

ARTE ESPAÑOL

TERCER TRIMESTRE

1941

REVISTA DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

Sociedad Española de Amigos del Arte

(FUNDADA EN 1909)

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats

PRESIDENTE HONORARIO: SEÑOR DUQUE DE ALBA

JUNTA DIRECTIVA

Presidente:

Marqués de Lema.

Vicepresidente:

Marqués de Valdeiglesias.

Director de Publicaciones:

D. Joaquín Ezquerra del Bayo.

Bibliotecario:

D. Eugenio d'Ors.

Tesorero:

Marqués de Aledo.

Secretario:

D. Miguel Asúa.

Vocales:

Conde de Peña Ramiro.

D. Francisco Hueso Rolland.

D. Luis Blanco Soler.

Conde de Fontanar.

D. José Ferrandis Torres.

D. Julio Cavestany, Marqués de Moret.

Vizconde de Mamblas.

Marqués de Saltillo.

D. Gelasio Oña Iribarren.

Marqués de Lozoya.

D. Alfonso García Valdecasas.

Conde de Polentinos.

D. Enrique Lafuente Ferrari.

A R T E E S P A Ñ O L

PUBLICACION TRIMESTRAL

PRECIOS DE SUSCRIPCION:

España. Año 35 pesetas.

Extranjero. 45

Número suelto. 10

Idem idem Extranjero. 12

Números atrasados sin aumento de precio.

ART E ESPAÑOL

Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats

REVISTA DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

AÑO XXVI. I DE LA 3.^a EPOCA • TOMO XIII. TERCER TRIMESTRE 1941

AVENIDA DE CALVO SOTELO, 20, BAJO IZQDA. (PALACIO DE LA BIBLIOTECA NACIONAL)

DIRECTOR: D. JOAQUÍN EZQUERRA DEL BAYO

SECRETARIO: D. GABINO GONZÁLEZ DÍAZ

S U M A R I O

PÁGS.

MANUEL GÓMEZ-MORENO.—La sillería del coro de la catedral de Jaén 3
(Con 6 ilustraciones.)

MIGUEL HERRERO.—Jáuregui como dibujante 7
(Con 16 ilustraciones.)

DIEGO ANGULO IÑIGUEZ.—Un primitivo sevillano en el Museo Victoria y Alberto, de Londres. 13
(Con 3 ilustraciones.)

CARLOS G. ESPRESATI.—Algunas incógnitas de la obra y la vida de Ribalta. 15
(Con una ilustración.)

NOTAS DE INFORMACIÓN BIBLIOGRÁFICA Y ARTÍSTICA:

Porcelanas desaparecidas 19
(Con 3 ilustraciones.)

Bibliografía, por Francisco Abbad Ríos y Valentín de Sambricio. 19

LA SILLERIA DEL CORO DE LA CATEDRAL DE JAEN

Por MANUEL GOMEZ-MORENO

FSTA catedral, utilizada para cárcel bajo el dominio rojo, se libró del furor iconoclasta, saliendo casi incólume del desastroso trienio, salvo en sus alhajas, y especialmente su custodia, la máxima obra del arte plateresco en platería que atesorábamos. Pero no corresponde sólo a las revoluciones destruir; el tiempo, la renovación de vida es también agente decisivo contra la perpetuidad de las cosas, y a ello ayuda el hombre para satisfacer, en este sentido, su instinto creador, su ideal de perfecciones. Odio y amor concitados para activar la ley de muerte que cumple a la materia. Y el arte paga este inexorable tributo, a despecho del cariño con que un sector social busca en lo antiguo, en lo muerto, una renovación de vida espiritual que es historia, frente a otro sector que abomina de lo pasado y nos trae como ideal la destrucción, la guerra.

Ahora, evocando arte a propósito de esta catedral, hemos de recordar obras perdidas, nombres olvidados, realidades de cuando su edificio era otro, de arquitectura semigótica, pero con galas renacentistas ya, de las que sobrevive una sola, y es la sillería de su coro, con historia que ahora sale a luz, de entre papeles, por ventura salvados en el archivo catedralicio. Pero, a tenor de la magnitud arquitectónica desarrollada en el nuevo edificio, creció también su sillería en la segunda mitad del siglo XVII, pasando de 49 sillas altas a 85, salpicado lo primitivo de elementos barrocos, no fáciles de distinguir a primera vista.

Su descripción huelga, ante lo que enseñan las reproducciones adjuntas. Véase en la silla episcopal una representación de Nuestra Señora con Jesús en brazos, y dos ángeles extendiendo su manto para cobijar al obispo y canónigos arrodillados a sus pies; encima, el escudo del tal obispo, D. Alonso Suárez de Fuentelsauz, que falleció a 5 de noviembre de 1520, y por remate, la Verónica. En los espaldares de las sillas altas, amplísima serie de escenas evangélicas y bustos de profetas sobrepuertos a sus veneras; otra serie de relieves en el guardapolvo, alusivos al Testamento viejo, entre figurillas de patriarcas; en la sillería baja, más representaciones, con santos en pasajes de sus vidas, y guarneciéndolo todo, semicolumnas corintias cubiertas de talla, tableros con grutescos y paños con labor rehundida imitando brocados góticos. A ambos extremos de la sillería, sendos escaños para los caballeros de la ciudad, que prolongan la organización de la sillería, con sus tres series de tableros y figurillas, pero desprovistos de brazales y enrasado su guardapolvo. El arte de toda la sillería es "al romano", como entonces se decía; pero con resabios

góticos, perceptibles en el plegar de las vestiduras, composición de su imaginería y algún mueble allí reproducido. Las agregaciones barrocas, ni mirarlas.

Antes de puntualizar más sobre lo anterior, vendrá bien un poco de historia tocante a lo perdido. Se sabía de ello que, incendiadas las iglesias de Jaén por los moros granadinos en 1368, emprendió la reedificación de su Catedral el obispo D. Nicolás de Biedma, aquel que trajo de Roma el Santo Rostro, pintura en tabla con carácter de entonces. Resultó un edificio de cinco naves, si no siete, entre pilares alargados apeando arquerías, algo a modo de mezquita, aunque no lo fuese; y, por cabecera de ella, el obispo D. Luis Osorio, en 1492, inició una ampliación, llevada a cabo por su sucesor, D. Alonso Suárez, cuyo pontificado duró de 1500 a 1520. De aquí arrancan nuestras noticias, casi todas desconocidas.

Cuando empiezan las cuentas de fábrica, en 1494, ya figura como maestro de la obra el cantero Pedro López; se abrían cimientos (alicaces) y se hacían pilares moldurados; se acarreaba piedra franca y jabaluna en grande, y ayudaban al maestro de tres a cinco oficiales canteros; después, ocho. Lo mismo de 1500 a 1501; pero en diciembre del primer año vino maestre Enrique (Egas) a visitar y tasar la obra, que se hacía, ya a destajo, ya a salario, aparte el jornal de López, que era de 40 mrs., y consta como labor personal suya "echar la cinta de la moldura", probablemente aquella decoración a modo de cornisa que guarnece el testero de la iglesia en bajo, única parte conservada hoy de lo que entonces se hizo.

La capilla mayor, a costa del obispo Suárez, se alzó de 1509 a 1510, y también se le debe el gran puente sobre el Guadalquivir, entre Jaén y Baeza, que llaman del Obispo y data de 1505 a 1508. Aun seguía como maestro de la obra Pedro López en 1512. En el año siguiente lo era un Diego Martínez, reparando la torre del reloj con su chapitel, que sería el alminar moruno, puesto que se alude a sus pretilles y almenas, y de 1518 a 1519 se hizo un nuevo crucero, bajo la maestría de Martínez, que aun trabajaba "en los arcos" en 1521.

A seguida, el desastre. A principios de 1523 fueron Alonso Ruiz y "Valdyvia" (Andrés de Vandaelvira), canteros de Ubeda, "a ver la capilla mayor y a dar su parecer para que se adobase", lo que estuvo a cargo del susodicho Martínez. En 1525, acentuándose la ruina, acudieron hasta ocho canteros de Ubeda, Baeza, Alcaudete y Bailén, con los de Jaén, Pedro de Guerra y Francisco del Castillo, que ya trabajaron en la Catedral desde 1494 y 1519, respectivamente. El resultado fué mandarse derribar la capilla mayor y los pilares y arcos sobre que se había de asentar el cimborio, por ruinoso todo ello. Así feneció, desdichadamente, lo nuevo, arrastrando complementos decorativos, de que hacen mención las cuentas, y cuya pérdida resulta bien lamentable.

Aun prescindiendo de las obras de platería, ornamentos bordados, libros de canturia con miniaturas, alfombras de Salamanca, candeleros de hierro, misales impresos, etc., cuya reseña, con los datos de sus artífices, alargaría demasiado, tenemos otras, inherentes al edificio, sobre que llamar la atención. Del retablo principal sólo alcanzamos que se lo limpió en 1494; que en 1511 pintaron su guardapolvo Gálvez y Becerra, pintores, y sería una simple cortina, puesto que antes se compraron "160 varas de angeo azul para el retablo", y también se alude a "la pintura del paño del retablo". Luego, en 1524, se le añadió un banco de imaginería y talla, hecho por Juan López y Gerónimo Guijarro o Guijano; entalladores, que lo ajustaron en 65.000 maravedís. Nada de él subsiste.

La misma suerte cupo a las rejas de la capilla mayor y del coro, primeras obras allá y famosas de maestre Bartolomé, que aparece ahora como natural y vecino de Salamanca, abriendo nuevo campo de investigaciones sobre su interesante personalidad. Hizo la de la capilla mayor de 1512 a 1513, y la del coro en 1514, concertada aquélla en mil ducados, y por la segunda recibió casi otro tanto.

Perdidas también las vidrieras, hechas en 1514 por dos maestros alemanes desconocidos, que se llamaban Antonio y Andrés, y fueron dos para la capilla mayor, las más grandes, con Nuestra Señora, San Pedro y San Pablo, la una, y con Nuestra Señora, San Alfonso a sus pies y los Santos Juanes, la otra; para el baptisterio, una con el bautismo de Jesús; para el coro, dos, con la Salutación y el Crucifijo entre Nuestra Señora y San Juan, y otra más, con profetas, mártires y vírgenes, en diversos sitios.

Conservada, ella sola, nos queda esta sillería, que principalmente nos ocupa. La primera partida, en cuentas de 1519 a 1520, es de 646.213 maravedís, "a maestre gutierre aleman e a juan lopez de velasco, entalladores, de lo que ovieron de aver por la obra de las sillas nuevas que hicieron para el choro de la dicha iglesia". Siguen otras, en 1521, donde se lee la firma del primero, entre rúbricas que figuran mazo y formón a un lado y doble aspa al otro, leyéndose claramente, "gutiere gierero"; la del otro, "Ju^o lopez". Está además la cuenta de todo ello en esta forma: "Hay 51 sillas altas, con la del obispo y con los dos rincones altos que se cuentan por sillas, y con las dos que se quitaron para poner las dos rejas que están cabe la silla del obispo, cada una a 14.500 mrs.; 36 sillas bajas, con los dos rincones y las dos que se quitaron en derecho de las rejas altas, a 5.500 mrs.; tres subidas para las sillas altas...; las cuatro closes que están en las sillas altas cabe las rejas de los postigos altos; los dos vancos de los cavalleros con la imaxinería alta que tiene cada vanco, se igualó todo por 100.000 mrs." De ello dieron finiquito los maestros, designados como compañeros, en 27 de enero de 1522.

Hay otras partidas complementarias: En 18 de febrero de 1521, "a juan lopez, entallador, 15.000 mrs. en cuenta de las cosas del coro". En 14 de noviembre del mismo año, "a juan lopez, entallador, 5.000 mrs. por la hechura y talla de los postigos de las puertas del coro de madera que hizo", cuyas rejas, cerraduras, llaves y guarniciones se pagaron a maestre Bartolomé. En 11 de febrero de 1522, "a juan lopez, 4.000 mrs., por el atril para delante la sylla del obispo del coro", y en 27 de abril inmediato, al mismo, 16.000 mrs. "por el atril grande que hizo para el coro".

Finalmente, de noviembre a diciembre de 1527, estas dos partidas: "a maestre gerónimo quarenta e tres ducados para el primer tercio de los asientos de los cavalleros que ha de hacer en el choro"; "a maestre gutierre e al otro mancebo, entalladores, para en cuenta y pago de las sillas del choro, treinta reales", y al margen: "cuenta de maestre geronimo", que éste sería el mancebo aludido. Probablemente se trataba de la traslación del coro a otro lugar, con motivo de las susodichas demoliciones.

Tenemos aquí citados tres entalladores: Gutierre Gierero, alemán; Juan López de Velasco y Gerónimo Guijano. El primero resulta desconocido; pero como esta sillería de Jaén es copia exacta en su traza de la de Burgos, hecha de 1507 a 1512, es verosímil que en ella trabajaría este Gutierre. El Juan López figura en Granada desde 1508 a 1513, por lo menos, haciendo retablos, un Calvario y escudos de armas; además consta que una hija suya se casó con maestre Jacobo Florentino, aquel "Indaco vecchio" amigo de Miguelángel; y aparece otra vez en Granada, por fiador de su yerno, en 1521. Sus obras granadinas perecieron; mas tenemos en el

coro de Jaén, precisamente suyo, el atril del obispo, por el que alcanzamos a reconocer el estilo de sus grutescos, a tono con los de Jacobo. Asimismo conocido es Jerónimo Quijano, que así firmaba, discípulo y continuador del Florentino en Murcia, donde hizo la fastuosa decoración de la sacristía de su Catedral, desde fines de 1526 a 1533; pero es muy dudoso que haya algo suyo reconocible en nuestra sillería.

Cotejada con la de Burgos, garantízase lo primitivo del guardapolvo de ésta, alejando la sospecha de que fuese añadido en 1527, cuando Felipe de Borgoña dirigió su traslado. Todo ello se repite en Jaén puntualmente, aunque vayan por otro camino sus relieves y figuras, en general de estilo francamente nórdico, interpretadas con prosaica llaneza las escenas, retratados los personajes secundarios con trajes de entonces, y aun bien caracterizados unos moros en el martirio de Santa Catalina; rasgos de naturalismo que hacen simpática esta serie, tan trivial en el fondo. Hay, sin embargo, aciertos y novedades, como el relieve de la Asunción, y encima, la glorificación de María abrazada a Jesús; también la silla episcopal se anima con aditamentos de niños juguetones, y otros con cirios, teniendo el escudo de Suárez. En todo ello parece que el alemán desarrollaría una labor preferente.

Respecto de Juan López, dado lo temprano de su aparición en Granada, cabe sospechar si sería también gótico su aprendizaje; pero allí ya en 1513 se cultivaban decoraciones francamente renacentistas, y en la sillería jienense tenemos figuras de santos sin rastro de goticismo, que podrán ser de su mano. Tocante a la talla, de grutescos toda, se distingue bien lo que haría Gutierre, bastarda imitación de temas lombardos, animados sus follajes con copas, dragones, arpías, delfines, etc., a más de aquellos paños remedando brocados góticos, que copian lo de maestre Rodrigo en la sillería toledana. Y acertamos a reconocer la parte de Juan López, por una interpretación de los mismos temas con delicadezas de talla, elegancia y exquisito romanismo, que distingue perfectamente ciertos tableros, columnas y pilastrillas, hermanando con el atril del obispo, documentado por suyo, como antes se dijo.

Aun podemos reconocer otra obra íntimamente ligada con la sillería jienense y probable dechado para ella. Es la silla central del coro, en Santa María la Mayor, de Ubeda, víctima del furor marxista, con todo lo demás de madera que allí se ostentaba. La fotografía adjunta quizá sea ya el único testimonio conservado, y por ella juzgaremos no sólo de su casi absoluta igualdad con las sillas de Jaén, sino además un contacto algo mayor con las de Burgos, acredimando precedencia; es decir, que esta silla hubo de ser la muestra que maestre Gutierre presentaría, según costumbre, antes de formalizar su contrato para lo de Jaén. Aquí se efigia en el espaldar la Anunciación, con carácter gótico septentrional muy destacado; en el guardapolvo, la escena de Adán y Eva ante el árbol fatal; a sus lados, figurillas de profetas; en lo demás, profusa decoración de grutescos, y la misma ficción de brocado al fondo. En general, todo ello más primoroso que lo jienense, como si el estímulo inicial hubiese decaído luego.

Completando datos sobre la destruída sillería de Ubeda, puesto que la fotografía abarca partes laterales suyas, bien diversas de la central, sépase que aquéllas fueron terminadas en 1550 por los entalladores Juan de Reolid y Luis de Aguilar. El primero trabajó en la catedral de Granada en 1531, y en la de Jaén en 1545. Del segundo consta que en 1564 hizo para esta última el gran relieve del Nacimiento en su crucero, y ambos fueron llamados para reconocer y tasar los lados del retablo de la catedral de Sevilla en 1553.

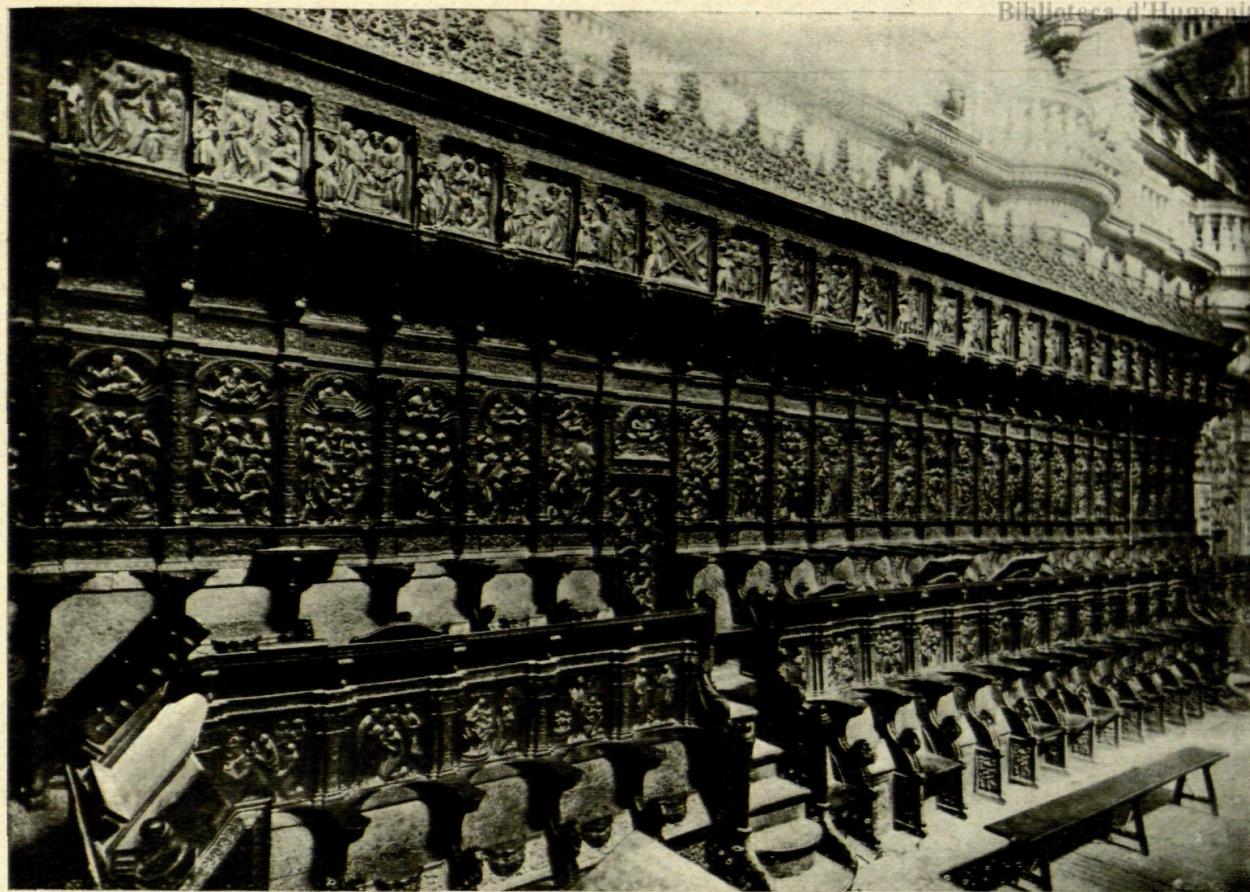


FIG. 1.—Sillería del coro de la catedral de Jaén.



FIG. 2.—Sillas bajas de la misma.

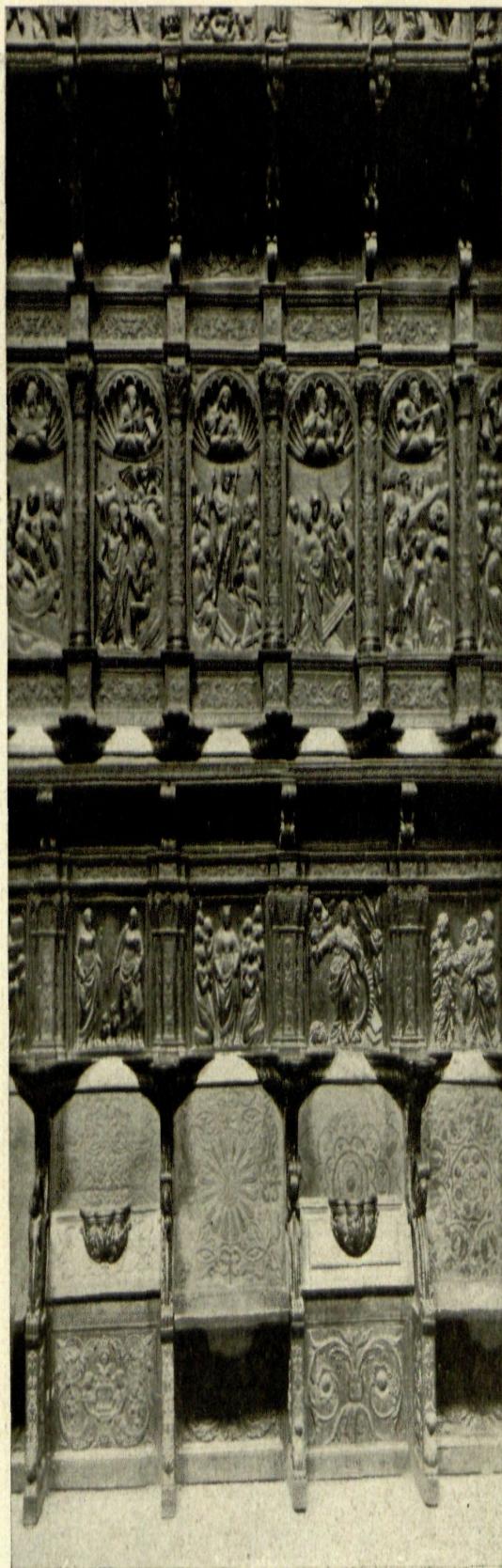


FIG. 3.—Sillería de la catedral de Jaén.

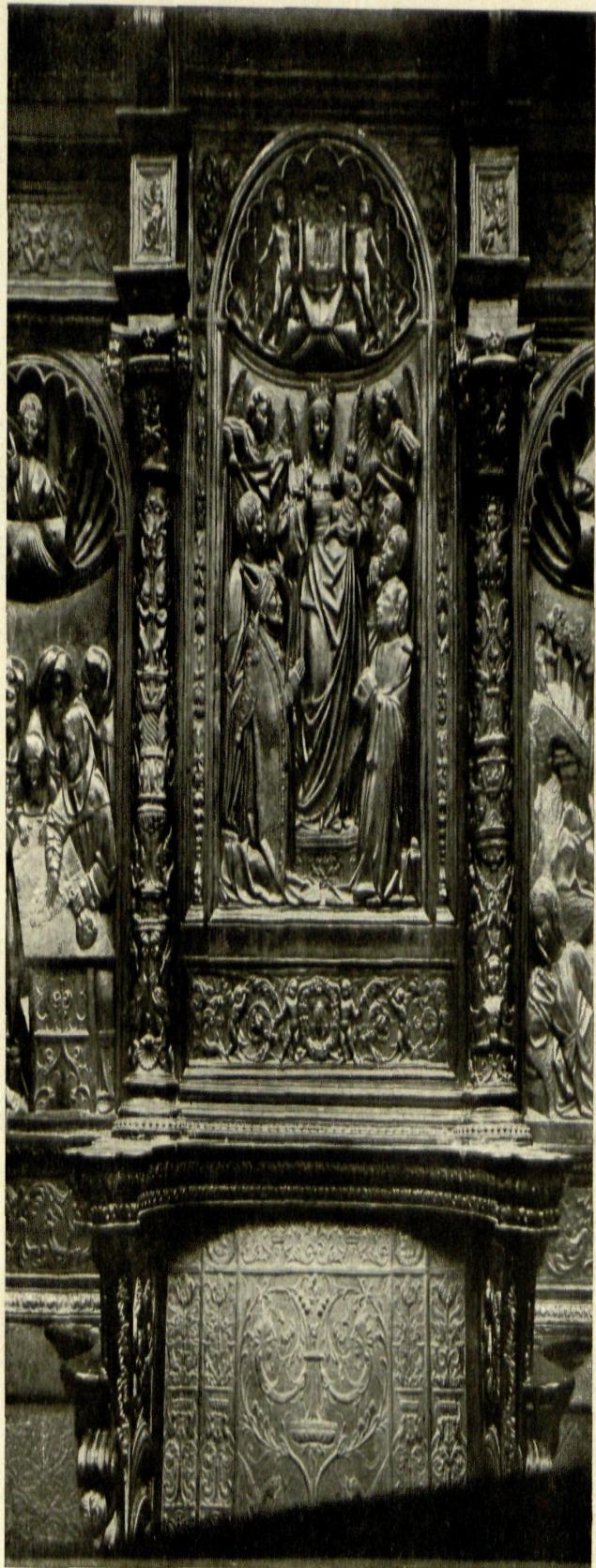


FIG. 4.—Silla episcopal de la misma.

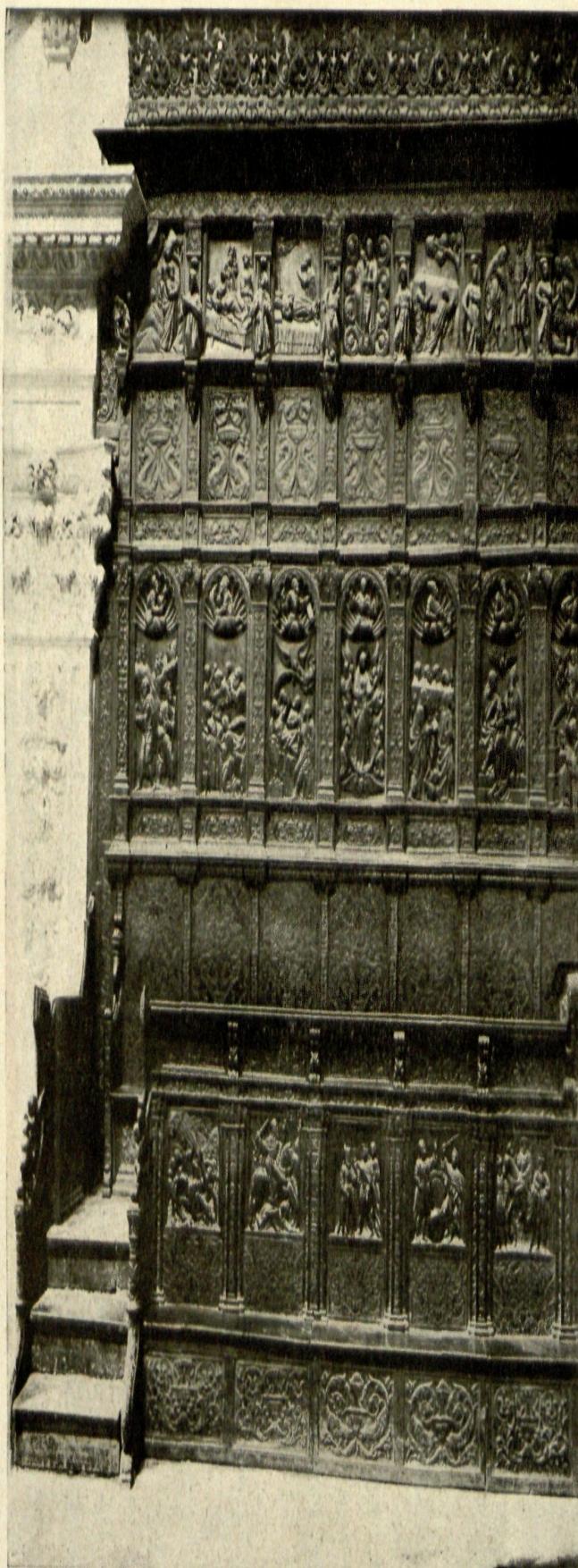


FIG. 5.—Escaños de los Caballeros, en el coro de Jaén.

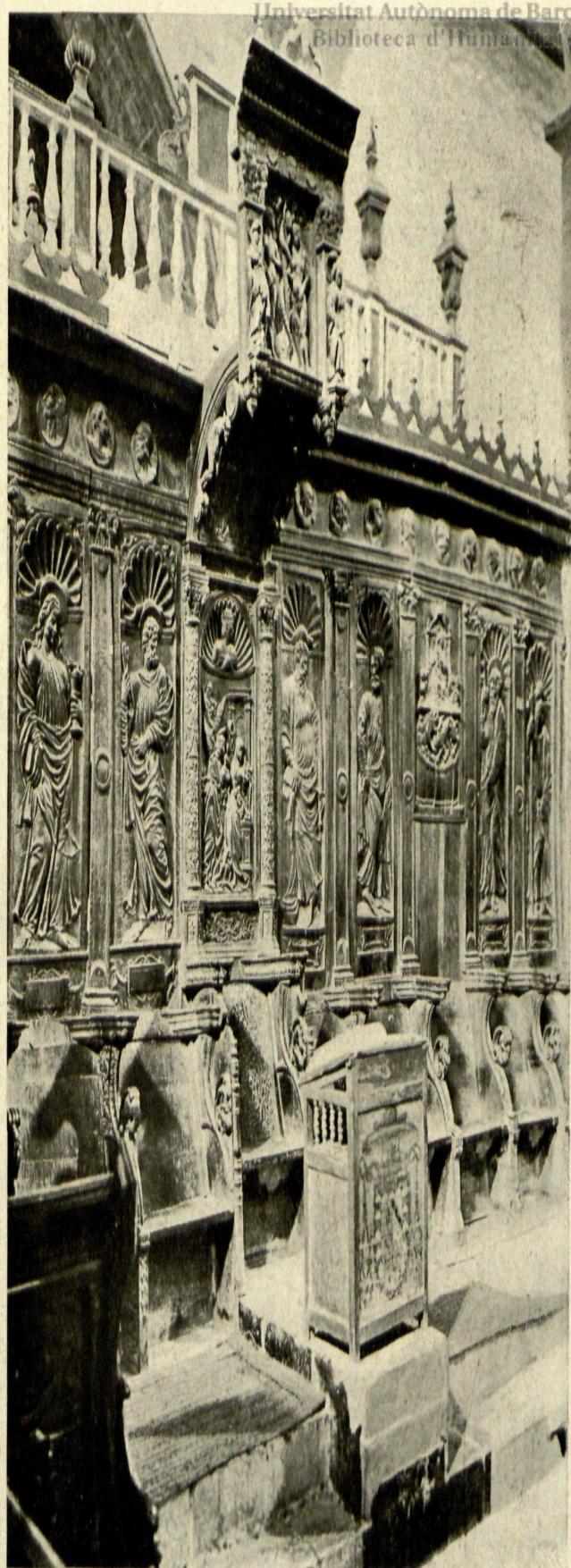


FIG. 6.—Sillería de la Colegiata de Ubeda.

JAUREGUI COMO DIBUJANTE

Por MIGUEL HERRERO



L año 1641 murió en Madrid aquel ingenio sevillano W. Juan de Jáuregui, que tanto revolvió en su siglo a los poetas de la Corte con su erudición, su versatilidad crítica y sus ganas irreprimidas de no dejar en paz a nadie. ¡A los tres siglos, aquel hombre que sacó de sus casillas a Lope de Vega, a Góngora y a Quevedo, no ha tenido aún una nota de homenaje en la fecha centenaria de su muerte! A llenar esta omisión tienden estas líneas, en donde recojo algunos testimonios de los contemporáneos de Jáuregui sobre su pintura, y ofrezco a los amigos del arte la reproducción de las únicas láminas que acreditan la pericia de Jáuregui como dibujante.

Estas láminas, en número de veintiuna, las dibujó el artista para ilustrar la interpretación del Apocalipsis del jesuíta sevillano P. Luis de Alcázar, que se titula así:

Rev. Patris Ludovici ab Alcazar Hispalensis, e Societate Jesu Theologi et in Provincia Boetica Sacrae Scripturae Professoris, Vestigatio Arcani Sensus Apocalypsi, Cun opusculo de sacris ponderibus ac Mensuris.

Antwerpiae, Apud Joannem Keerbergium, 1614 (1).

Conocemos por Pérez Pastor el "Concierto del P. Luis de Alcázar, de la Compañía de Jesús, con Juan Queerbergio, impresor de libros, flamenco (fiador, Juan Hasrey, mercader de libros, flamenco, residente en Madrid), para la impresión del libro sobre el Apocalipsis intitulado *Investigatio Arcani Sensus*".

Las láminas, limpiamente grabadas, llevan todas el "Don Juan de Arquijo sculpsit", como signo de autenticidad. Todavía podemos sumar el testimonio de un amigo y coetáneo suyo, Fr. Juan Félix Girón, carmelita sevillano, escritor estraflario y farragoso, con ser y todo sobrino del terso y cristalino poeta Rioja, el cual escribe estas palabras:

"Acuérdate... que estando con Don Juan de Jáuregui en la librería de nuestro convento grande de Sevilla, y celebrando yo sus dibujos y láminas... de las revelaciones de San Juan, que se podrán ver y admirar en la exposición del Apocalipsis de nuestro sevillano Juan Luis del Alcázar, de la Compañía de Jesús..." (2)

Súmase a estas estampas otro dibujo de Jáuregui: el retrato de D. Lorenzo Ramírez de Prado, que figura al frente de su obra *Penthacotarchos*, o sea *El jefe de cincuenta soldados*, que se imprimió en Amberes el año 1612, en la misma imprenta de

(1) El ejemplar de la Biblioteca Nacional, del que las reproducimos, lleva la signatura 2-36020. La Dedicatoria a Paulo V está fechada en Sevilla, en 1612, 1.^o de marzo.

(2) Juan Feliz Girón, *Orígenes y primeras poblaciones de España*, p. A. E. 3. Córdoba, 1686.

Keerberg (1). Esta lámina va firmada por el grabador Collaert; pero consta que el dibujante fué Jáuregui, por la inscripción en verso que se lee en la contraplana en estos términos:

De D. Juan de Jáuregui (2).

Mi estilo figuró tu rostro mudo
sin que tu ingenio figurar presuma;
mas píntelo tu voz y diestra pluma,
pues ni mi estilo ni mi lengua pudo.

Ultimamente damos por de Jáuregui el retrato de Alfonso de Carranza, grabado por Pedro Perret en la *Disputatio de Vera Humani partus naturalis et legitimi designatione*, impresa en Madrid en 1628.

La atribución a Jáuregui de este dibujo fué ya sugerida por Barcia, atento al dístico latino que se lee al pie del grabado:

*Conceptus tanti spirans genitoris imago
Æternam mentis praecinit ore suo.*

DON JO DE JAUREGUI, AMICO. (3)

Por mi parte creo muy difícil poder negar la atribución a Jáuregui del retrato de Carranza.

Lo primero, porque nadie duda que lo sea el de Ramírez del Prado, por los versos de Jáuregui que van al dorso del retrato. *A pari*, pues, también lo debe ser el de Carranza, fundados en el dístico latino que lleva al pie, muy en consonancia, además, con las humanidades de que Jáuregui se jactaba.

Segundo, el texto de Cervantes citado en este artículo da claramente a entender que Jáuregui era un especialista en retratos de portadas de libros; y no conociéndose hasta ahora más que el de Ramírez de Prado, es verosímil que vayan apareciendo algunos más.

Por último, observa Lafuente Ferrari, con su sagacidad característica, que Perret no solía grabar tan bien cuando trabajaba por original suyo, y este de Carranza es uno de sus más excelentes grabados, lo cual hace pensar que pudiera tratarse de un cuadro o dibujo de Jáuregui llevado a la plancha por Perret.

La supervivencia de estas estampas, prueba plenísima del valor del lápiz de Jáuregui, resta la mitad de su exactitud a la afirmación de Menéndez Pelayo de que la fama de Jáuregui como pintor descansa únicamente en el testimonio de sus contemporáneos. Quien así dibujaba, cual estas láminas revelan, tenía más de la mitad del camino andado para ser pintor. Lo que las estampas callan, nos lo dicen sus amigos y admiradores. ¡Y qué testimonio tan unánime, tan repetido y tan autorizado! Parece que la literatura adivinó la ruina o el incógnito que el destino deparaba a las pinturas del poeta sevillano, y que se apresuró a indemnizarle con sus

(1) El ejemplar de la Biblioteca Nacional, de donde reproducimos la estampa, lleva la signatura R-9621.

(2) Por error del tipógrafo flamenco dice *Jauregni*.

(3) Esta imagen, vivo reflejo de su ilustre padre, expresa en sus rasgos la imagen inmortal de su espíritu. Don Juan de Jáuregui, al amigo.

múltiples elogios. Pacheco, el que más crédito podía pedir a la posteridad para semejante caso, dice así al frente de las poesías de Jáuregui:

La muda poesía y la elocuente
pintura, a quien tal vez naturaleza
cede en la copia, admira en la belleza,
por vos, *don Juan*, florecen altamente.

Aquí la docta lira, allí el valiente
pincel, de vuestro ingenio la grandeza
muestran, que con ufana ligereza
la fama extiende a una y otra gente.

Alce la ornada frente el Betis sacro,
su tesoro llevando al mar profundo,
y de Jáuregui el nombre y la memoria;

en tanto que su ilustre simulacro
venera España, reconoce el mundo
como de nuestra edad insigne gloria.

Sin salir de las hojas preliminares de las *Rimas* de Jáuregui, impresas en Sevilla en 1618, hallamos los siguientes encomios. Don Francisco de Catalayud, poeta muy bien relacionado en Sevilla por el cargo que allá desempeñaba, escribe:

Tú, de estirpe gloriosa,
planta hasta las estrellas levantada,
ya Píndaro, ya Apeles,
o muda poesía en tus pinceles
o pintura aspirante en tus escritos...

Otro de sus conterráneos, D. Juan de Arguijo, al que sus esplendideces de Mecenas costó la ruina, depone en favor de Jáuregui pintor:

Den otros a tus pinceles
lo que sin lisonja pueden,
mostrando, *don Juan*, que exceden
a los de Ceuxis y Apeles;
prevengan sacros laureles
para tu inmortal corona,
y en las cumbres de Helicona
honren tu canto divino
sobre el griego y el latino,
que la antigüedad pregona.

Yo, que con fuerzas menores
no presumo tu alabanza,
ni mi corta voz alcanza
lo menos de tus primores,
en vez de elogios mayores,
a que el deseo me inflama....
y a tan alta empresa llama,
dejaré que en breve suma
lo que no puede mi pluma
tome a su cargo la fama.

Siguen luego los testimonios de Lope de Vega, su amigo un tiempo y amigo de Arguijo, en cuya opulenta morada pudo ver cuadros de Jáuregui. Entre las soñadas estatuas de su "Jardín" pone la del artista sevillano:

Aquí don Juan de Jáuregui, en la mano
de Apolo el arco y el pincel de Apeles (1).

Elogio que se amplifica en el *Laurel de Apolo*:

La virtud, el estudio y la nobleza
que de don Juan de Jáuregui se admira,
si en el pincel la singular destreza,
si en la pluma el ingenio, si en la lira
la mano, que permite solamente
cuando su propia estimación lo intente
dudosa competencia de sí mismo,
que en musas y pinceles no le hubiera
si él propio de sí mismo no lo fuera.
Y no sufriendo sondas el abismo
de ciencias en su espíritu difusas,
termino mudo soy; silencio, musas,
que cuando pluma os pida
para una línea del pincel valiente,
¿qué pensamiento habrá que la divida?
Y cuando retratar la pluma intente,
¿con qué pincel teñido en oro y grana,
dándome sus colores
la tabla celestial de la mañana?
Mas pues que sus virtudes son mayores
que plumas y pinceles,
divida su laurel en dos laureles (2).

Todavía le reservaba un soneto en las *Rimas* que en 1627 salieron a la luz con la *Corona trágica*. Este soneto prueba que Jáuregui había pintado un lienzo de Judith, hasta hoy no identificado. Puede que esta indicación de Lope guíe las búsquedas de los historiadores del Arte en Andalucía. He aquí el soneto:

«A LA PINTURA Y POESIA DE D. JUAN DE JÁUREGUI,
CABALLERIZO DE LA REINA NUESTRA SEÑORA

Si en alegre color, si en negra tinta,
bañas pluma o pincel, en cualquier parte
tu genio tan igual términos parte,
que no hay entre los dos línea distinta.

Si en colores Judith, si en verso Aminta,
duplicado laurel presumen darte,
no es tu pluma, don Juan, escribe el Arte,
no es tu pincel, Naturaleza pinta.

Ni tu pluma permite al castellano,
ni al culto imitación; tanto florece
en estilo divino acento humano;

ni tu pincel emulación padece,
que sólo te igualó tu propia mano,
pues sólo tu retrato te parece.» (3)

(1) Lope, "El Jardín", *La Filomena*, Epístola VIII; Riv. XXXVIII, 423.

(2) Lope, obra citada; Silva, II; Sancha, I.

(3) Lope, Sancha, IV, 503.

Para justipreciar estos encarecidos elogios, no hay que olvidar lo que tengo dicho a propósito de los que el mismo Lope prodiga a Carducho. Cuanto más en este caso, sabiendo que Lope escribió un violento ataque, el *Antijáuregui*, en el que niega al insigne humanista sevillano hasta que supiera latín. Antes Jáuregui se había burlado de los latinismos barrocos de Lope, bajo el seudónimo del Licenciado Claros de la Plaza. Lope le contraatacó con el seudónimo de D. Luis de la Carrera. Esta era la realidad de sus relaciones y mutuas estimaciones.

Testigo de peso es Góngora, a quien empezó combatiendo, y acabó defendiendo Jáuregui. Don Luis le pagó en catorce versos, de oro en oro, para su *Orpheo*:

Mancebo es ingenioso, juro a san,
y leído en las cosas del profundo;
pluma valiente, si pincel fecundo,
tan santo le haga Dios como es Letrán.

También al frente de sus traducciones de la *Farsalia* depuso en favor de sus lienzos el historiador poeta D. Antonio de Solís: "Supo manejar el pincel con el mismo acierto que la pluma."

Y, por último, la anécdota de Nicolás Antonio, que nos transmite la opinión general de sus coetáneos acerca de la superioridad del pintor sobre el poeta, al menos como dramático. Cuenta que, representándose en el teatro una obra de Jáuregui, entre los silbidos con que fué acogida, se oyó gritar a un mosquetero: "Si quiere que aplaudamos sus comedias, que las pinte."

Aparte de sus méritos como pintor, conquistó Jáuregui, respecto de la pintura y sus cultivadores, una deuda de gratitud, interviniendo con su alegato en aquel ruidoso pleito que el gremio tuvo con el fiscal del Consejo de Hacienda sobre exención de alcabalas. Salas Barbadillo nos entera de cuán estimada fué la intervención de Jáuregui en una poco conocida *Epístola a D. Francisco Fernández de Angulo, corregidor que fué de Ciudad Real y regidor perpetuo de la muy noble ciudad de Cádiz*, donde dice:

"Habiendo sido vuestra merced, señor don Francisco, tan aficionado a las valientes hazañas de los pinceles, que en todos siglos fueron respetados, no de vulgar y común admiración, sino de la más ilustre y generosa, ¿quién duda que, como aquel que es tan docto en todo linaje de letras, empuñara la pluma en su defensa contra aquellos que han procurado oscurecer y enturbiar los resplandores de su generosa nobleza? Mas ya que V. M. está ausente de esta corte y le falta en su persona una de los mayores héroes (porque tales son los varones en quien, como en V. M., concurren con la nobleza tan notoria de la sangre, singular virtud y continuos estudios), no se ha visto tan desamparada del cielo que no la haya proveído de patronos y defensores. Diré algunos: Aquella gran luz de España, Lope de Vega Carpio; D. Juan de Jáuregui, varón verdaderamente insigne en letras humanas y divinas, y tan ilustre por los pinceles como por la pluma; el Maestro José de Valdivieso, a quien la piedad del ánimo, la agudeza del ingenio, la alteza del estilo le ponen en el número de las estrellas de la primera magnitud. Estos, pues, y otros singulares sujetos depusieron judicialmente en su favor, declarando su sentimiento con erudición elegante. Mas entre los juristas ha sido su único patrono y abogado D. Juan Buitrón, que escribió en su defensa ese elogio impreso que a V. M. remito con ésta, donde hallará todo cuanto en las letras humanas y divinas se pudo buscar

para esta materia. Valiente estudio en mi opinión, y en edad tan florida, que a la misma experiencia parece que se quiere resistir el crédito. De aquí procede que yo no me atreva a discurrir en honor de esta arte nobilísima y sagrada, sólo horrible a los herejes blasfemos, que huyen de levantar el ánimo por medio del sentido de la vista, con las imágenes y retratos, a la contemplación de las celestiales hermosuras.” (1)

De esa defensa del noble arte se acordaba el cronista de Sevilla D. Diego Ortiz de Zúñiga al trazar la semblanza de su ilustre conterráneo:

”Don Juan de Jáuregui, Caballero de la Orden de Calatrava..., con feliz genio logró eminencia en cuanto tocó su inclinación a las letras y a las artes liberales; famoso en la pintura, la ejerció con el pincel y la defendió con la pluma.”

D. Vicente Carducho, que publicó junto a sus *Diálogos* el trabajo de Jáuregui pondera así sus méritos de pintor:

”En el cuarto del Duque de Medina de las Torres, que le ocupa gran número de escogidas pinturas, con más particular atención ponderé las que D. Juan de Jáuregui, doctamente, con gusto e ingenio, pintó y presentó al Duque; que no sé qué se adelanta más en él, los pinceles o la pluma.” (2)

Otros ingenios, como Herrera Maldonado en *El Sannazaro español*, y Cervantes en su *Viaje al Parnaso*, encomian a Jáuregui como poeta, sin mencionar su arte de pintor; aunque Cervantes, como es sabido, dijo que su ambición quedaría satisfecha, si diera a un grabador su retrato el famoso D. Juan de Jáuregui, con lo cual le graduó de magnífico dibujante.

(1) *Coronas del Parnaso...*, por Alonso Gerónimo de Salas Barbadillo; Madrid, 1635, p. 244.

(2) V. Carducho, *Diálogos de la Pintura*.



Dibujo de Jáuregui: Ilustración a un pasaje del Apocalipsis.



Dibujo de Jáuregui: Ilustración a un pasaje del Apocalipsis.



Dibujo de Jáuregui: Ilustración a un pasaje del Apocalipsis.



Dibujo de Jáuregui: Ilustración a un pasaje del Apocalipsis.

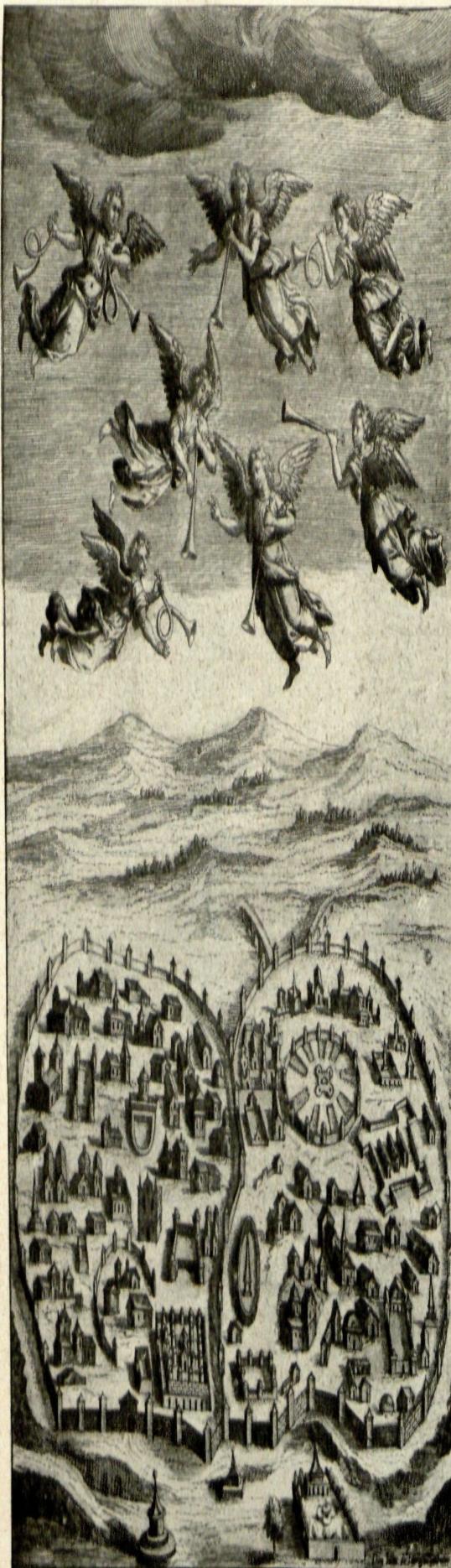


Dibujo de Jáuregui: Ilustración a un pasaje del Apocalipsis.



Don Juan de Jáuregui inventor.

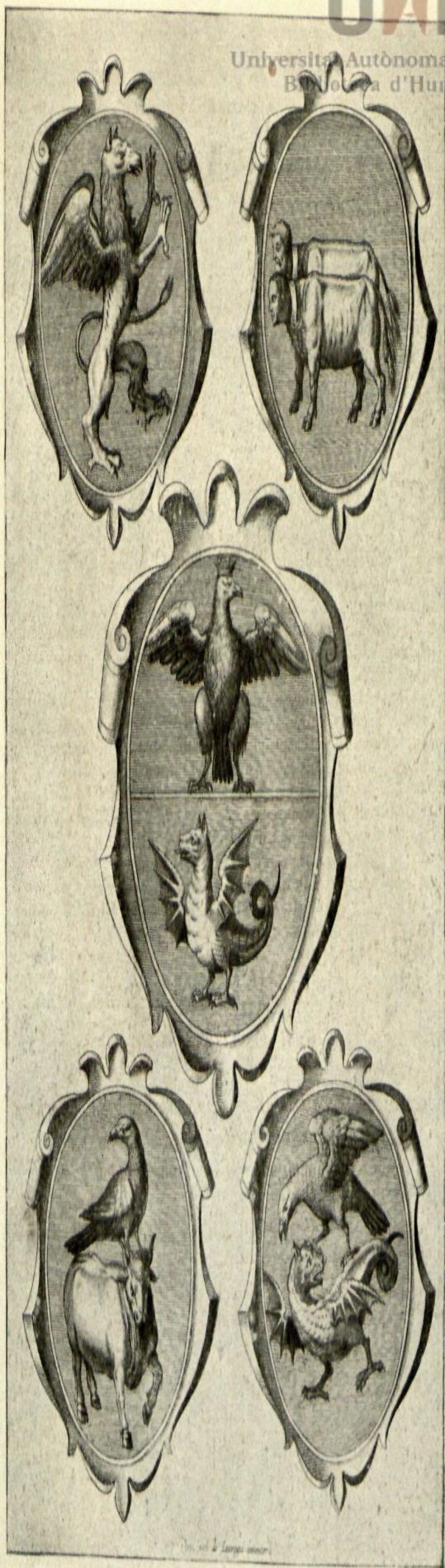
Dibujo de Jáuregui: Ilustración a un pasaje del Apocalipsis.



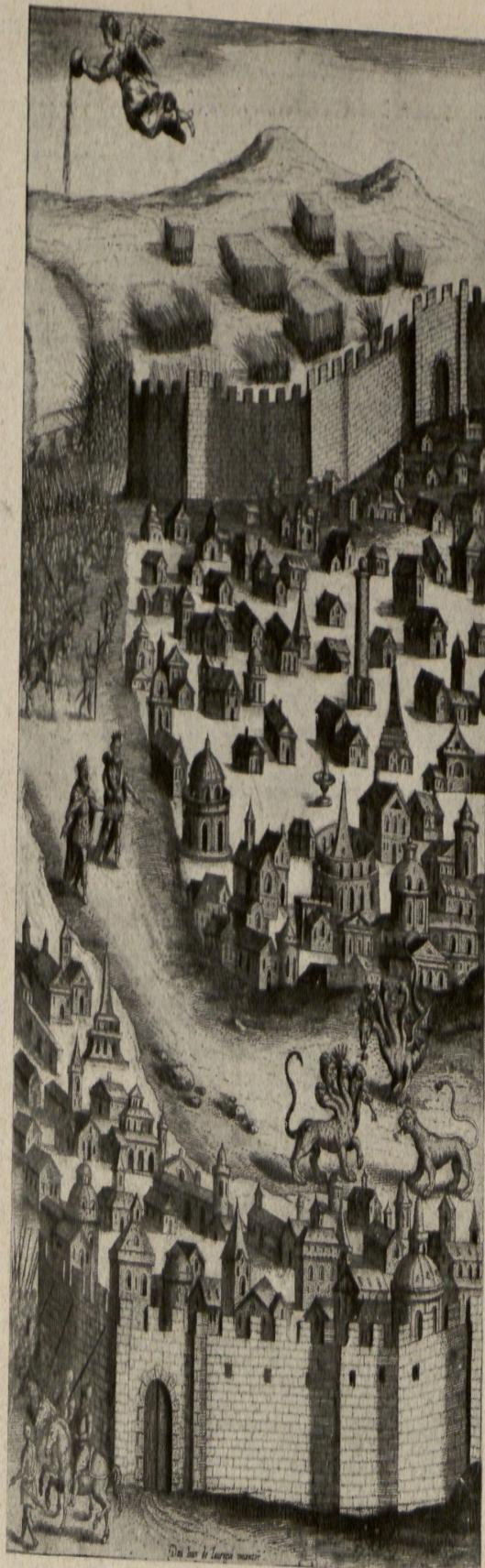
Dibujos de Jáuregui: Ilustraciones a pasajes del Apocalipsis.



Dibujos de Jáuregui: Ilustraciones a pasajes del Apocalipsis.



Dibujos de Jáuregui: Ilustraciones a pasajes del Apocalipsis.



Dibujos de Jáuregui: Ilustraciones a pasajes del Apocalipsis.



Dibujo de JÁUREGUI.—Retrato de D. Lorenzo Ramírez de Prado.



JÁUREGUI.—Retrato de Alfonso de Carranza.

UN PRIMITIVO SEVILLANO EN EL MUSEO VICTORIA Y ALBERTO, DE LONDRES *

Por DIEGO ANGULO IÑIGUEZ

EL año de 1866 fué adquirida por el Museo Victoria y Alberto, de Londres, en el comercio madrileño, una tabla muy interesante para la historia del primitivismo sevillano, que, sin embargo, quedó sumida en el olvido. Quizá por haber estado poco tiempo expuesta, durante los últimos años —yo no recuerdo haberla visto—, no ha sido tomada en consideración, y el hecho es que no se le cita en nuestra moderna bibliografía artística. Según me escribió el Sr. Long, conservador de la sección de pintura del Museo, consta allí, aunque se duda de su veracidad, la opinión de que la tabla pueda ser el proyecto de alguna parte de la catedral de Sevilla.

Como sólo conozco la pintura por la fotografía que me envió el Museo, por amable indicación del Sr. Mayer, me limitaré a tratar de algunos de los problemas que la obra suscita.

La tabla ha sido, indudablemente, pintada en Sevilla. Su fondo de arquitectura es una copia de las puertas más antiguas de la catedral: las de San Miguel y de Baptisterio.

El más rápido cotejo basta para convencerse de ello, hasta el punto de que discrepancias tan importantes como la que se refiere a la decoración del gablete, nada arguyen en contra, pues la copia es en otras partes de una fidelidad absoluta. Las novedades principales, para transformar las portadas de la catedral en marco arquitectónico de la Virgen, consisten en haber prescindido del tímpano y de la arquivolta de los dobletes, convertido la puerta en ventana y haber colocado en primer término un antepecho. El dibujo de éste es copia de los que coronan los tramos de los pies de la nave mayor. Las esculturas de los estribos no reproducen las que decoran las puertas, obra de Mercadante; pero evidentemente están inspiradas por ellas. Esos profetas leyendo proceden de las hermosas estatuas de barro del famoso escultor (1).

* Entregadas estas líneas en la primavera de 1936, y grabadas las láminas que las ilustran, se publican ahora como entonces fueron escritas. Debo advertir, sin embargo, que mientras tanto ha publicado en 1938 esta pintura el Sr. Post en su monumental *History of Spanish Painting VII*, inclinándose a creerla de Pedro Sánchez I, a pesar de que con la probidad científica y caballerosidad que tanto le enaltece, se hace eco de la opinión aquí expuesta, y que particularmente había comunicado al Museo Victoria y Alberto. En realidad continúo creyendo que se trata de un tercer maestro, y espero que, de todos modos, agradará a los lectores de la *Revista* el poder cotejar la tabla londinense con las adjuntas fotografías de la catedral sevillana.

(1) *La Escultura en Andalucía*, I, láminas 1 a 13.

Las diferencias indicadas entre la tabla y las puertas de la catedral sevillana quizá permitan sospechar que existe alguna otra portada más análoga a la pintura. Creo, sin embargo, que debe desecharse ese temor. Las puertas de la cabecera, que no son sino una consecuencia de éstas, se apartan mucho más de la tabla londinense; la región de Jerez, donde dejó sus principales frutos el arte gótico de estas últimas portadas, no ofrecen nada que se relacione más directamente con ella, y aun menos la de Murcia, que también posee alguna portada que parece relacionarse con las sevillanas.

La fecha de las portadas del Nacimiento y del Baptisterio, y la que el estilo permite dar a la pintura, hacen imposible la hipótesis de que ésta pueda ser un proyecto libre de aquéllas. Las primeras son anteriores a 1464 (1), y ésta es indudablemente bastante más tardía.

A juzgar por las figuras de la Virgen y del niño, aunque no creo absolutamente imposible que su autor pueda ser algún pintor flamenco establecido en Sevilla, me inclino más bien a pensar en un maestro indígena, si bien no llego a identificarlo con ninguno de los conocidos. Es verdad que son muy contadas todavía las obras que conocemos de la pintura sevillana anterior a Alejo Fernández; y parece que el destino se complace en que sólo conocemos una muestra de cada artista. Si hubiese de citar, de todos modos, algunos nombres, diría que en la forma de rostro de la Virgen pueden señalarse lejanos ecos de Juan Sánchez de Castro y del autor de las *Ordenes Militares*, que ese tipo de cráneo voluminoso lo empleó también el Maestro del Descendimiento del retablo de los Marmolejos, y que el artista con quien se muestra más relacionado es quizá Juan Núñez. Es lástima que la obra firmada por éste en la catedral no nos ofrezca ningún rostro de mujer joven.

(1) Gestoso. *Sevilla Monumental*, II, 521.

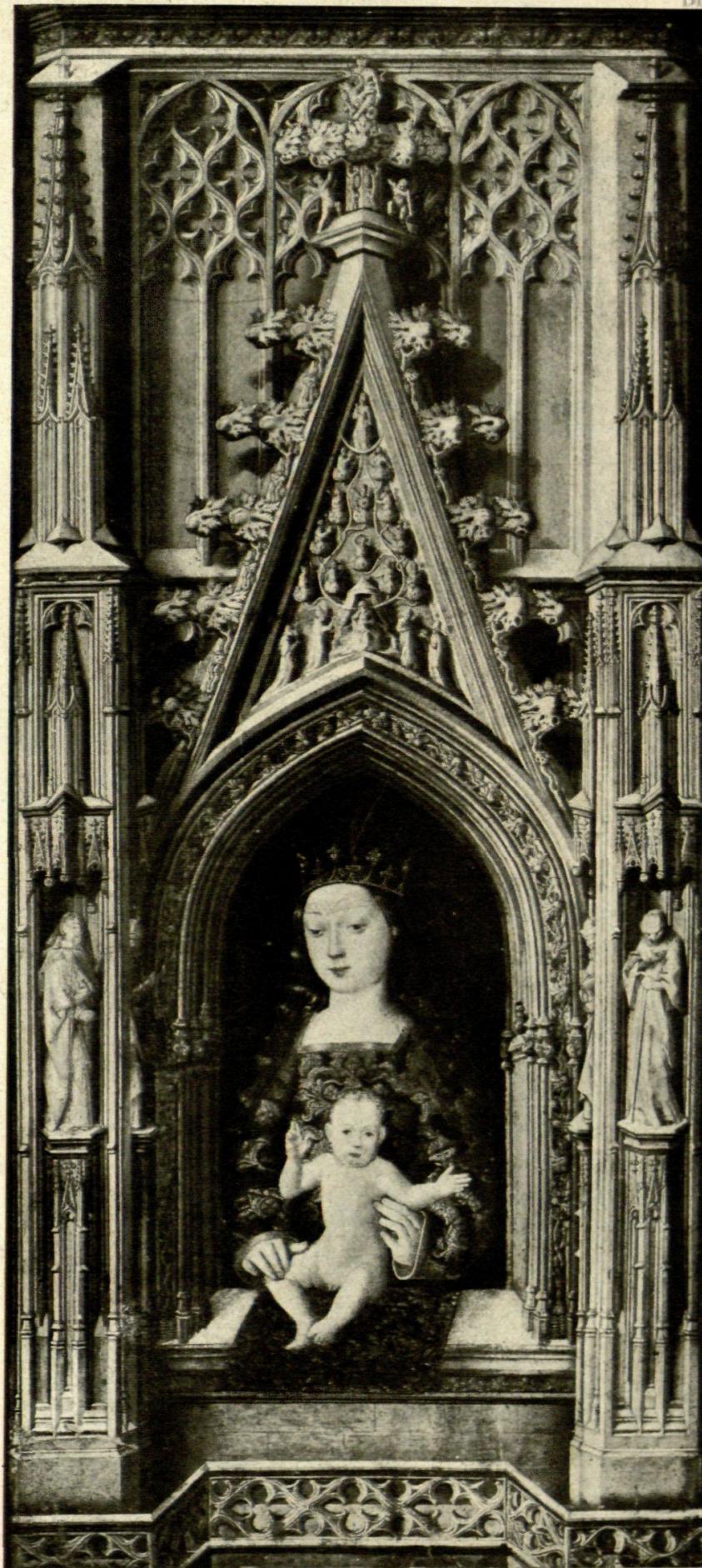


FIG. 1.—*La Virgen y el Niño*. Museo Victoria y Alberto. Londres.



FIG. 2.—Puerta del Nacimiento. Catedral de Sevilla.



FIG. 3.—Catedral de Sevilla.

ALGUNAS INCOGNITAS DE LA OBRA Y LA VIDA DE RIBALTA

Por CARLOS G. ESPRESATI



N la creciente valoración de la personalidad artística del pintor Francisco Ribalta son sumandos de alto interés las aportaciones documentales que de cuando en cuando proporciona el feliz hallazgo de algún investigador afortunado. Recientemente ha trascendido a conocimiento del público noticia de unos albaranes descubiertos en el Archivo del Colegio del Corpus-Christi, de Valencia, por el colegial D. Ramón Robres Lluch, que rectifican la atribución de ciertas pinturas equivocadamente catalogadas por la crítica, y que son gala de aquella admirable institución fundada por el Patriarca Beato Juan de Ribera. Los datos hallados referentes al pintor Francisco Ribalta son los siguientes:

En uno de los protocolos examinados por el Sr. Robres ha encontrado la prueba documental de que Ribalta trabajaba ya al servicio del Patriarca en 1601.

El estupendo retablo de la aparición de Nuestro Señor Jesucristo a San Vicente Ferrer, existente en su capilla de la iglesia del Corpus-Christi, atribuído a Ribalta, fué pintado, efectivamente, por éste, según consta por recibo autógrafo del maestro, fechado el año 1605.

Coronando el retablo mayor de la misma iglesia (cuyo lienzo *La Sagrada Cena* es una de las más admirables obras de Ribalta) hay un ático con una idílica pintura del *Nacimiento*, que varios autores clasificaron como de la escuela de Rubens, atribuyendo dicha obra a un tal Francisco Woutur, oscuro discípulo del maestro flamenco. La pintura es de Ribalta, según consta en albarán firmado por el mismo en 9 de julio de 1610.

En la biblioteca del Beato Fundador hay dos retratos: uno de éste y otro de su padre, D. Perafán de Ribera, Duque de Alcalá. El primero se conceptuaba como obra de Sánchez Coello, y el segundo, como pintura de autor desconocido; ambos retratos son de Ribalta, como demuestra el albarán autógrafo del maestro, y por él firmado en 16 de diciembre de 1615.

Formando parte de un grupo de figuras pintadas en el lateral de la Epístola, en el presbiterio de la mencionada iglesia, el Sr. Robres ha identificado un autorretrato de Ribalta. La decoración mural es obra del pintor conquense (también se le supuso italiano) Bartolomé Matarana; pero se sabe que colaboró Ribalta en tal obra, y así lo atestigua el inconfundible trazo de sus pinceles en algún fragmento de la composición, y señaladamente en dicho autorretrato, que tiene la energía y la verdad características de los otros autorretratos que el pintor castellonense

eternizó en algunas obras famosas (el *San Lucas*, del Museo de Valencia; el *Sayón de Crucifixión*, del "Ermitage", de San Petersburgo, etc.).

Estos son los interesantísimos descubrimientos ribalteños del colegial señor Robres, a cuya amabilidad debo no sólo el haber estudiado detenidamente los documentos originales y las pinturas a que se refieren, sino también la autorización para reseñar tan importante hallazgo, sin esperar a que se publique el estudio que sobre el mismo aparecerá en el *Boletín de Museos de Cataluña*, con grabados de los cuadros identificados y del autorretrato del maestro, así como fotocopia de su autógrafo más curioso entre los albaranes hallados.

Pero en la búsqueda de documentos ha encontrado también alguno el señor Robres para rectificar la creencia tradicional que atribuía a Ribalta cuadros de la iglesia del Patriarca, debidos a su discípulo Sarañena (y no Zariñena), según demuestran los comprobantes hallados: como el inspirado *San Luis Beltrán*, en cuyo lienzo los pinceles del discípulo honran el acendrado arte del maestro.

Confíemos en que, prosiguiendo su afortunada investigación, encontrará nuevos y valiosos datos el aplicado colegial en aquel Archivo, que guarda 28.500 protocolos de notarios valencianos actuantes desde el siglo XIV al XVIII, cuyos documentos, en su inmensa mayoría inexplorados, han de regalar sorprendentes noticias de la vida regnícola, pues su lapso abarca los períodos más florecientes de la historia de la ciudad. De esta ingente cantera se nutrieron los estudios de insignes eruditos valencianos: Pertegás, Fullana, Sanchís Sivera, Chabás, Boronat, Carreres, entre otros, de los cuales el Sr. Boronat (aparte de su documentadísima obra *Los moriscos españoles y su expulsión*, beneficiada en el rico venero del Patriarca) ya encontró y publicó interesantes datos sobre algunas obras de Ribalta.

Quedan sin descifrar algunos problemas de atribución de cuadros existentes en la majestuosa fundación del Beato Ribera, que la revelación documental habrá de aclarar en su día. Tales son los lienzos de *Cristo en la columna y Jesús orando en el Huerto*, de la capilla de la Concepción, que la crítica vacila en adjudicar a Ribalta o a su discípulo Sarañena, y el discutido cuadro de *Las ánimas*, en el retablo de la segunda capilla de la derecha de la misma iglesia, reseñado como de Federico Zúccaro, que Tormo atribuye resueltamente a Ribalta, afirmando que es el original de dos pinturas sobre el mismo tema, existentes en Castellón, debidas al pincel ribalteño.

Digno de estudio es el problema del cuadro *Las ánimas*, asunto que Ribalta trató en diversas ocasiones, en réplicas fieles en cuanto a la conservación del esquema sintético de la composición, pero que difieren en notables variantes de detalle, en la riqueza de grupos y hasta en las actitudes de algunas figuras principales. Posible es que el cuadro de Valencia sea posterior, y no anterior, a los de Castellón, en contra de lo que Tormo parece indicar; pues aun manteniéndose la misma expresividad simbólica, igual ritmo en la composición general e idéntica solución para el enlace entre la composición inferior de Purgatorio y la superior de Gloria, carece el cuadro de Valencia de los elementos adjetivos que *llenan* los cuadros de Castellón, y aquella depuración estilizada del asunto invita a pensar que es obra demostrativa de mayor madurez estética en el autor, pues consigue en este lienzo análoga impresión de fervorosa grandiosidad que en los otros, con sobria sencillez, prueba evidente de dominio y maestría. Todas estas consideraciones, claro está, sólo son admisibles en el supuesto de que el cuadro *Las ánimas*, de Valencia, sea positivamente de

Ribalta, conjetura muy verosímil si atendemos a la pintura de las cabezas de los ángeles centrales de la composición, y hasta a toda la parte de Gloria; pero que ya no ofrece la misma identificación satisfactoria en la mitad inferior del cuadro, pues tanto el ropaje de los ángeles como el Purgatorio acusan resabios manieristas discordes con la briosa ejecución ribalteña en análogas partes de los cuadros similares de Castellón. De todos modos, es cuestión ésta que no se puede fallar de ligero y sin un minucioso examen del cuadro a buena luz, porque no es de fiar el juicio por lo que se alcanza a ver en las actuales condiciones de iluminación de la capilla.

Me anima a perseverar en la teoría de que si el cuadro *Las ánimas*, de Valencia, es de Ribalta, debe asignársele fecha posterior a los de Castellón el descubrimiento realizado en Lucena el pasado verano de 1940 por el pintor Porcar, quien, sabedor de mis aficiones y estudios sobre el maestro, me avisó para que acudiera a ver un lienzo de *Las ánimas*, de factura ribalteña, a su entender. Igual impresión fué la mía cuando lo pude contemplar; pero lo diputé por obra, desde luego, interesante, aunque de un Ribalta primerizo y cohibido, en el cual ya estaban, sin embargo, todos los valores que en el transcurso del tiempo fué aquilatando y exprimiendo en las diversas réplicas de tal asunto esparcidas por esta comarca (1). Estos valores alcanzan, a mi parecer, la máxima riqueza en el cuadro *Las ánimas* que estaba en la derruida iglesia arciprestal de Castellón (y que milagrosamente se salvó del incendio y de la ruina), y la suprema espiritualidad, en el de Valencia.

La destrucción de dicha Arciprestal, con su Archivo, por la barbarie roja, ha sido de una desgracia enorme para Castellón y una pérdida—casi definitiva—de la esperanza de hallazgo de nuevas pruebas que confirmaran la tesis del nacimiento en esta ciudad de nuestro famoso maestro. En un libro de cuentas parroquiales del siglo XVI había yo tenido la fortuna de encontrar, el año 1934, un dato que establecía cierto nexo entre las familias Ribalta y Catalá, con lo que ya se tenía un indicio para explicar el misterio de la firma (con estos apellidos) del cuadro *La Crucifixión*, del Museo de L'Ermitage. Sabido es que la observación hecha por Tormo sobre tal firma despertó la sospecha de que el autor de dicho cuadro pudiese no ser el mismo Francisco Ribalta Ortiz, nacido en Castellón el 25 de marzo de 1551, único personaje de posible identificación con el pintor, de los nacidos en aquellos

(1) En Cantavieja existía un lienzo de *Las Animas*, otro en Iglesuela del Cid, y otro en Figueroles, cuya suerte, después de la devastación marxista, se ignora; como también la del que, atribuido a Ribalta sobre tema semejante, se guardaba en Artana. El cuadro de *Las Animas* aparecido en Lucena pudiera ser el de la iglesia de Figueroles, y en el depósito de Recuperación Artística de Castellón figura también un ribalta con este mismo asunto, cuya propiedad se disputan los pueblos de Cantavieja e Iglesuela, sin que ninguno demuestre ser el legítimo dueño. Por otra parte, ante el éxito de esta interpretación del tema por el maestro, sus discípulos cultivaron la nota, más o menos personalizada, de lo que es muestra el cuadro de *Las Animas*, de Espinosa, en Ibi (Alicante). Los desmanes revolucionarios han hecho dolorosos estragos en la obra de Ribalta; no he podido averiguar aún el actual paradero de los magníficos lienzos de las Agustinas y del Palacio Episcopal de Segorbe; y la iglesia de Algemesí, que atesoraba la colección más rica de Ribaltas (53 en total entre el retablo del Altar Mayor y los de las capillas de San Vicente y de San José), ha perdido 29 de ellos. Aumenta la irreparabilidad de la pérdida de tanta valiosa obra de arte el hecho de no conservarse fotografías de algunas de ellas, pues no existen todas en el abundante depósito del Archivo Más, de Barcelona. Tampoco yo conseguí obtenerlas en 1935 por las malas condiciones de luz, cuando visité la parroquial de Algemesí acompañado del licenciado Codina, a cuya pericia debo un buen número de clichés reunidos para el estudio que yo preparaba sobre *Ribalta y la patogenia del barroco*, cuyo borrador y material gráfico sufrieron también la dispersión y desaparición de algunas interesantes fichas y fotografías, en cuya reconstrucción me afano con dudosas esperanzas de éxito, pues de muchas de ellas no existen ya los documentos originales.

años en nuestra villa (1). En el concienzudo estudio de E. Juliá *La patria del pintor Ribalta* se llega a la conclusión de que el principal obstáculo para admitir que el Ribalta en cuestión y el firmante del cuadro de San Petersburgo sean la misma persona, es el no haberse encontrado ningún dato documental que enlace las familias Ribalta y Catalá — tan abundantes en Castellón —, mediante el cual se pudiese aceptar que el pintor firmase dicho cuadro adoptando como segundo apellido el *Catalá*, en testimonio de gratitud por mecenazgo o motivo análogo, cosa frecuente en aquella época.

Pues bien: la noticia encontrada por mí en el año 1934 en el Archivo Arciprestal de Santa María (de la que di inmediata cuenta a la Sociedad Castellonense de Cultura, participé por carta a varios amigos aficionados a estas cuestiones artísticas, y aludí a ella en un artículo publicado en *Diario de Castellón* en octubre de 1935) dice lo siguiente, copiada de la nota que conservo:

“Llibre Manual de dates y Rebudes del vener clero principiant en lo añy M.D.LX” (añade otra letra) *finint lo Any 1589.*

(Libro sin foliar, con las “Rebudes” y “Dates” en páginas confrontadas.)

REBUDES

Añy Mdl xx vj

“Mes hague y rebe Mº luis catala com a tudor de los fills deu llres que sa muller feliuá qº deixa a este vener clero y rebels desta manera que lo dit Mº Catalá ferma quitamet de xb L a la viuda de pere ribalta al portal deu ponio y la dita viuda ferma carregamet al vener clero de xb L y lo clero ferma apoca al dit catala reffet a lo demes que sobraua y pagada la amortisacio.”

DATES

Añy M dl xx vj

“Mes dona a x de agost ala biuda de pere ribalta xb Lab acte rebut p.andreu serra not dit dia y añy M dl xx bj les qls lidona abla p muta q. feu luis catala modo quo supra vide en les Rebudes del pnt añy M dl xx bj.”

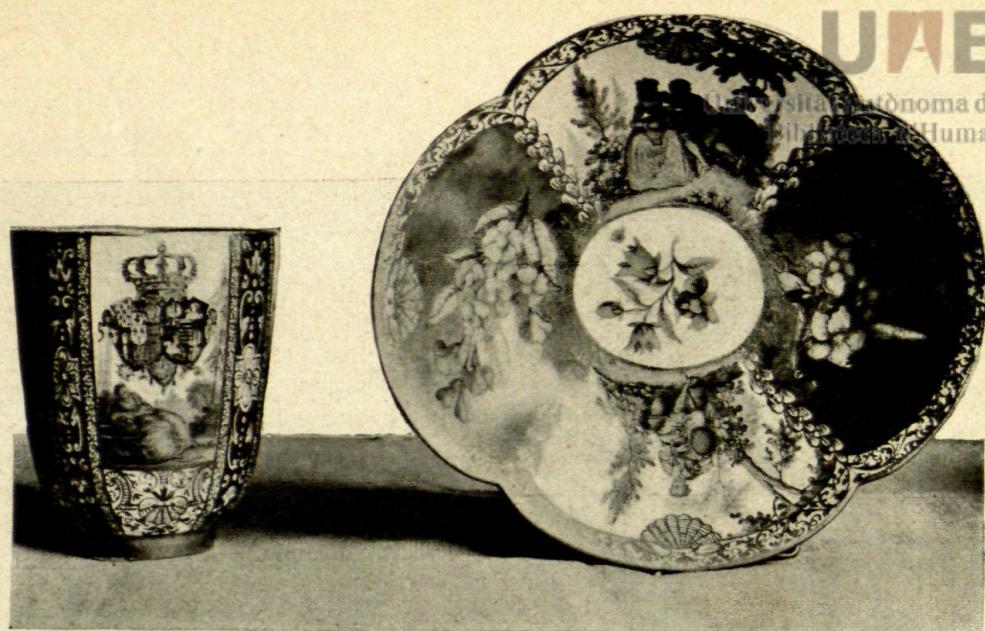
Complemento de las notas halladas hubiera sido encontrar en el protocolo del notario Andrés Serra la escritura a que se alude en la última, en cuyo documento quizá se contuvieran detalles que precisaran algo más las relaciones entre el personaje Catalá (que era de la clase de nobles, según consta por otros papeles de la época) y la viuda de Pedro Ribalta — tío de nuestro presunto pintor—, y qué función desempeñaba en todo ello la tutoría que se menciona. Desaparecido el Archivo Parroquial, y aun no terminada la ordenación y catalogación del Municipal, al que se llevaron en informe montón, revueltos con los legajos del propio cabildo, los protocolos que lograron salvarse del saqueo y devastación de la iglesia arciprestal, no podemos saber todavía si nos reserva la suerte el feliz encuentro de algún documento que complete y afirme los indicios favorables hallados para poder asegurar que el pintor Ribalta nació en Castellón, como muy fundadamente se cree.

(1) Según demuestra Juliá, el otro Francisco Ribalta, nacido en 1555, tenía de segundo apellido *Castell*, era primo hermano del anterior y no puede confundirse con el pintor porque murió joven. No quedaría, pues, duda de que el pintor fué Francisco Ribalta Ortiz, si no hubiesen surgido ciertas impugnaciones de esta tesis, fundadas en varios argumentos, fácilmente rebatibles todos una vez se logre disipar la principal oscuridad, que es la establecida por la famosa firma, que hace sospechar la existencia de un Francisco Ribalta Catalá, distinto del Ribalta de la partida de bautismo del año 1551.



FRANCISCO RIBALTA.—Retrato de D. Perafán de Ríbera, Duque de Alcalá.

Lienzo descubierto e identificado en el Colegio del Corpus Christi, de Valencia, por el colegial D. Ramón Robres Lluch.



Núm. 1.



Núm. 2.



NOTAS DE INFORMACIÓN BIBLIOGRÁFICA Y ARTÍSTICA

PORCELANAS DESAPARECIDAS

Nuestro consocio el buen aficionado D. Leonardo Dangers, nos ruega la publicación de las presentes fotografías, referentes a interesantes piezas de porcelana, de su propiedad, que le fueron sustraídas durante la calamitosa época roja, rogando a los lectores vean si con su constante rebusca de objetos de sus aficiones pueden aportar algún dato que contribuya a la recuperación de las mismas:

Núm. 1. Porcelana de Meissen; marca, dos espadas cruzadas, sin más signos; tercer período, 1735-56.

Taza y plato que formaron parte de la vajilla regalada por el célebre Elector de Sajonia, Federico Augusto II, Rey de Polonia, a Carlos VII de Nápoles, más tarde Carlos III de España, con motivo del matrimonio con su hija María Amalia Walburgo, en 1738. Más piezas de esta vajilla existen en nuestro Museo Arqueológico Nacional y en el Palacio Real de Madrid. Esta taza y plato fueron puestos a la venta con cuatro piezas más del mismo servicio, en el año 1919, formando parte de un lote de 28 que habían pertenecido al Conde de Valencia de Don Juan, por mediación de la Sociedad Española de Coleccionistas, domiciliada en Madrid, Costanilla de los Angeles, n.º 13, para cuya venta se editó un catálogo y un vistoso folleto que se vendió a

12 pesetas, referente a cuatro números de dicho catálogo. Reproducidas sus formas por el fotograbado, agregaremos que sus tamaños y decorados son como sigue: taza, 65 mm. de altura y 75 de boca; plato, 120 por 140 id. Decorado de la taza: cuatro zonas fondo blanco con paisajes y figuras estilo Watteau en verde, cenefas oro en reservas blancas y en su frente, sobre fondo blanco, los escudos de Sajonia y de los Borbones, en colores. El plato, cuatro compartimientos, también como la taza, dos en verde sobre blanco con escenas Watteau; y otros dos, opuestos, en verde sobre oro, pero sólo decoración floral; los cuatro, rodeados de cenefas oro.

Núm. 2. Porcelana de Meissen; marca, dos espadas cruzadas con punto; entre 1763-74.

Juego de te, policromado y dorado, con estuche de piel en rojo, con estampaciones doradas, artística cerradura de bronce e inscripción "Il Duca di Luciano a sua amica y comadre la Signora Ungaro".

Núm. 3. Porcelana de Berlín; marca, el habitual cetro.

Taza y plato estilo Imperio, decoración oro con relieves sobre fondo amarillo y borde rosa. La taza tiene en su frente un medallón policromado con el retrato de la Reina Lucía de Prusia.

BIBLIOGRAFÍA

GAILLARD, GEORGES: *Les débuts de la sculpture romane espagnole: León, Jaca, Compostelle.* — XXXV + 269 páginas, CXXVII láminas. París. Paul Hartman, MCMXXXVIII.

El presente libro es uno de los que, sobre temas artísticos, encierra un interés mayor para los espa-

ñoles de cuantos se han publicado en estos últimos años. Si solamente se tratara de cumplir dando noticias de su aparición, bastaría con ensalzar el trabajo paciente de muchos años de su autor, recogiendo noticias, compulsándolas, dándoles un orden, la selección de fotografías que acompañan a la obra y su esmeradísima presentación; sin embargo, el tema tra-

tado y la personalidad del señor Gaillard obligan, nunca en tono de polémica que no pretendo suscitar, a establecer y señalar diferencias de criterio en algunas cuestiones.

Nada más comenzar el libro se aprecia cómo ha cambiado la postura de los arqueólogos extranjeros respecto a nuestro arte medieval, y concretamente respecto a nuestro románico; los tiempos de Mâle, Dieulafoy y Bertaux están ya muy lejanos, y, gracias a los trabajos de españoles como Gómez Moreno y Puig, y de extranjeros como Porter, se reconoce hoy universalmente la originalidad y belleza de nuestro románico.

Ocupándose de las artes menores, en el período prerrománico resta la importancia que tuvieron marfiles y orfebrería, concediéndosela principalísima a las miniaturas; reduce el papel que la labra de capiteles mozárabes puede señalar de avance hacia el románico, y silencia los modillones de rollo, que pasan también del mozárabe al románico; todo ello sin el correspondiente aporte de razones plenamente convincentes.

Los razonamientos en que apoya su tesis de haber sido construida la iglesia de San Isidoro, de León, en fecha posterior a la dada por Gómez Moreno, quizás estén dados con cierta precipitación.

En la segunda mitad del siglo XI se celebró en Jaca un Concilio; por sus actas y otros documentos se sabe que habíase ya comenzado la Catedral; del mismo texto citado por Gaillard (pág. 88) claramente se deduce que la obra estaba adelantada, existiendo los pies y la portada de los mismos; por lo tanto, el tímpano, y que si no se le puede señalar una fecha exacta, no hay duda de que existía en los comienzos del último cuarto del siglo XI.

Respecto al problema de Iguacel, reconocida la poca importancia que para el estudio de la escultura monumental tiene el que Azena fuera escultor o pintor, no hay más remedio que aceptar la fecha de 1072 y pensar, por tanto, que el artista de Iguacel, poco genial y sin originalidad, tuvo que tener presentes otros modelos, y que los únicos que pudo lógicamente ver fueron los de Jaca, pues no puede aceptarse el que aquellos capiteles sean derivación de los visigodos y mozárabes, pues aparte de la técnica distinta, ¿de qué lugar próximo pudo el autor tomar los modelos?

El tímpano de Santa Cruz de la Serós es de una ejecución y técnica basta; además, el *a* y el *w* están colocadas de una manera caprichosa; así lo afirma el señor Gaillard (pág. 128); pero no aclara cómo con estos defectos puede ser una creación original, y lo tendría que ser si se aceptara lo que afirma en la página 128.

Aparte estas disconformidades señaladas y alguna otra de menos volumen, el libro está bien trabajado; el autor, muy encariñado con nuestra escultura medieval; terminándolo con un capítulo que titula conclusiones, en el que reconoce la originalidad de nuestra escultura monumental, hecha sobre base clásica y a través de las interpretaciones de visigodos, musulmanes y mozárabes. — *Francisco Abbad Ríos.*

* * *

JUNOY, JOSE MARIA: *Ramón Martí y Alsina*.— Prólogo del Marqués de Lozoya. Apuntes biográficos por... Catálogo de la Exposición organizada por "Amigos de los Museos" en el Palacio de la Virreina, de Barcelona, 1941. Barcelona. Ediciones Selectas. 1941. 97 páginas con XXVII láminas. En 4°.

Iníciase, con la aparición del libro de José María Junoy, la publicación de una selecta y cuidada serie de monografías cuyo fin primordial es la divulgación, en sus aspectos más sugestivos, del Arte español, conocido y apreciado en su justo valor por una minoría de eruditos e investigadores; pero cuyas espléndidas manifestaciones no llegaron, salvo contadas excepciones, a alcanzar la imprescindible difusión que merece nuestro gran Arte nacional.

A llenar tal vacío viene la Biblioteca de Arte Hispánico, por cuyas páginas desfilarán nuestros grandes pintores, escultores y arquitectos, así como también esa anónima masa de ignorados y humildes artistas, ejemplo vivo de la artística fecundidad de nuestra artesanía, creadora de nuestras artes industriales.

Motivo ocasional de la presente monografía fué la exposición que de la dispersa obra de Ramón Martí y Alsina reunieron en el Palacio de la Virreina, de Barcelona, los "Amigos de los Museos", con el reivindicitorio propósito de dar a conocer la producción pictórica del olvidado maestro catalán, claro exponente de uno de los más interesantes momentos de nuestra pintura ochocentista, tan poco conocida y tan injustamente menospreciada, merecedora, sin embargo, de una mayor estima y del perseverante intento de revalorización de sus más destacadas figuras.

A través de sus páginas nos da José María Junoy certera visión de la vida y obra del maestro barcelonés, de los difíciles comienzos de su carrera; dificultades que han de perdurar a lo largo de su vida toda, pese a la exuberancia de su producción artística, que con infatigable actividad capta plenamente los más variados aspectos de la naturaleza en sus distintas manifestaciones, cultivando los géneros más diversos, destacándose como pintor costumbrista en *Los Encantes*, *El Bonet*; produciendo admirables bodegones y naturalezas muertas, como *Los Conejos*, de la Col. Mur., y *Bodegón*, del Museo de Bellas Artes, de Barcelona; espléndidos retratos de tradicional rai-gambre española: *Retrato de la Sra. Consuelo Pascual de Martí-Codolá*; *La Nineta*, hija del pintor, y el de su esposa, obra póstuma, que en nada tienen que envidiar a las más famosas composiciones coetáneas.

Pero donde la facultad artística creadora de Martí Alsina alcanzó su más alta manifestación fué, sin disputa, en la pintura de paisaje, al punto que se puede decir de ellas que son las suyas las que mejor supieron captar, con realismo sorprendente, los maravillosos y variados matices del suelo español.

Como digno remate a tan interesante monografía se inserta el Catálogo de las obras expuestas en la Exposición mencionada, que reúne la casi totalidad de la producción pictórica de una de las más destacadas y sugestivas figuras de nuestra pintura del siglo XIX: la de Ramón Martí y Alsina.

Espléndida y cuidadosamente editada, con magníficas láminas, cuatro de ellas en color, constituye en los actuales momentos, tan llenos de dificultades, un verdadero alarde editorial, digno, en verdad, de ser imitado y favorecido por cuantos sientan verdadero amor por el conocimiento y difusión de las Bellas Artes en España. — *Valentín de Sambricio.*

LISTA DE SOCIOS DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

PRESIDENTE HONORARIO

Alba, Duque de.

SOCIOS PROTECTORES

Alba, Duque de.
Bauza, Viuda de Rodríguez, doña María.
March, D. Bartolomé.
Medinaceli, Duque de.
Weddell, Alexander W.

SOCIOS SUSCRIPTORES

Abril, D. Manuel.
Agregado cultural a la Embajada en Buenos Aires.
Albiz, Conde de.
Aledo, Marqués de.
Alesón, D. Santiago N.
Alfonso Casanova, D. José.
Almolda, Barón de.
Almunia y Bordalonga, D. Luis, Marqués de la Almunia.
Almunia y de León, D. Antonio.
Alvarez de Sotomayor, D. Fernando.
Amezúa, D. Agustín G. de.
Amuriza, D. Manuel.
Andría, Duquesa de.
Araújo-Costa, D. Luis.
Argüeso, Marquesa de.
Arístegui, D. Enrique.
Arrillaga, D. Manuel M. de.
Astor y Barona, D. José Francisco.
Asúa, D. Miguel de.

Barbazán Beneit, D. Julián.
Basagoiti Ruiz, D. Manuel.
Bauer, D. Ignacio.
Belmonte, Marquesa de.
Beltrán, D. Fernando.
Beltrán y Torres (Sucesores).
Bellido, D. Luis.
Benavente Hervás, D. Valentín.
Benedito, D. Manuel.
Benet Rasbó, D. Fernando.
Benlloc, D. Matías Manuel.
Biblioteca del Antiguo Senado.
Biblioteca Hispánica de París.
Biblioteca del Palacio Nacional.
Biblioteca Universitaria de Valladolid.
Biñasco, Conde de.
Blanco Soler, D. Luis.
Bordejé Garcés, D. Federico.
Bosch Tintorer, D. Juan Pablo.
Bouyousse de Montmorency, Marqués de.
Bóveda de Limia, Marqués de.
Broye, M. Eugène.

Cáceres de la Torre, D. Toribio, Conde de Ardales del Río.
Cadenas y Vicent, D. Francisco.

Cardona, Sra. María de.

Carro García, D. Jesús.
Casa de Cervantes en Bolonia.
Casal, Conde de.
Casas Abarca, D. Pedro.
Casa-Torres, Marqués de.
Castañeda y Alcover, D. Vicente.
Castillo Martínez, D. Heliodoro del.
Castro-Gil, D. Manuel.
Caturla, D.ª María Luisa.
Cavestany, D. Alvaro.
Cavestany, D. Julio, Marqués de Moret.
Conte Lacave, D. Augusto J.
Coronado y López de Tejada, don Alberto.
Coronas y Conde, D. Jesús.
Cortezo y Collantes, D. Gabriel.
Coscojuela de Fantova, Marqués de.
Crosa, D. Bernardo S.

Chocomeli, D. José.

Da Costa Blanck, D. G. O.
Dangers, D. Leonardo.
Díaz Rodríguez, D. Juan Bautista.
Díez, D.ª Josefina L.
Domínguez Carrascal, D. José.
Dulken, Viuda de Laau, D.ª Lucy Van.
Durán Salgado, D. Miguel.

Elzaburu, D. Oscar de.

Entrambasaguas, D. Joaquín.
Escalas, D. Félix.
Escudero González, D. Saturnino.
Espinós García, D. Miguel.
Estany, D.ª Teresa de, Condesa de Lacambra.
Ezquerro del Bayo, D. Joaquín.

Fando, D. José Manuel L.

Fefiñanes, Vizconde de.
Felíu Prats, D. José.
Fernández de Navarrete, D.ª Carmen.
Fernández Rodríguez, D. José.
Ferrandis y Torres, D. José.
Ferreras y Posadillo, D. Antonio.
Finat, Conde de.
Floriano, D. Antonio.
Foat Tugay, Hulusi A.
Fontanar, Conde de.
Fromkes, Mrs. Eva M.

Galainena y Fagoaga, D. Fernando.

García, Viuda de D. Carlos.
García de Acilu, D. Fernando.
García-Araus, D. Francisco.
García Cabezón, D.ª Prudencia.
García Diego, D. Tomás.
García Gambón, D. José.
García Guijarro, D. Luis.
García de Leániz, D. Javier.
García del Mazo, Doctor.

García Molíns, D. Luis.

García Moreno, D. Melchor.
García Rico y Compañía.
García de los Ríos, D. José María.
García Sanchiz, D. Federico.
García Tapia, D. Eduardo.
García Trelles, D. José.
García Trelles y Blanco, D. Ricardo.
García Valdeavellano, D. Luis.
García Valdecasas, D. Alfonso.
Garnelo y Alda, D. José.
Garnica, D. Pablo de.
Gaytán de Ayala, D. Alejandro.
Gil y Gil, D. Joaquín.
Gili, D. Gustavo.
Gómez del Campillo, D. Miguel.
Gómez Castillo, D. Antonio.
Gómez Cornejo, D. Santos.
Gomis, D. José Antonio.
González de Agustina, D. Germán.
Gouzález Fierro, D. Félix.
González Posada, D. Carlos.
González del Valle, D. Juan María.
Granda Buylla, D. Félix.
Granja, Conde de la.
Gran Peña, Casino de la.
Güell y Churruga, D. Juan Claudio, Conde de Ruiseñada.
Guillem, D. Pedro.
Guillén Tato, D. Julio F.
Guinard, D. Paul.
Gutiérrez y González del Valle, D.ª María Teresa.
Gutiérrez Moreno, D. Pablo.
Gutiérrez Roig, D. Enrique.
G. de la Peña, D.ª Rafaela.

Herráiz, D. Antonio.

Herrán Rucabado, D. Estanislao.
Herrera, D. Antonio.
Herrero, D. José J.
Hidalgo, D. José.
Hostos de Ayala, D. Eugenio Carlos.
Hueso Rolland, D. Francisco.
Huétor de Santillán, Marqués de.

Infantas, Conde de las.

Institutión Príncipe de Viana.
Instituto Diego de Velázquez.
Instituto Español de Lisboa.
Instituto de Valencia de Don Juan.

Jacques Argyropoulo, Almirante Pericles.

Jiménez García Luna, D. Eliseo.
Jiménez Placer, D. Fernando.
Junyent Serra, D. Olegario.
Jura Real, Marqués de.

Kallmeyer y Gautier.

Laboratorio de Arte de la Facultad de Sevilla.

- Labrada, D. Fernando.
 Lafora García, D. Juan.
 Lafora García, D. Rafael.
 Lafuente Ferrari, D. Enrique.
 Laínez Alcalá, D. Rafael.
 Laiseca, Sra. Viuda de.
 La-Madriz, D.ª Rosalía de.
 Lapayese Bruna, D. José.
 Larrea Calayeta, D. Antonio.
 Lectorado Español en Génova.
 Lectorado Español en Roma.
 Lechendre, Míster.
 Leif Bögh.
 Lema, Marqués de.
 Lemonier, D. Alfredo.
 Leno Charles, D. Manuel.
 Linares Reyes, D. Arturo.
 López-Pelegriñ, D.ª Margarita.
 López Roberts, D. Antonio.
 López Soler, D. Juan.
 Loukine, D. Georges.
 Lozana, D. Emilio.
 Lozoya, Marqués de.
 Luque, D. Manuel de.
 Llanos y Torriglia, D. Félix.
 Lloréns, D. Francisco.
- Macaya, D. Alfonso.
 Magdalena Díaz, D. Deogracias.
 Maíz y de Zulueta, D. Jaime.
 Malvehy, D. Augusto.
 Marco, D. Santiago.
 Mariscal de Gante, D. Manrique.
 Maroto y Pérez del Pulgar, D. Francisco.
 Marqués de Santo Domingo.
 Marquina, Sra. Matilde.
 Martí Gispert, D. Pablo.
 Martí Matutano, D. Ildefonso.
 Martín Mayobre, D. Ricardo.
 Martínez de la Vega, D. Juan.
 Martínez Garcimartín, D. Pedro.
 Martínez Roca, D. José.
 Martínez Rubio, D. Fernando.
 Masaveu, D. Jaime.
 Masaveu, D. Pedro.
 Matas Pérez, D. Luciano.
 Megías Fernández, D. Jacinto.
 Meléndez, D. Julio B.
 Meléndez Cadalso, D. Ricardo.
 Meneses Puertas, D. Leoncio.
 Möller, D. Carlos.
 Montellano, Duque de.
 Montortal, Marqués de.
 Morales de Acevedo, D. Francisco.
 Morales Díaz, D. José.
 Morales Parra, D. Félix.
 Moya Blanco, D. Luis.
 Murga Gil, D. Alvaro de.
 Murúa Pérez, D. José.
 Museo Arqueológico Nacional.
 Museo Nacional de Artes Decorativas.
 Museo Naval.
- Navarro Reverter, D. Vicente.
 New York Public Library.
 Noriega Olea, D. Vicente.
- Obispo de Madrid-Alcalá.
 Ojesto, D. Carlos de.
 Olanda y Benito, D. Luis.
 Olguera, D. Agustín.
 Oña Iribarren, D. Gelasio.
 Oriol y Urquijo, D. Antonio.
 Orozco Díaz, D. Emilio.
 Ors, D. Eugenio d'.
 Ortega, D. Luis.
 Ortiz de la Torre, D. Eduardo.
- Pablo Olazábal, D. Luis de.
 Palomino Blázquez, D. Rafael.
 Paniego, D. José.
 Páramo y Barranco, D. Anastasio.
 Pedrero, D. Julián.
 Peláez Quintanilla, D. Luis.
 Pemán y Pemartín, D. César.
 Peña Ramiro, Conde de.
 Perera y Prats, D. Arturo.
 Pérez Bueno, D. Luis.
 Pérez Gil, D. Juan.
 Pérez de Guzmán, D. Luis, Marqués de Lede.
 Pérez Linares, D. Francisco.
 Picardo, D. Alvaro.
 Picardo y Blázquez, D. Angel.
 Picatoste Vega, D. Arturo.
 Piñerúa, D. Oscar.
 Polentinos, Conde de.
- Quijano, Viuda de Bustamante, D.ª María.
- Rafael Ramos, D. Pablo.
 Rafal, Marqués de.
 Ramos Herrera, D. Francisco.
 Retana y Gamboa, D. Andrés de.
 Ridruejo, D. Epifanio.
 Riera y Soler, D. Luis.
 Río Alonso, D. Francisco del.
 Riquelme, D. Rafael.
 Rocamora Vidal, D. Manuel de.
 Rodríguez Beltrán, D. Manuel.
 Rodríguez Delgado, D. Joaquín.
 Rodríguez Gutiérrez, D. Bernardo.
 Rodríguez Jurado, D. Adolfo.
 Rodríguez de Rivas, D. Mariano.
 Rodríguez Rojas, D. Félix.
 Rózpide González, D. Antonio.
 Ruano Carriero, D. Francisco.
 Ruiz de Arana, D. José, Vizconde de Mamblas.
 Ruiz Carrera, D. Joaquín.
 Ruiz Senén, D. Valentín.
 Ruiz Vernacci, D. Joaquín.
- Saco y Arce, D. Antonio.
 Sáinz Hernando, D. José.
 Salas, D. Javier de.
 Salobral, Marquesa Viuda del.
 Salomé Escobés, D. Manuel.
 Saltillo, Marqués de.
 San Pedro de Galatino, Condesa Viuda de.
 Sánchez Cantón, D. Francisco J.
 Sánchez Carrascosa, D. Eduardo.
 Sánchez de León, D. Juan.
 Sánchez de Rivera, D. Daniel.
- Sánchez Villalba, D. Apolinar.
 Sanginés, D. José.
 Sangro y Ros de Olano, D. Pedro.
 Santos Corral, D. Justo.
 Schlayer, D. Félix.
 Schwartz, D. Juan H.
 Sección de Relaciones Culturales.
 Serrano, D.ª Matilde L.
 Silvela y Casado, D. Mateo.
 Silvela y Corral, D. Agustín.
 Siravegne Jiménez, D. Luis.
 Sizzo-Noris, Conde de.
 Snurmacher, D. Oscar.
 Soler Damián, D. Ignacio.
 Soler y March, D. Alejandro.
 Sorribes, D. Pedro C.
 Sotomayor, Duque de.
 Stohrer, Dr. Eberhard von.
 Stuyck Millenet, D. Livinio.
 Suárez Crosa, D. Bernardo.
 Suárez-Guanes, D. Alfonso.
 Sueca, Duquesa Viuda de.
- Tello Jiménez, D. Joaquín.
 Terol, D. Eugenio.
 Theotonio Pereira, Dr. Pedro.
 Thiebaut, D. Remigio.
 Tomás, D. Mariano.
 Tormo, D. Elías.
 Torre Cossío, Conde de.
 Torrellano, Conde de.
 Torres de Sánchez Dalp, Conde de las.
 Torroja, D. José María.
 Traumann, D. Enrique.
 Triana Blasco, D. Luis.
- Urquijo, D.ª Pilar, Marquesa de Valdueza.
- Valdeiglesias, Marqués de.
 Valenciano Planas, D. José.
 Valero de Bernabé, D. Antonio.
 Valiente, D. José María.
 Valle de Marlés, Conde del.
 Valls Marín, D. Carmelo.
 Varela, D. Julio.
 Vargas, D. Rafael.
 Vega de Anzo, Marqués de la.
 Vega Díaz, D. Francisco.
 Veguillas, D. Victoriano.
 Vilches, D. José Luis.
 Vilella Puig, D. Cayetano.
 Villabaso, D. Rafael.
 Viñas, D. Aurelio.
 Viudas Muñoz, D. Antonio.
- Weibel de Manoel, D. Eduardo.
- Yáñez Larrosa, D. José.
- Zabala, D. Ramón, Vizconde de Cerro de las Palmas.
 Zarandieta y Miravent, D. Enrique.
 Zavala y Lafona, D. Juan de.
 Zayas y Bobadilla, D. Antonio.
 Zumel, D. Vicente.
 Zurgena, Marqués de.

CATALOGO DE PUBLICACIONES DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

UAB

Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats

Catálogo de la Exposición de Arte prehistórico español, con 78 páginas de texto y 26 ilustraciones aparte.

Catálogo de la Exposición de Dibujos originales, con 146 págs. de texto y 77 dibujos.

Catálogo de la Exposición de Orfebrería civil española, con 163 págs. y 42 ilustraciones.

Catálogo de la Exposición de Códices miniados españoles, con 270 págs. de texto y 82 ilustraciones.

Catálogo de la Exposición de Retratos de Niños en España, con 97 págs. de texto y 50 ilustraciones en negro y color.

Catálogo de la Exposición del Antiguo Madrid, con 36 págs. de texto y más de 100 ilustraciones fuera de texto.

Catálogo de la Exposición de Arte Franciscano, con 156 págs. de texto, 61 ilustraciones fuera de texto y 7 estudios.

El Palacete de la Moncloa, con 30 págs. de texto y más de 60 ilustraciones fuera de texto.

Catálogo de la Exposición «Aportación al estudio de la Cultura española en las Indias», con 104 págs. de texto y más de 100 ilustraciones fuera de texto.

Catálogo de la Exposición de Alfombras antiguas españolas, con 228 págs. y 63 grandes ilustraciones en bistre y colores.

Catálogo de la Exposición de Encuadernaciones antiguas españolas, con 249 págs. de texto y multitud de ilustraciones.

Catálogo de la Exposición de pinturas de «Floreros y Bodegones», con 192 págs. de texto, 88 láminas en negro, 8 en color y 27 intercaladas, y 70 facsímiles de firmas de pintores.

CATALOGOS AGOTADOS QUE HAN DE REIMPRESIRSE SUCEΣIVAMENTE

ANTIGUA CERÁMICA ESPAÑOLA.

MOBILIARIO ESPAÑOL DE LOS SIGLOS XV, XVI Y PRIMERA MITAD DEL XVII.

MINIATURAS DE RETRATOS.

TEJIDOS ESPAÑOLES ANTIGUOS.

RETRATOS DE MUJERES ESPAÑOLAS ANTERIORES A 1850.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE PINTURAS ESPAÑOLAS DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE LENCERÍAS Y ENCAJES ESPAÑOLES.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE HIERROS ANTIGUOS ESPAÑOLES.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DEL ABANICO EN ESPAÑA.

