar de las subjetivas, ni apagar las de personalidad de un artista, a través de las del otro. Han de mantenerse ambas en su situación respectiva, hasta el punto de que a veces resulta ser más interesante la estampa, que el mismo cuadro de que fué obtenida.

El caso de Gerard Audran, dando con mayor perfección que los originales de Lebrun sus estampas de las batallas de Alejandro, es ejemplo elocuente de esta observación.

Y en los tres aspectos de la producción, el oficio otorga los medios formales que han de alentar en la obra de Arte.

Empero, aunque el grabado empezase siendo no más que una técnica tipográfica al servicio de la actividad humana, llegó con la calcografía a ser producto magnífico de refinamiento y de lujo en la sociedad privilegiada, y un regalo estético para el pueblo culto.

La industria quiso dominarle, dando a las gentes actualidad con las fotomecánicas que competían en precio y prontitud, pero no ciertamente en buen gusto y espiritualidad, y así resultó que, permaneciendo el grabado artístico y aceptado el de aplicación, quedaron insustituíbles ambos para sus fines, desenvolviendo cada uno su pujanza en la esfera que le es propia.

El Arte como manifestación perpetuamente dispensadora de sentimientos, y la industria como útil satisfacción a la actualidad, a la rapidez y a la economía, se pusieron al servicio del interés gráfico de

permanencia y de momento. Aquel, como tributo ideal desplazado por el sentimiento, y éste, como sensacional producto para la materialidad del suceso en la periódica expansión.

Con la producción del aguafuerte de interpretación, y la original, cuyo gran desenvolvimiento se hizo notable a mediados del pasado siglo, cambió hacia su mitad el estricto sentido de la estampación calcográfica que hasta entonces venía limpiando la superficie de la lámina para dar a la estampa la mayor claridad posible de entretallas.

Habitados luego a menor limpieza para procurar grises con la tinta, en defecto del grabado, las pruebas comenzaron a adolecer por suciedad, a consecuencia del escamoteo de dificultades que supone el concurso de las medias tintas para los grabadores secundarios.

Con ello varió el refinado concepto que exigía pruebas iguales en las tiradas, por el que pretendía muchas de diferentes aspectos con una misma plancha. El barón Lepic, aficionado acuafortista, se vanagloriaba en ese sentido de haber logrado hasta ochenta y cinco diferentes efectos de un mismo cobre, entintado de distinta manera cada vez.

De ahí que la estampación llegase a tener una importancia esencial y que fuese necesario ejercitar a impresores inteligentes, capacitándolos para colaborar con los artistas en la producción de la prueba. En París: los Cadart, Ardail, Delâtre, Salmon y Porcabeuf, fraternizaron con ellos en el éxito y en el fracaso del aguafuerte coetáneo.

Pero vino la reacción contra las estampaciones *sauceés*, como la hubo para los fríos buriles mecanizados, de inadecuada lentitud en estos tiempos vertiginosos. La talla dulce se humanizó y el aguafuerte se condujo al virtuosismo conveniente a toda estampación natural.

Y volvió el Grabado a merecer la estimación debida a la realidad de su valor,

porque se expresaba espléndidamente por sí mismo; con lo cual desarrolló su función, incorporando su aristocratismo a la ilustración del libro de profusas ediciones lujosas.

Entraron en acción enriquecimientos técnicos por el empleo de variedad de agujas, de aguatinas, puntas secas, ruletas y buriles. De tal modo, el grabado calcográfico realizaba con estos y otros procedimientos, tales como el barniz blando, la *manière noire* y el *pointillé*, el propósito de poner honradamente en el cobre, con estricto sometimiento virtuoso o con original libertad, cuanto el artista pretendía dar en la estampa.

El credo del buen grabador lo dictaba su trabajo justo; la línea precisa; las calidades logradas; los términos conseguidos; la valoración acertada, desde el blanco al negro, pasando por las medias tintas intermedias..., etc., y todo ello con obligado respeto para el papel en la estampación, que da transparencias entre la incisión del cobre en combinación vibratoria o de relativo apagamiento.

Los admirables grabados de Mantegna pueden ponerse como ejemplos de esta necesidad, pues siendo obras maestras de composición, de emoción y de estilo, carecen, no obstante, de color, misterio y modelado, a causa de la ausencia de todo efecto pictórico, motivado por la monotonía de su talla única, oblicua y paralela.

España no sufrió entonces esta crisis negrófila. No llegó a ella ni el reflejo del mal.

Quienes ejercían en ella, conservaban honestamente las puras tradiciones de nuestro arte racial, siempre inspirado en la verdad: Fortuny, Alenza, Haes, Espinosa, Galván, Maura... eran incorruptibles.

Y vino a su patria Ricardo de los Ríos—maestro educado artísticamente en París—, y continuó en nuestra Escuela disciplina tan querida, con energías didácticas de férrea voluntad para el mantenimiento de aquella pureza ancestral en la que zozobraban los no aguerridos. Siguió su discípulo Verger, de más ductil didascalía.

Por iniciativa de Ríos se había adquirido el tórculo que a diario funciona en la clase-taller de Grabado calcográfico que desde hace años nos está encomendada; y en él, pretendiendo el dominio artístico-técnico, aprenden numerosos y entusiasmados alumnos con la estampación adecuada, realizando la de sus planchas en talla dulce y en aguafuerte con pureza de procedimiento o en sus variedades derivadas.

Rembrandt estampaba por sí mismo sus cobres en los dos tórculos que tenía en su taller, aunque Seymour Haden le atribuyera dejación a favor del estampador. También lo hizo así Goya y, como ellos, muchos maestros. A su ejemplo y por su propia obra, debieran estampar todos los que graban, para hacer labor absolutamente personal, sin la obligada colaboración del impresor, quien actualmente trabaja como lo hacían hace tantos años en París, no sólo en la tirada (que esto es natural valiéndose de la prueba definitiva del artista), sino en los ensayos—no estados—necesitados de su ciencia, que no siempre puede secundar las iniciativas monotípicas de los autores, ya por falta de medios adecuados a la atrevida pretensión, ya por disparidad de criterio en la interpretación que se persigue.

Y por cierto—sea esto dicho en su honor—el estampador es intérprete muy acertado en presencia de esquemas lineales trazados en cinc sucio, que le dejan el cuidado de colorear y de poner en valor, para que después se proclame, como decía Coppier, "que ese es el arte nuevo del Grabado regenerado".

Quedamos, pues, en que si es cierto que cuando el grabado *está hecho*, esto es: cuando todo está en el cobre, todas las pruebas son iguales, resulta evidente que cuando la presunción hace grabadores a los que no lo son, su insuficiencia provoca ficciones que la estampación ha de salvar a fuerza de dejar tinta y de entraparla con artificiosas manipulaciones, que podrán ser hasta poéticas, si se quiere, pero que son falsas, sucias y engañosas de profanos, muchas veces elevados a la

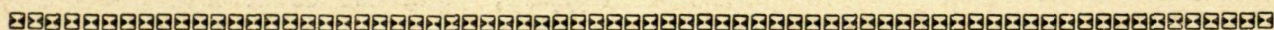
categoría de Jurados, que dan el espaldarazo oficial según su ignara manera de entender.

Quede con su precisa independencia el fingido grabador en su papel de monotipista. Abunde en negras pruebas chorreantes de tinta con algodonosos efectos envolventes alrededor del rotundo limpiar enérgico con el blanco de España; píntelas a todo su sabor con tinta grasa y con tinta china para completar el artificio, si así le place; acaricie el entrapador recurso. ¿Por qué no? Pero manténgase a discreta distancia.

Mal interpretado el concepto estético de un admirable Brangwyn, acuafortista de tecnicismo simple que envuelve en brumas maravillosamente logradas con el trapo, efectos de sorprendente audacia artística,

se ha venido al extremismo habilidoso de sucia imitación. Lo cual es verdaderamente triste, porque distrae la atención hacia enfermizos principios de cómodo seguimiento, sin que sirvan a contrarrestarlo las teorías que se apoyen en producciones singularmente bellas del pintor-grabador que aprovecha los recursos de la estampación para su obra de considerable acierto.

Y perdónesenos la extensión dada a un tema de tal amplitud, que nos es tan querido, y para cuyo respeto no encontraríamos límites, seguros, como estamos, del perjuicio que la falta de tecnicismo y la ficción, acarrearán al verdadero arte del Grabado, tanto por lo que a sí mismo se refiere, cuanto por la dificultad que envuelve para hacerlo fácilmente comprensivo.



BIBLIOGRAFÍA

Gregorio Prieto, por Mercedes Sánchez "Hesperia". Tomo II de la Biblioteca Hesperia, de Artistas Jóvenes. Editorial Z. Ascasibar. Madrid, 1931.

La personalidad artística de Gregorio Prieto, este joven e ilustre pintor que actualmente se halla pensionado en Roma, es estudiada en este interesante libro, segundo de una serie que la brillante escritora que ha vulgarizado el seudónimo de "Hesperia", dedica a los artistas jóvenes que ya pueden calificarse de *consagrados*, y que continuará en otros de conocidos jóvenes, profesionales de las Artes, dando ocasión a la distinguida publicista para desarrollar sus dotes

en la crítica de Arte, en la que hace tiempo figura en periódicos y revistas.

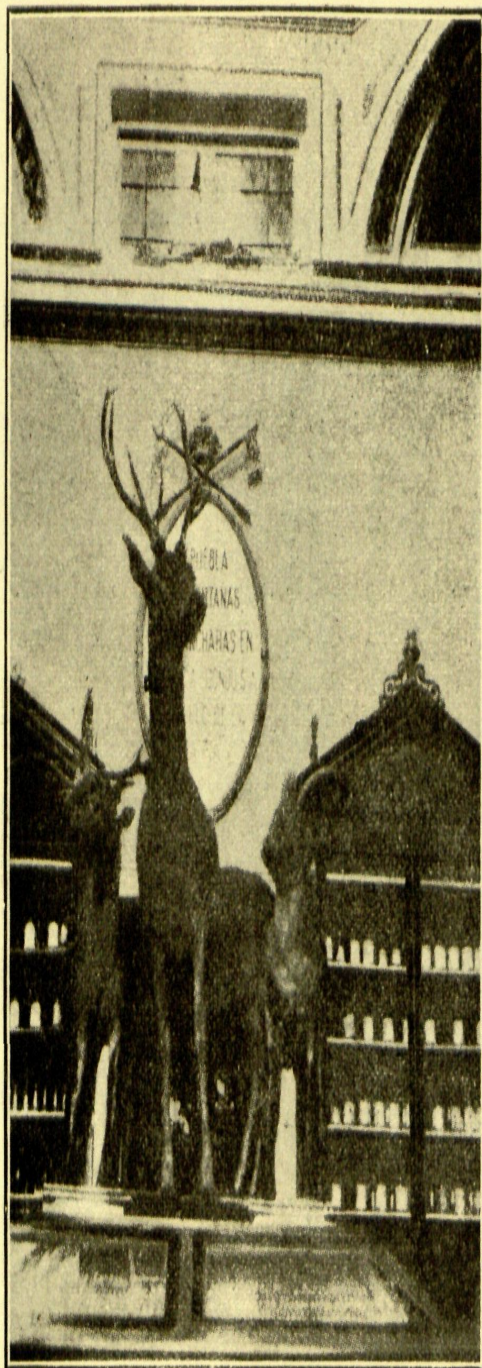
En este libro expone con razonados argumentos, y analiza amplia y detalladamente, la obra pictórica del artista, la que divide en tres épocas, haciendo resaltar los momentos culminantes de cada una y las diferenciaciones y matices que entre las mismas existen, sin perder su enlace y relación, exaltando la personalidad del biografiado con sutiles y bellos rasgos de espiritualidad, que muestran la delicadeza de su autora. Ilustran el libro 25 fotograbados reproduciendo obras del artista.

* * *

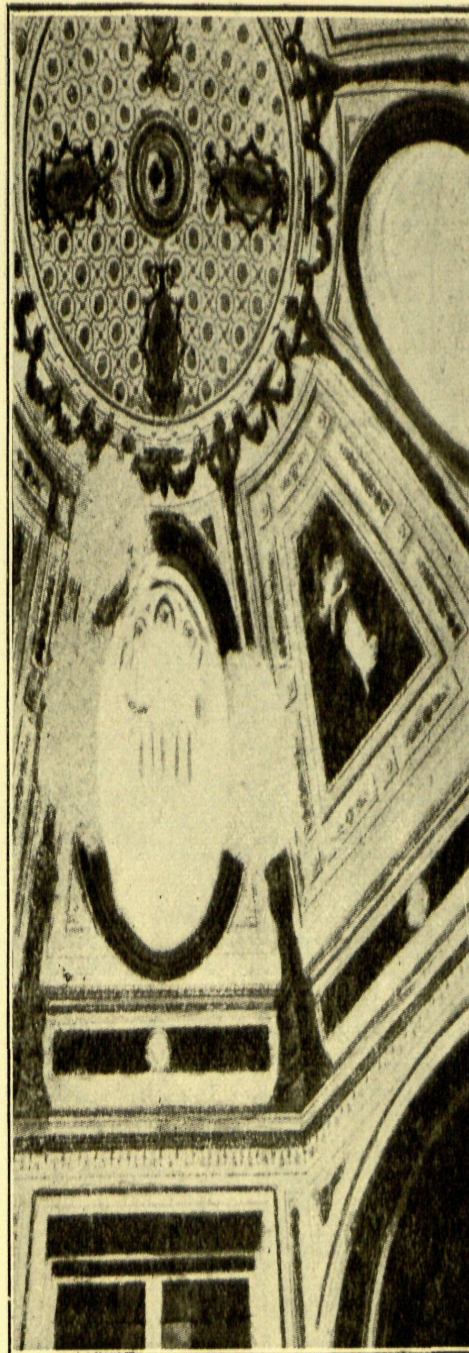
La Exposición de "Los Pintores Españoles influenciados por Goya", se celebrará en la primavera próxima.



EL ESCORIAL. La Casita de Arriba.



La Casita de Arriba. La que fué Sala de Audiciones.



La Casita de Arriba. Estado de la cupulilla
de la Sala central,

LA CASITA DE ARRIBA, DE EL ESCORIAL

POR JOAQUÍN EZQUERRA DEL BAYO

COINCIDENTE en El Escorial la opinión del elemento veraniego, en general despierta, donde nunca faltan artistas ilustres que la asesoren, con la del vecindario amante de los monumentos y lugares que exaltan y embellecen la localidad, a petición del nuevo semanario "Escorial", pronto a recoger sus aspiraciones, publiqué el pasado estío unos artículos dedicados a recordar la creación del preciado Palacete del Infante D. Gabriel en el siglo XVIII, su destino guerrero cuando la invasión francesa y su prosperidad durante el reinado de la angelical Doña María Amalia de Sajonia, cándida flor que quiso perfumar, inútilmente, el ambiente nefasto en que se debatía su esposo Fernando, a quien había designado años antes el pueblo con el apodo del Deseado. Relataba, por último, que en este siglo, su arriendo por el Real Patrimonio al Ministerio de Fomento, para establecer, tanto en el pabellón como en el recinto de la finca, una estación forestal dependiente de la Escuela de Ingenieros de Montes, la que, por estar mal dotada o por no interesarles la parte artística, descuidó las pinturas interiores y puso en los muros decorados de la rotonda central armarios conteniendo colecciones de muestras y agostó la mayoría de los bojes del jardín. Por último, un reciente incendio destruyó parte de la techumbre del edificio, bajo la cual se cobijaba, falta de condiciones, una pobre familia encargada de su custodia.

He de recordar que tan preciada obra del insigne arquitecto Villanueva, tiene una situación excepcional en ese Real Sitio de El Escorial, como antes se le denominaba, inmediato a la población y, por tanto, preferido por los paseantes, que no se les ocurre sustituirlo por la visita a la Casita de Abajo, con todas sus rique-

zas, pero lejana, hundida y sin horizontes.

¿A qué medios acudir para que tenga realidad pronta la aspiración de vecinos y veraneantes, de devolverla a su primitivo estado? Aparte de la publicidad para que el ministro a quien compete ordene la traslación de ese Centro de ensayos a lugar más apropiado donde no lesione intereses artísticos, se me ocurrió hacer un llamamiento a la Dirección de Bellas Artes, actualmente regida por persona tan entendida y celosa como el académico señor Orueta, y dar otro aldabonazo al Turismo, que disponía de fondos para estos fines y en aquellos días abrió al público una Oficina de información en el mismo Monasterio. Sería un aliciente más para el viajero curioso, que necesitaría prolongar su estancia, pero podría disfrutar, en ocasiones, del placer de la música, oyendo conciertos clásicos, objetivo principal para el que fué construido el edificio.

Parece que ahora el Patronato del Turismo queda reducido a su mínima expresión y con escasos medios económicos, lo cual le impediría llenar esa misión, no demasiado costosa, si se le facultase a disponer del mobiliario existente en el Palacio, al que no le vendría mal ordenar en otra forma, pues actualmente resultan mezclados los de reinados y estilos distintos. Y nada digo de la colocación de la mayoría de los cuadros de las salas capitulares, obras maestras que dan triste idea al mundo de nuestra falta de sensibilidad y cultura.

Dependientes los bienes del Real Patrimonio en la actualidad de la Dirección de Propiedades, hemos de esperar que la comisión encargada de ellos se preocupe de su aspecto artístico, dando satisfactoria solución a las aspiraciones anteriormente expuestas.

LA ENAJENACIÓN DE INMUEBLES, OBJETOS ARTÍSTICOS, ARQUEOLÓGICOS E HISTÓRICOS DE UNA ANTIGÜEDAD MAYOR DE CIENTOS AÑOS

El Presidente del Gobierno de la
República Española.

A todos los que la presente vieren y entendieren,
sabad:

Que las Cortes Constituyentes, en funciones de
Soberanía Nacional, han decretado y sancionado la
siguiente Ley:

Artículo 1.º Los particulares, las entidades y per-
sonas jurídicas, así eclesiásticas como civiles, no podrán
enajenar inmuebles ni objetos artísticos arqueológicos
o históricos de una antigüedad que, entre los peritos
en la materia, se considere mayor de cien años, cua-
lesquiera que sean su especie y su valor, sin previo
permiso del ministerio de que dependan y mediante
escritura pública.

Art. 2.º Toda entidad o persona jurídica o eclesiás-
tica o civil que quiera enajenar un inmueble o un
objeto artístico o arqueológico o histórico, lo pondrá
en conocimiento del gobernador civil de la provincia.
Acompañarán a la comunicación dos o más fotografías
del inmueble u objeto, su descripción minuciosa, con
las dimensiones, peso, si el objeto fuese de metal pre-
cioso; noticias de su origen e historia, títulos de pose-
sión, e indicación precisa de donde se encuentra el
inmueble y objeto, además del precio en que está
convenida la enajenación.

Art. 3.º El gobernador, al recibir la comunicación
a que se refiere el art. 2.º, dará urgente conocimiento
de ella al delegado de Bellas Artes y a la Comisión
de Monumentos, requiriendo informes precisos, que
se publicarán en el "Boletín Oficial" y en la Prensa
local y provincial. Obtenidos los informes y con los
esclarecimientos que juzguen oportunos, remitirá el
expediente al ministerio que corresponda.

Art. 4.º Ningún ministerio podrá resolver un expe-
diente de enajenación de inmuebles u objetos artísticos,
arqueológicos o históricos, sin el informe de la Direc-
ción general de Bellas Artes, que para evacuarlo
podrá asesorarse de las Academias, de la Junta facul-
tativa de Archivos, Bibliotecas y Museos, de la Junta
Superior de Excavaciones o de otro organismo consul-
tivo, y cuando lo estime conveniente, de alguna per-
sonalidad relevante en el cultivo de los estudios his-
tóricoartísticos.

Art. 5.º No se concederá permiso para enajenar
ningún inmueble u objeto que haya sido declarado del
Estado por las leyes desamortizadoras, aunque en la

actualidad esté al cuidado de las autoridades ecle-
siásticas.

Art. 6.º Queda también prohibida la enajenación
de objetos donados por reyes españoles o extranjeros
o costeados por los pueblos, a menos que el comprador
sea un Museo, un Archivo o una Biblioteca española,
nacionales, provinciales o locales.

Art. 7.º El gobernador civil de la provincia donde
radique el inmueble o donde esté el objeto que se trata
de enajenar, adoptará por sí mismo las medidas nece-
sarias para su debida custodia, pudiendo incautarse
de él sin intervención de autoridades de otro orden.
Si es un inmueble, dispondrá la más estrecha vigilan-
cia, y si es un objeto fácilmente transportable, lo hará
depositar en el Museo más próximo o en un Centro
oficial adecuado. Si se tratara de un objeto de difícil
o peligroso traslado, dispondrá la debida guarda, y en
todos los casos, podrá autorizar que lo que se intenta
enajenar pueda ser visto y estudiado por quien lo
desea, en un plazo no menor de quince días.

Art. 8.º Los contratos de ventas y enajenación de
bienes inmuebles y objetos artísticos, arqueológicos
o históricos que se celebren por las entidades o per-
sonas jurídicas, excepto los que se celebren por las
Compañías mercantiles, no podrán ser válidos si no
son públicos. La nulidad en los mismos y las sanciones
se declararán por la Administración, cabiendo contra
sus determinaciones reclamar ante los Tribunales de
lo Contencioso Administrativo.

Art. 9.º Para que los contratos de enajenación de
inmuebles u objetos a que se refiere esta ley sean váli-
dos, deberán extenderse en documentos públicos ante
notario, que negará su intervención si no se le exhibe
la autorización del ministerio correspondiente para la
enajenación, que transcribirá en el documento, así
como extractará en el mismo la titulación y el expe-
diente incoado en cada caso.

Art. 10. Cuando la enajenación se solicite y auto-
rice para atender con su importe a la reparación
o mejora de los edificios de las personas que pidan
aquella, podrá la entidad compradora a que se refiere
el art. 11 de la presente ley, pagar el precio, realizando
las obras y mejoras proyectadas, que se computarán
en el total importe de aquél en la proporción o canti-
dad que se estipule por los contratantes.

Art. 11. En los contratos no cabrá enajenación
por donación, ni por otra manera de liberalidad, ni
aun en la remuneratoria; los contratos para opción

futura de venta serán nulos. Se exceptuarán los casos en que el comprador sea un Museo, un Archivo o una Biblioteca de España.

No serán válidos los contratos de permuta ni los mixtos de venta y permuta.

No tendrán validez los contratos de arrendamientos ni cesión temporal de ninguna especie. Se exceptúa el depósito para una Exposición, el temporal en un Museo, Biblioteca o Archivo nacionales, o el accidental, para caso de riesgo, en lugar que ofrezca seguridades.

Art. 12. La tramitación del permiso para enajenar un inmueble o un objeto artístico, arqueológico o histórico en favor de un Museo, un Archivo o una Biblioteca de España, nacional, regional, provincial o local, se reducirá a la comunicación pura y simple al gobernador civil, haciendo constar el precio estipulado. La comunicación habrá de ir firmada y sellada por los representantes de las entidades o personas jurídicas vendedoras y compradora. El gobernador remitirá un traslado de la comunicación al ministerio de Instrucción pública y Bellas Artes.

Art. 13. El Estado podrá ejercer el derecho de tanteo en todo expediente de enajenación y podrá delegarlo en un Museo, Archivo o Biblioteca de España por este orden de preferencia: de la localidad donde estuviese el inmueble u objeto, de la capital de la provincia, de la capital de la región, de cualquier población de la región, de la capital del Estado, de las provincias y pueblos restantes.

Art. 14. La declaración administrativa de nulidad de las enajenaciones a que se refiere esta ley, producirá el comiso del objeto de las mismas, que quedarán a disposición del Gobierno, con obligación de incorporarlos a los Museos, Bibliotecas o Archivos públicos, por el orden de preferencia del art. 13, salvo motivo de seguridad. El gobernador adoptará las medidas precautorias del art. 7.º desde el momento que sospeche haberse realizado, o que se intenta, una enajenación nula.

Cuando el objeto de la enajenación no pueda ser habido, los contratantes y sus agentes e intermediarios serán objeto de una multa de tanto al duplo del precio de la venta, de la que serán todos ellos solidariamente responsables.

Art. 15. Cuando por la desaparición de un objeto de su sitio habitual o por otra causa cualquiera pueda presumirse que se intenta una enajenación, el gobernador podrá comprobar la subsistencia del mismo por

inspección directa o delegada de los inmuebles o lugares en que pudiera encontrarse, impetrando para realizarlo la oportuna autorización judicial en los casos necesarios, adoptando, si fuese preciso, las medidas precautorias del art. 7.º

Art. 16. Cuando por acción judicial o administrativa se enajenasen bienes de los comprendidos en esta ley, el Estado podrá ejercitar el derecho de tanteo que el art. 13 le concede para los casos de enajenación voluntaria, dentro del plazo de veinte días, a contar desde la adjudicación del mismo en pública subasta.

Art. 17. Las Compañías mercantiles dedicadas al comercio de antigüedades que no actúen por encargo, comisión o agencia de las comprendidas en el art. 1.º de la presente ley, quedan exceptuadas de los preceptos de la misma, en las transacciones de meros objetos industriales y de escaso valor artístico, arqueológico o histórico, necesitando autorización del ministerio para la venta de aquellos objetos que la posean.

El ministerio podrá declarar la nulidad de aquellas transacciones realizadas con infracción manifiesta de este precepto e imponer las sanciones a que hubiere lugar.

Art. 18. El ministerio de Instrucción pública y Bellas Artes, con la mayor urgencia posible, someterá a la aprobación de las Cortes el Código de Arte Antiguo y Moderno, y entre tanto dictará los preceptos conducentes a la declaración jurada, exhibición obligatoria, registro y catalogación de toda la riqueza artística nacional, bajo las sanciones que para los infractores se determine.

Art. 19. Mientras la riqueza artística de España esté sin catalogar, queda terminantemente prohibida la exportación de objetos artísticos, arqueológicos e históricos.

Artículo adicional.

Las disposiciones de la presente ley no derogan ni destruyen las prohibiciones y garantías que están en vigor sobre exportación al extranjero de la riqueza artística nacional.

Por tanto: Mando a todos los ciudadanos que coadyuven al cumplimiento de esta Ley, así como a todos los Tribunales y Autoridades, que la hagan cumplir.

Madrid a 10 de Diciembre de 1931.—Manuel Azaña.—El Ministro de Instrucción pública y Bellas Artes, Marcelino Domingo y Sanjuán.

De la "Gaceta".

PATRONATOS DE LOS MUSEOS



Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats

MUSEO NACIONAL DEL PRADO

Presidente: Sr. Duque de Alba.
Vicepresidente: D. Elías Tormo.
Vocales: Sr. Director General de Bellas Artes.
D. Félix Boix.
D. Manuel Gómez-Moreno.
Sr. Marqués de Casa Torres.
Sr. Marqués de la Vega Inclán.
Sr. Conde de Casal.
Sr. Conde de Romanones.
Sr. Conde de Peña Ramiro.
D. Manuel B. Cossío.
D. Mariano Benlliure.
D. Juan Allendesalazar.
D. Carlos de Beistegui y Benítez.
D. Gregorio Marañón.
D. Andrés Ovejero.
Director: D. Ramón Pérez de Ayala.
Subdirector: D. Francisco J. Sánchez Cantón.
Secretario: D. Pedro Beroqui.

MUSEO NACIONAL DE ARTE MODERNO

Presidente: D. Ignacio Zuloaga.
Vicepresidente: D. Antonio Méndez Casal.
Vocales: D. Ricardo Gutiérrez Abascal.
D. Emiliano Barral.
D. Manuel Benedito.
D. Mariano Benlliure.
D. José Capuz.
D. Juan Cristóbal.
D. Luis Lacasa.
D. José M.^a López Mezquita.
D.^a Margarita Nelken.
D. Daniel Vázquez Díaz.
D. Secundino Zuazo.
D. Joaquín Sunyer.
Director: D. Ricardo Gutiérrez Abascal.
Subdirector: D. Timoteo Pérez Rubio.
Secretario: D. Ramón Sanz de Pinilla.

MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL

Presidente: D. José Ramón Mélida.
Vicepresidente: Por la Academia de Bellas Artes de San Fernando, Sr. Conde de Casal.
Vocales: Director general de Bellas Artes, don Ricardo Orueta.
Director del Museo Arqueológico Nacional, D. Francisco Álvarez-Ossorio.
Catedrático de Arqueología Árabe, D. Manuel Gómez-Moreno.
Catedrático de Numismática y Epigrafía, D. José Ferrandis.
Catedrático de Historia primitiva del Hombre, D. Hugo Obermaier.
Subdirector del Museo del Prado, don Javier Sánchez Cantón.
Por la Academia de la Historia, don Elías Tormo.
Por el Fichero Artístico, D. Antonio García Bellido, Catedrático de Arqueología de la Universidad Central.
Secretario: Secretario del Museo Arqueológico Nacional, D. Ricardo de Aguirre.

MUSEO NACIONAL DE ARTES DECORATIVAS

Presidente: D. José J. Herrero.
Vicepresidente: D. Luis de Hoyos Sáinz.
Vocales: D. Félix Boix.
D. Manuel B. Cossío.
D. Federico Lafuente.
D. Gregorio Marañón.
D. Vicente García Cabrera.
D. Anastasio Páramo.
D. Juan J. García.
D. Angel Vegue y Goldoni.
D. Andrés Ovejero.
D. Luis Quintanilla.
Director: D. Luis Pérez Bueno.
Subdirector y Secretario del Patronato: D. José Ferrándiz y Torres.

MUSEO SOROLLA

Presidente: El Jefe del Estado.
Vicepresidente: El Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes.
Vocales: El Director General de Bellas Artes.
El Director de la Academia de Bellas Artes de San Fernando.
El Director del Museo Romántico.
El Presidente de The Hispanic Society of America de New-York.
El Director del Museo del Prado.
El Director del Museo de Arte Moderno.
El Presidente de la Junta Superior de Excavaciones.
D. Manuel B. Cossío.
D. Mariano Benlliure.
D. Antonio Flórez Urdapilleta.
D. Manuel Benedito Vives.
D. José Capuz Mamano.
D. José Gabilán.
D. Pedro Gil Moreno de Mora.
D.^a María Clotilde Sorolla y García.
D.^a Elena Sorolla y García.
D. Joaquín Sorolla y García.

ESCUELA-FABRICA CERAMICA DE MADRID

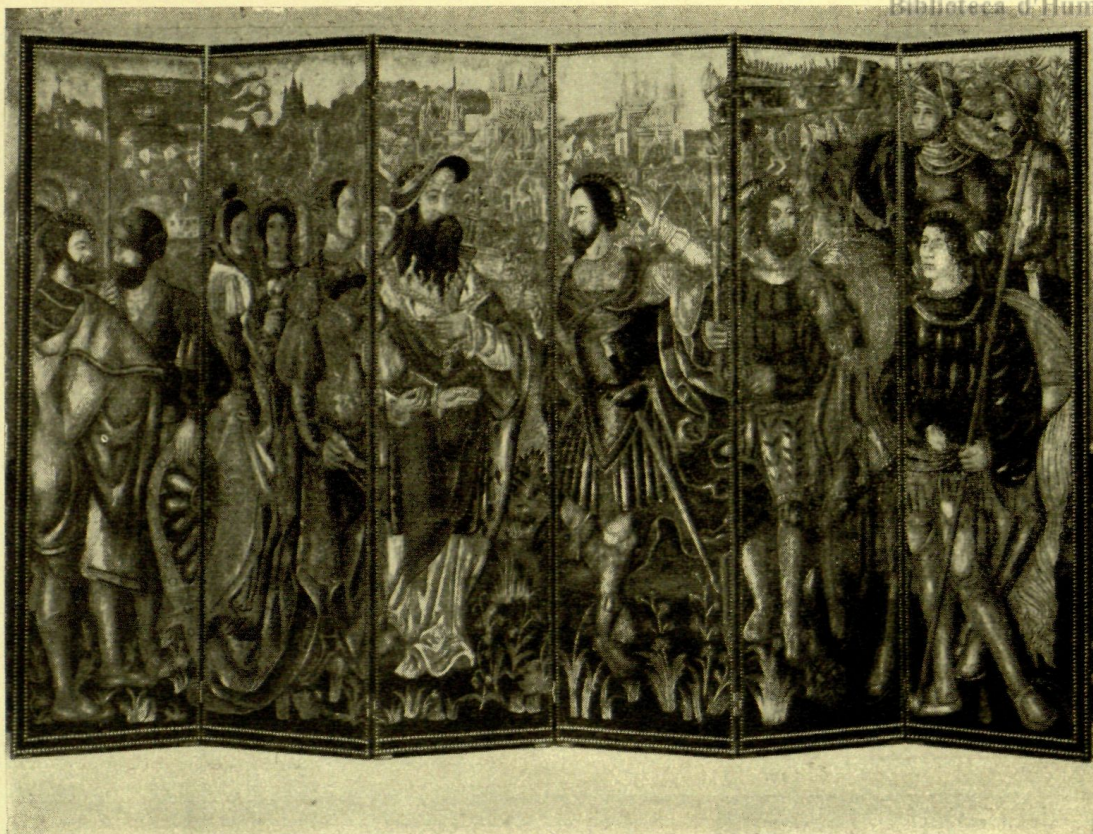
Consejo de Administración

Presidente: D. Nicolás María de Urgoiti.
Vicepresidente: D. Leandro Cerón y Cripa, Jefe de la Sección de Contabilidad de Instrucción Pública.
Vocales: D. Jacinto Alcántara, Director de la Escuela de Cerámica.
D. Carlos Moreno Graciani, Profesor de dicha Escuela.
D. Javier Cabello Lapiedra, de la Asesoría Jurídica de dicho Ministerio, y Los alumnos de dicha Escuela, señorita D.^a Dolores Varelo Aldea, doña Cándida Estaire Valle, D. Manuel Mora Iñigo y D. Salvador Arribas Serrano.
Secretario: D. Fernando Álvarez Suárez.

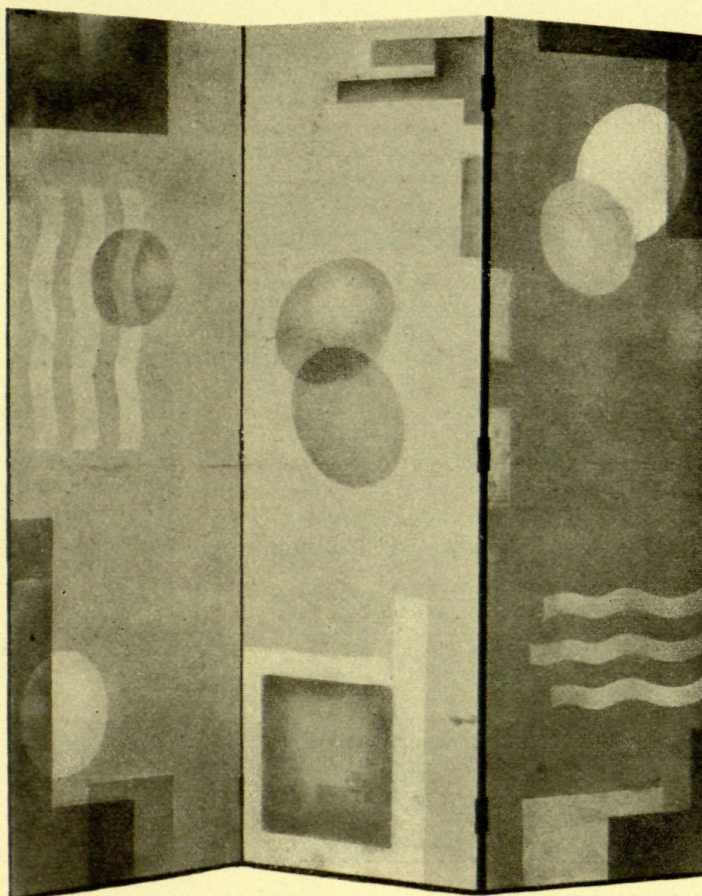
Comité artístico
Presidente: D. Ramón Menéndez Pidal.
Vicepresidente: D. Ricardo de Orueta y Duarte.
Vocales: D. Jacinto Alcántara y Gómez.
D. Jacinto Higuera.
D. Aniceto García Villar.
D. Manuel Vázquez Díaz.
Secretario: D. José Carreño España.



Emiliano Barral: Osos polares. Granito gris, talla directa. 1,50 × 0,90 y 2,40 × 1,60.



José Lapayese: Biombo de cuero repujado y policromado.
Interpretación de un tapiz, de principios del siglo XVI. 3,60 x 2 metros.



José Lapayese: Biombo decorado en colores, al duco.

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

SOCIO HONORARIO, EXCMO. SEÑOR D. SANTIAGO ALBA BONIFAZ.—PRESIDENTE DE LA JUNTA DIRECTIVA, EXCELENTISIMO SR. DUQUE DE ALBA.—SECRETARIOS, SEÑORES MARQUES DE PONS Y CONDE DE POLENTINOS.

SOCIOS PROTECTORES

SEÑORES:

Alba, Duque de.
Alba, Duquesa de.
Almenas, Conde de las.
Amboage, Marqués de.
Bauzá. Vda. de Rodríguez, María.
Beistegui, D. Carlos de.
Castillo Olivares, D. Pedro del.
Cebrián, D. Juan C.
Comillas, Marquesa de.
Eza, Vizconde de.
Finat, Conde de.
Híjar, Duquesa de.
Genal, Marqués del.
Ivanrey, Marquesa de.
Lerma, Duquesa de.
Mandas, Duque de.
Max Hohenlohe Langenburg, Princesa.
Medinaceli, Duque de.
Maura, Duque de.
Parcent, Duquesa de.
Plandiura, D. Luis.
Pons, Marqués de.
Romanones, Conde de.
Valverde de la Sierra, Marqués de.

SOCIOS SUSCRIPTORES

SEÑORES:

Abarzurza, D. Felipe.
Ablitas, Conde de.
Acevedo, doña Adelia A. de.
Acevedo Fernández, D. Mo-desto.
Agrupación Española de Artistas Grabadores.
Aguiar, Conde de.
Aguirre, D. Juan de.
Albaycín, Marqués de.
Albayda, Marqués de.
Albiz, Conde viudo de.
Alburquerque, D. Alfredo de.
Alcántara Montalvo, D. Fer-nando.
Aledo, Marqués de.
Alella, Marqués de.
Alesón, D. Santiago N.
Alhucemas, Marqués de.
Almenara Alta, Duque de.
Almunia, Marqués de la.
Alonso Martínez, Marqués de.
Alos, D. Nicolás de.
Alvarez Buylla, D. Amadeo.
Alvarez Buylla, D. Gonzalo.
Alvarez Net, D. Salvador.
Allende, D. Tomás de.

Amezúa, D. Agustín G. de.
Amigos del Arte, de Buenos Aires, Sociedad de.
Amo y del Amo, D. Bruno del.
Amposta, Marqués de.
Amuriza, D. Manuel.
Amurrio, Marquesa de.
Arana, doña Emilia de.
Araujo Costa, D. Luis.
Argüelles, Srta. Isabel.
Argüeso, Marquesa de.
Arias de Miranda, D. Santos.
Aristizábal, D. José Manuel de.
Arpey Retamino, D. Manuel de.
Artiñano, D. Gervasio de.
Artiñano, D. Pedro M. de.
Arriluce de Ibarra, Marqués de.
Asúa, D. Miguel de.
Ateneo de Cádiz.
Ateneo de Soria.
Aycinena, Marqués de.
Bailén, Conde de.
Bandelac de Pariente, D. Al-berto.
Bárcenas, Conde de las.
Barnés, D. Francisco.
Barral, D. Emiliano.
Barrio de Silvela, doña María.
Barriobero Armas, Srta. Angelina.
Bascaran, D. Fernando.
Bastos Ansart, D. Francisco.
Bastos Ansart, D. Manuel.
Bastos de Bastos, doña María Consolación.
Baüer, doña Rosa de Landaüer, viuda de.
Beistegui, doña Dolores de Itur-be, viuda de.
Beltrán y de Torres, don Fran-cisco.
Bellamar, Marqués de.
Bellido, D. Luis.
Benedito, D. Manuel.
Benicarló, Marquesa de.
Benjumea, D. Diego.
Benlliure, D. Mariano.
Benlloch, D. Matías M.
Bermúdez de Castro Feijóo, seño-rita Pilar.
Bernar y de las Casas, D. Emilio.
Bertrán y Musitu, D. José.
Bérriz, Marqués de.
Beunza Redín, D. Joaquín.
Biblioteca del Museo de Arte Moderno.
Biblioteca del Nuevo Club.
Biblioteca del Real Palacio.
Biblioteca del Senado.
Bilbao, D. Gonzalo.
Biñasco, Conde de.
Birón, Marqués de.

Bivona, Duquesa de.
Blanco Soler, D. Luis.
Blay, D. Miguel.
Bofill Laurati, D. Manuel. (Bar-celona).
Boix y Merino, D. Félix.
Bosch, doña Dolores T., viu-da de.
Bóveda de Limia, Marqués de.
Bruguera y Bruguera, D. Juan.
Byne, D. Arturo.
Cabarrús, Conde de.
Cabello y Lapiedra, D. Luis María.
Cáceres de la Torre, D. Toribio.
Calleja, D. Saturnino.
Campillos, Conde de.
Campomanes, doña Dolores P.
Cardona, Srta. María.
Carles, D. D., Barcelona.
Caro, D. Juan.
Carreras Obrador, D. José.
Carro García, D. Jesús.
Cartagena, Marqués de (Gra-nada).
Casa-Aguilar, Vizconde de.
Casajara, Marqués de.
Casa Puente, Condesa viuda de.
Casa Torres, Marqués de.
Casa Rul, Conde de.
Casal, Conde de.
Casal, Condesa de.
Casino de Madrid.
Cascales Muñoz, D. José.
Castañeda y Alcover, don Vi-cente.
Castell Bravo, Marqués de.
Castellanos Arteaga, Daniel.
Castillo, D. Antonio del.
Cavestany y de Anduaga, don Alvaro.
Cavestany y de Anduaga, don José.
Cavestany y de Anduaga, don Julio.
Caviedes, Marqués de.
Cayo del Rey, Marqués de.
Cebrián, D. Luis.
Cedillo, Conde de.
Cenia, Marqués de.
Cervantes y Sanz de Andino, don Javier.
Cerragería, Conde de.
Cerragería, Condesa de.
Cerralbo, Marqués de.
Céspedes, D. Valentín de.
Cierva y Peñafiel, D. Juan de la.
Cimera, Conde de la.
Cincúnegui y Chacón, D. Ma-nuel.

Círculo de Bellas Artes.
 Coll Portabella, D. Ignacio.
 Comisión Provincial de Monumentos de Sevilla.
 Compiani, D. José Eugenio. Buenos Aires.
 Conradi, D. Miguel Angel.
 Conte Lacave, D. Augusto José.
 Corbí y Orellana, D. Carlos.
 Coronas y Conde, D. Jesús.
 Corpa, Marqués de.
 Cortejarena, D. José María de.
 Cortés, doña Asunción.
 Cortezo y Collantes, D. Gabriel.
 Corral Pérez, D. Agustín.
 Correa y Alonso, D. Eduardo.
 Cos, D. Felipe de.
 Coullaut Valera, D. Lorenzo.
 Crespo Ordóñez, D. Ricardo.
 Cuba, Vizconde de.
 Cuesta Martínez, D. José.
 Cuevas de Vera, Conde de.
 Champourcin, Barón de.
 Churruca, D. Ricardo.
 Dangers, D. Leonardo.
 Decref, Doctor.
 Demiani, Alfred.
 Des Allimes, D. Enrique.
 Díaz Agero, D. Prudencio.
 Díaz Arquez, D. Graciano.
 Díez, D. Salvador.
 Díez de Rivera, D. José.
 Díez de Rivera, D. Ramón.
 Domínguez Carrascal, D. José.
 Durán Salgado y Loriga, don Miguel.
 Dusmet y Aspiroz, D. Mariano.
 Echeandía y Gal, D. Salvador.
 Echevarría, D. Venancio. Bilbao.
 Eggeling Von, doña Ana María.
 Escoriaza, D. José María de.
 Escoriaza, D. Manuel.
 Escoriaza, Vizconde de.
 Escuela de Artes y Oficios Artísticos. Granada.
 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.
 Espinar del Río, D. José.
 Esteban Collantes, Conde de.
 Eulate de Urquijo, doña María de la Concepción.
 Ezquerria del Bayo, D. Joaquín.
 Fernán-Núñez, Duque de.
 Fernán-Núñez, Duquesa Vda. de.
 Fernández Alvarado, D. José.
 Fernández Ardavín, César.
 Fernández de Castro, D. Antonio.
 Fernández Clérigo, D. José María.
 Fernández de Navarrete, doña Carmen.
 Fernández Novoa, D. Jaime.
 Fernández Sampelayo, don Dionisio.
 Fernández Tejerina, D. Mariano.
 Fernández Villaverde, D. Raimundo.
 Ferrándiz y Torres, D. José.
 Ferrer y Cajigas, D. Antonio Angel.
 Ferrer y Güell, D. Juan.

Figueroa, Marqués de.
 Flores Urdapilleta, D. Antonio.
 Foncalada, Condesa de.
 Fontanar, Conde de.
 Foronda, Marqués de.
 Fuente Blanca, Condesa V. de.
 Fuentes, Srta. Rosario.
 Gálvez Ginachero, D. José.
 García Condo, D. Julio.
 García Guereta, D. Ricardo.
 García Guijarro, D. Luis.
 García Gambón, D. José.
 García de Leániz, D. Javier.
 García Mercadal, Fernando.
 García Moreno, D. Melchor.
 García Palencia, Sra. viuda de.
 García Rico y Compañía.
 García de los Ríos, D. José María.
 García Sanchiz, D. Federico.
 García Tapia, D. Eduardo.
 Garnelo y Alda, D. José.
 Gascuñana Martín, D. Ramón.
 Gayangos, viuda de Serrano, doña María de.
 Gaytán de Ayala, D. Alejandro.
 Gil Delgado, D. Luis.
 Gil e Iturriaga, don Nicolás María.
 Gil Moreno de Mora, D. José P.
 Gimeno, Conde de.
 Giner Pantoja, D. José.
 Gómez Acebo, D. Miguel.
 Gomis, D. José Antonio.
 González Castejón, Marqués de.
 González y García, D. Genaro.
 González de la Peña, D. José.
 González Simancas, D. Manuel.
 Gordón, D. Rogelio.
 Gramajo, Doña María Adela A. de.
 Gran Peña.
 Granda Buylia, D. Félix.
 Granja, Conde de la.
 Groizard Coronado, D. Carlos.
 Guardia, Marqués de la.
 Güell, Barón de.
 Güell, Vizconde de.
 Guijo, Srta. Enriqueta.
 Guisasola, D. Guillermo.
 Gurtubay, doña Carmen.
 Gutiérrez y Moreno, D. Pablo.
 Harris, Tomás. Londres.
 Heredia Spínola, Conde de.
 Hermoso, D. Eugenio.
 Herráiz y Compañía.
 Herrera, D. Antonio.
 Herrero, D. José J.
 Hidalgo, D. José.
 Hoyos, Marqués de.
 Huerta, D. Carlos de la.
 Hueso Rollan, D. Francisco.
 Hueter de Santillán, Marqués de.
 Huguet, doña Josefa.
 Hurtado de Amézaga, D. Luis.
 Hyde, Mr. James H.
 Ibarra y López de Calle, D. Antonio de. Bilbao.
 Infantas, Conde de las.
 Instituto de Historia del Arte de la Universidad de Tübingen.
 Institut of, The Art. Chicago.
 Izquierdo y de Hernández, don Manuel.
 Jiménez de Aguilar, D. Juan.

Jiménez García de Luna, don Eliseo.
 Jura Real, Marqués de.
 Kybal, D. Vlastimil.
 Laan, D. Jacobo.
 La Armería, Vizconde de.
 Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla.
 Lafora y Calatayud, D. Juan.
 Laiglesia, D. Eduardo de.
 Lamadrid, Marqués de.
 Lambertze Gerbeviller, Marqués de.
 Lanuza, D. Adriano M.
 Lapayese Bruna, D. José.
 Laporta Boronat, D. Antonio.
 Laredo Ledesma, D. Luis E.
 Larios, Juan.
 Lauffer, D. Carlos.
 Leguina, D. Francisco de.
 Leigh Bögh, doña M. de.
 Leis, Marqués de.
 Leland Hunter, M. George.
 Leyva, Conde de.
 Linaje, D. Rafael.
 Linares, D. Abelardo.
 Londaiz, D. José Luis.
 López, D. Fernando.
 López Alfaro, D. Pedro.
 López Enríquez, D. Manuel.
 López-Fontana Arrazola, don Mariano.
 López Robert, D. Antonio.
 López Rodríguez, Daniel.
 López Soler, D. Juan.
 López Suárez, D. Juan.
 López Tudela, D. Eugenio.
 Luque, doña Carmen, viuda de Gobart.
 Luxán y Zabay, D. Pascual.
 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.
 Manzanedo, Marquesa de.
 Marañón, D. Gregorio.
 Marco Urrutia, D. Santiago.
 Marfá, D. Juan Antonio. Barcelona.
 Marichalar, D. Antonio.
 Marín Magallón, D. Manuel.
 Marinas, D. Aniceto.
 Mariño González, D. Antonio.
 Martí, D. Ildefonso.
 Martí Gispert, D. Pablo.
 Martí Mayobre, D. Ricardo.
 Martínez Garcimartín, D. Pedro.
 Martínez Jugo, doña Luz.
 Martínez de Hoz, doña Julia Helena A.
 Martínez y Martínez, don Francisco.
 Martínez y Martínez, D. José.
 Martínez de Pinillos, D. Miguel.
 Martínez Roca, D. José.
 Martínez de la Vega y Zegri, D. Juan.
 Mascarell, Marqués de.
 Massenet, D. Alfredo.
 Matos, D. Leopoldo.
 Mauny, André Pierre.
 Maura Herrera, doña Gabriela.
 Maura Herrera, D. Ramón.
 Mayo de Amezúa, doña Luisa.

Mazzucchelli, D. Jacobo.
 Medinaceli, Duquesa de.
 Megías, D. Jacinto.
 Megías, D. Jerónimo.
 Meléndez, D. Julio B.
 Meléndez, D. Ricardo.
 Melo, D. Prudencio.
 Méndez Casal, D. Antonio.
 Mendizábal, D. Domingo.
 Meneses Puertas, D. Jacobo.
 Mérida y Díaz, D. Miguel de.
 Messinger, D. Otto E.
 Michaud, D. Guillermo.
 Miguel González, D. Mariano.
 Miquel Rodríguez de la Encina,
 D. Luis.
 Miranda, Duque de.
 Moisés, D. Julio.
 Molina, D. Gabriel.
 Moltó Abad, D. Ricardo.
 Monge, D. Felipe L.
 Monserrat, D. José María.
 Monteflorido, Marqués de.
 Montenegro, D. José María.
 Montesa, Marqués de.
 Montesión, Marqués de.
 Montortal, Marqués de.
 Montilla y Escudero, D. Carlos.
 Mora y Amarca, don César
 de la.
 Moral, Marqués del.
 Morales, D. Félix.
 Morales, D. Gustavo.
 Morales Acevedo, D. Francisco.
 Morán, Catherine.
 Morenés y Arteaga, Srta. Belén.
 Moreno Carbonero, D. José.
 Muguiro, Conde de.
 Muguiro y Gallo, D. Rafael de.
 Muntadas y Rovira, D. Vicente.
 Muñiz, Marqués de.
 Murga, D. Alvaro de.
 Museo del Greco.
 Museo Municipal de San Sebas-
 tián.
 Museo Naval.
 Museo Nacional de Artes Indus-
 triales.
 Museo del Prado.
 Nárdiz, D. Enrique de.
 Narváez y Ulloa, don Luis María.
 Navarro Díaz-Agero, D. Carlos.
 Navarro y Morenés, D. Carlos.
 Navarro, D. José Gabriel.
 Navas, D. José María.
 Obispo de Madrid-Alcalá.
 Ojesto, D. Carlos de.
 Olanda, D. Luis.
 Olaso, Marqués de.
 Olivares, Marqués de.
 Ors, D. Eugenio de.
 Ortiz y Cabana, D. Salvador.
 Ortiz Echagüe, D. Antonio.
 Ortiz de la Torre, D. Eduardo.
 Padul, Conde del.
 Palencia, D. Gabriel.
 Palmer, Srta. Margaret.
 Páramo y Barranco, D. Anas-
 tasio.
 Pardiñas, D. Alejandro de.
 Peláez, D. Agustín.
 Peláez Quintanilla, D. Luis.
 Pemán y Pemartín, D. César.
 Penard, D. Ricardo.
 Peña Ramiro, Conde de.
 Peñafior, Marqués de.
 Peñuelas, D. José.
 Perera y Prats, D. Arturo.

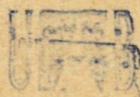
Pérez Bueno, D. Luis.
 Pérez Gil, D. Juan.
 Pérez Linares, D. Francisco.
 Pérez Maffei, D. Julio.
 Picardo y Blázquez, D. Angel.
 Piedras Albas, Marqués de.
 Pinazo, D. José.
 Pinohermoso, Duque de.
 Pío de Saboya, Príncipe.
 Plá, D. Cecilio.
 Polentinos, Conde de.
 Pons, Marquesa de.
 Prast, D. Carlos.
 Prast, D. Manuel.
 Pries, Conde de.
 Prieto, D. Gregorio.
 Proctor, D. Loewis J.
 Proctor, señora de.
 Pulido Martín, D. Angel.
 Quijano de la Colina, D. Miguel.
 Quintanar, Marqués de.
 Quintero, D. Pelayo. (Cádiz.)
 Rafal, Marquesa del.
 Rambla, Marquesa viuda de la.
 Ramos, D. Francisco.
 Ramos, D. Pablo Rafael.
 Real Aprecio, Conde del.
 Real Círculo Artístico de Barce-
 lona.
 Real Piedad, Conde de la.
 Regueira, D. José.
 Remedios, Vizconde de los.
 Retana y Gamboa, D. Andrés de.
 Retortillo, Marqués de.
 Revilla, Conde de.
 Revilla de la Cañada, Marqués
 de.
 Riera y Soler, D. Luis. Barce-
 lona.
 Río Alonso, D. Francisco del.
 Riscal, Marqués del.
 Roda, D. José de.
 Rodriga, Marqués de la.
 Rodríguez, D. Antonio Gabriel.
 Rodríguez, D. Bernardo.
 Rodríguez Delgado, D. Joaquín.
 Rodríguez Hermanos, R.
 Rodríguez Mellado, doña Isabel.
 Rodríguez de Rivas y de Navarro,
 D. Mariano.
 Rodríguez Rojas, D. Félix.
 Romana, Marqués de la.
 Rosales, D. José.
 Roy Lhardy, D. Emilio.
 Ruano, D. Francisco.
 Ruiz Balaguer, D. Manuel.
 Ruiz Carrera, D. Joaquín.
 Ruiz Messeguer, D. Ricardo.
 Ruiz y Ruiz, D. Raimundo.
 Ruiz Senén, D. Valentín.
 Ruiz, V. de Ruiz Martínez, doña
 María.
 Saco y Arce, D. Antonio.
 Sáenz de Santa María de los
 Ríos, D. Luis.
 Sáinz y de la Cuesta, D. Enrique.
 Sáinz Hernando, D. José.
 Sáinz de los Terreros, D. Luis.
 Saltillo, Marqués del.
 San Alberto, Vizconde de.
 San Antonio, Vizcondesa de.
 San Esteban de Cañongo, Conde
 de.
 San Juan de Piedras Albas,
 Marqués de.
 San Pedro de Galatino, Duquesa
 de.
 Sánchez Cantón, D. Francisco J.

Sánchez Cuesta, D. León.
 Sánchez Guerra Martínez, don
 José.
 Sánchez de León, don Juan.
 Valencia.
 Sánchez Pérez, D. José Au-
 gusto.
 Sánchez de Rivera, D. Daniel.
 Sanginés, D. José.
 Sanginés, D. Pedro.
 Sangro y Ros de Olano, don
 Pedro.
 Sangroniz, D. José A. de.
 Santibáñez, D.^a Matilde D. R.
 de.
 Santa Cruz, Marqués de.
 Santa Elena, Duquesa de.
 Santa Lucía de Cochan, Marqués
 de.
 Santa María, D. Marceliano.
 Santo Mauro, Duquesa de.
 Sanz, D. Luis Felipe.
 Saracho, D. Emilio.
 Sardá, D. Benito.
 Sastre Canet, D. Onofre.
 Scherer, D. Hugo.
 Schlayer, D. Félix.
 Schumacher, D. Adolfo.
 Segur, Barón de.
 Seisdedos López, Jerónimo.
 Sentmenat, Marqués de.
 Sert, D. Domingo.
 Serrán y Ruiz de la Puente,
 D. José.
 Sicardo Jiménez, D. José.
 Silvela, D. Jorge.
 Silvela y Casado, D. Mateo.
 Silvela Corral, D. Agustín.
 Sirabegne, D. Luis.
 Sizzo-Noris, Conde de.
 Solaz, D. Emilio.
 Soler y Damians, D. Ignacio.
 Soria, Arturo.
 Sorribes, D. Pedro C.
 Sota Aburto, D. Ramón de la.
 Soto Redondo, D. Manuel.
 Sotomayor, Duque de.
 Suárez-Guanes, D. Ricardo.
 Suárez de Ortiz, doña Carmen.
 Suárez Pazos, D. Ramón.
 Sueca, Duquesa de.
 Tablantes, Marqués de. Sevilla.
 Taboada Zúñiga, D. Fernando.
 Tejera y Magnin, D. Lorenzo
 de la.
 Terol, D. Eugenio.
 The Art Institut of Chicago.
 Thomas, Mr. H. G. Cambridge.
 Toca, Marqués de.
 Tormo, D. Elías.
 Torralba, Marqués de.
 Torre Arias, Condesa de.
 Torre de Cela, Conde de la.
 Torrecilla y Sáenz de Santa
 María, D. Antonio de.
 Torrehermosa, Marqués de la.
 Torrejón, Condesa de.
 Torres y Angolotti, don José
 María de.
 Torres de Mendoza, Marqués de.
 Torres Reina, D. Ricardo.
 Torres de Sánchez Dalp, Conde
 de las.
 Tovar, Duque de.
 Trauman, D. Enrique.
 Travesedo y Fernández Casa-
 riago, D. Francisco.
 Trenor, Fernando.

Ullmann, D. Guillermo.
 Universidad Popular Segoviana.
 Urcola, doña Eulalia de.
 Urquijo, D. Antonio de.
 Urquijo, Conde de.
 Urquijo, D. José María de.
 Urquijo, Marquesa de.
 Urquijo, Marqués de.
 Urquijo, D. Tomás de.
 Urzáiz y Salazar, D. Isidoro de.
 Vado, Conde del.
 Valdeiglesias, Marqués de.
 Valderrey, Marqués de.
 Valero de Bernabé, D. Antonio.
 Valle y Díaz-Uranga, D. Antonio del.
 Valle de Pendueles, Conde de.
 Vallellano, Conde de.
 Vallespinosa, D. Adolfo.
 Vallín, D. Carlos.
 Van Dulken, D. G.

Varela, D. Julio.
 Vega de Anzó, Marqués de la.
 Vega Inclán, Marqués de la.
 Vegue y Goldoni, D. Angel.
 Velada, Marqués de.
 Velarde Gómez, D. Alfredo.
 Velasco y Aguirre, D. Miguel.
 Velasco, Manuela de.
 Velasco y Sánchez Arjona, don Clemente de.
 Veragua, Duque de.
 Verástegui, D. Jaime.
 Verdeguer, D. Pablo.
 Victoria de las Tunas, Marqués de.
 Viguri, D. Luis R. de.
 Vilanova, Conde de.
 Villa Antonia, Marqués de.
 Villatorcas, Marquesa de.
 Villagonzalo, Conde de.
 Villahermosa, Duque de.
 Villa-Urrutia, Marqués de.

Villar Grangel, D. Domingo.
 Villares, Conde de los.
 Villarrubia de Langre, Marqués de.
 Vindel Angulo, D. Pedro.
 Viudas Muñoz, D. Antonio.
 Weibel de Manoel, D. Eduardo.
 Winstein, doña Alice.
 Weissberger, D. Herberto.
 Wissberger, D. José.
 Yárnaz Larrosa, D. José.
 Yecla, Barón de.
 Zarandieta y Miravent, don Enrique.
 Zárata, D. Enrique. Bilbao.
 Zenete, Condesa de.
 Zomeño Cobo, D. José.
 Zomeño Cobo, D. Mariano.
 Zubiría, Conde de.
 Zuloaga, D. Juan.
 Zumel, D. Vicente.
 Zurgena, Marqués de.



Biblioteca de la Universidad de Barcelona

Facultat de Filosofia i Lletres
 Sala de Referència
 Sala de Referència

UAB

Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats



UAB

Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats

7/186

