



ARTE ESPAÑOL

PRIMER TRIMESTRE

1942

REVISTA DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

Sociedad Española de Amigos del Arte

(FUNDADA EN 1909)

UAB
Universitat 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 Ezquerro del Bayo.

Tesorero:

Marqués de Aledo.

Secretario:

D. Miguel de 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 ídem Extranjero.	»	12 »

Números atrasados, sin aumento de precio.

ARTE ESPAÑOL

Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats

REVISTA DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE
AÑO XXVII. II DE LA 3.^a EPOCA • TOMO XIV. PRIMER TRIMESTRE 1942

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

DIRECTOR: D. JOAQUÍN EZQUERRA DEL BAYO

SECRETARIO: D. GABINO GONZÁLEZ DÍAZ

SUMARIO

	PÁGS.
DUQUE DE ALBA.—De cómo vino a erigirse en Trujillo una estatua a Pizarro. <small>(Con una ilustración.)</small>	3
F. J. SÁNCHEZ CANTÓN.—El donativo de Cambó al Museo del Prado. <small>(Con 8 ilustraciones.)</small>	7
GELASIO OÑA IRIBARREN.—Las porcelanas de Pasajes. <small>(Con 16 ilustraciones.)</small>	15
JOAQUÍN EZQUERRA DEL BAYO.—Esteve, miniaturista. <small>(Con 2 ilustraciones.)</small>	22
FRANCISCO ABBAD RÍOS.—La iglesia y convento de San Carlos en Zaragoza. <small>(Con 11 ilustraciones.)</small>	23
Notas de información bibliográfica y artística. <small>(Con 4 ilustraciones.)</small>	29

DE COMO VINO A ERIGIRSE EN TRUJILLO UNA ESTATUA A PIZARRO

Por el DUQUE DE ALBA

EN septiembre de 1922 resolvimos mi mujer y yo hacer un viaje por los Estados Unidos, país que ninguno de los dos conocíamos. Decidieron acompañarnos, durante una parte de nuestro viaje, mi hermano, su mujer y el padre y el hermano de ésta, los Marqueses de Viana y de Coquilla.

Embarcamos en el Havre, a bordo del *Ville de Paris*, y llegamos a Nueva York no sin haber antes recibido las amables invitaciones de franquicia de las autoridades del puerto, así como el asedio de innumerables periodistas que nos esperaban, porque, por aquello de nuestra descendencia de Colón, no podíamos pasar inadvertidos en parte alguna.

Conocida es la hospitalidad americana: con nosotros se mostró amabilísima, invitándonos en Nueva York a comidas, banquetes, discursos, etc.; y aunque el pretexto de nuestro viaje, para algunos de nuestros compañeros, era presenciar los partidos de "Polo" entre americanos e ingleses para el *Westchester Cup*, tuve tiempo de satisfacer mis otras aficiones culturales, admirando museos, bibliotecas, colecciones particulares, etc.; visitas que me fueron facilitadas muy amablemente por los numerosos, buenos y antiguos amigos que allí tenía; entre otros, mi muy cordial Archer Huntington.

En aquel tiempo regía la ley seca en los Estados Unidos y, por ende, estaba en todo su apogeo el negocio de los contrabandistas para satisfacer las demandas del público. Una noche fuimos invitados a una casa de las muchas de la alta sociedad americana que nos convidaban, cuyo nombre no puedo precisar por haber perdido los antecedentes en el incendio de los papeles de mi archivo.

Antes de la comida nos brindaron los *cocktails* de rigor, que la severa Ley seca convertía en pruebas de verdadera amistad, amén del alto precio que suponían los elementos necesarios para componer tales brebajes. Yo no suelo tomar nunca *cocktails*; pero en aquellas circunstancias especiales era difícil rehusar ofertas que representaban un tan gran esfuerzo del que nos invitaba.

El que entonces injerí se llamaba *Infuriater*, y confieso que se me subió un poco a la cabeza.

Me tocó estar colocado en la mesa al lado de una simpática dama, muy relacionada en los centros aristocráticos de Nueva York, llamada Mary Rumsey, hija de Harriman, el famoso magnate de los ferrocarriles, que en su día había ligado, con sus vías, el Atlántico y el Pacífico. En el curso de la conversación me dijo: "Hace tiempo que no nos vemos, y desde entonces he enviudado. Mi marido, con quien usted jugaba al "Polo" en Ostende, en Deauville, etc., murió, y por cierto que usted no sabría era un escultor muy distinguido y muy aficionado a las Bellas Artes. En París tenía un estudio.

"Durante toda su vida fué mi marido un gran admirador de Pizarro, y al fin se decidió a labrar una estatua ecuestre de su héroe favorito; estatua que terminó poco tiempo antes de morir y está hoy en la Exposición del Petit Palais, de París, donde la puede usted ver a su regreso a Europa. He pensado en el destino que podría tener la estatua, y ahora inicio tratos para regalarla al Gobierno francés."

Entonces le dije yo: "¿Y por qué regalarla al Gobierno francés? ¿No cree usted más oportuno hacerlo a España, a Trujillo, cuna del Conquistador, donde, según ocurre a veces en mi país, no hay monumentos ni, en algunas ocasiones, recuerdo de sus grandes figuras históricas?"

Comprendí que mis palabras la habían interesado, y como no tenía obligación de saber qué era Trujillo ni dónde estaba, me hizo bastantes preguntas sobre aquella ciudad extremeña, para terminar diciendo:

"Estoy conforme con usted. Si la acepta, le ofrezco la estatua para colocarla en Trujillo. Yo pagaré todos los gastos de su instalación y asistiré en persona al acto de la inauguración. Cuando usted vuelva a España, avíseme: escribo muy poco, pero telegrafío mucho. Nos entenderemos por telégrafo." Cambiamos de conversación, se terminó la comida y nos separamos.

Mi mujer y yo seguimos nuestro viaje por el Canadá hasta Vancouver y Victoria. Volvimos a entrar en los Estados Unidos por Seattle, siguiendo hasta San Francisco. Desde allí, en automóvil, recorrimos la bellísima costa californiana hasta llegar a Los Angeles, donde pasamos unos días en casa de Mary Pickford y Douglas Fairbanks. Allí estaba también el famoso Chaplin. Vimos mucho de la industria del *film*, del mayor interés y curiosidad.

Fuimos luego al Gran Cañón del Colorado, lugar fantástico, para seguir a Washington, donde tuve una interesante conversación con el Presidente de la República. Pasamos a Filadelfia, vimos a Widener y visitamos su soberbia colección de cuadros.

Seguimos a Detroit, visitando a Ford y su fábrica, que estaba entonces, aunque no en plena producción, en unos 8.000 coches diarios. Fuimos a Chicago, viendo los famosos mataderos, donde se sacrifican de 7 a 8.000 cerdos por día.

Vimos también las reservas de oro de los Estados Unidos: el mayor acopio de metal áureo que se ha visto jamás en la vida, y muchísimo más grande del que viera Pizarro después de los tributos impuestos a los incas.

Terminamos con una estancia de cuatro días en Nueva York, en casa de mistress Vanderbilt, y regresamos a Europa en el *Aquitania*, excelente vapor de la *Cunard Line*.

Tan pronto llegué a París me fuí al Petit Palais para ver la estatua, y me di cuenta de que no se trataba, ni podía tratarse, de un *Gattamelata*, de Donatello; de un *Coleone*, de Verrocchio; ni de un gallardo Felipe IV como el de nuestra plaza

de Oriente. Era la estatua obra de un aficionado, hecha con gran cariño e ilusión y reflejo de la influencia de los escultores franceses modernos, principalmente de Bourdelle o de Barthélemy, que habían sido maestros del autor de la obra.

Provistos ya de buenas fotografías de la estatua, fuí a Madrid y consulté en la Real Academia de San Fernando con mis colegas de la Sección de Escultura y a mis viejos amigos Benlliure y Blay. La opinión unánime fué que no se trataba de una obra maestra; pero que era cosa discreta y se podía aceptar, teniendo en cuenta las condiciones especiales de la donación.

Acudí para la parte técnica a mi buen amigo, ahora compañero, Pedro Muguruza, cuya competencia y actividad allanaron todas las dificultades, entregándole yo los innumerables telegramas que había recibido de mistress Rumsey, en los que demostraba un entusiasmo y una generosidad sin límites, porque sin regatear pagaba las sumas, muy cuantiosas, que requería la instalación.

El Rey, como siempre, entusiasta de las cosas que redundaban en beneficio de España; el General Primo de Rivera y las primeras figuras de entonces, todos acogieron con simpatía la donación del monumento. Fuí, pues, a Trujillo con Muguruza para entendernos allí con las autoridades locales y buscar el lugar adecuado al emplazamiento de la estatua. Muguruza dibujó el plinto.

Grandes debieron de ser las dificultades de Pizarro en el Perú; pero no fueron pequeñas las que ocasionó el transporte de su efigie, parte en ferrocarril, parte por carretera, dificultades debidas a su excesivo peso y gran tamaño. Al fin pudo quedar instalada en la plaza de Trujillo, gracias a la actividad de Muguruza, que lo allanó todo.

Llegó el día de la inauguración. Para ella nos acogió en su casa del Guadalperal mi hermano (asesinado luego por la vil horda en Paracuellos). En ella nos alojamos el Rey, el General Primo de Rivera y yo, así como mistress Rumsey y la dama que con ella venía, Lucrecia Bori, compatriota nuestra, ídolo del público neoyorquino por sus triunfos en el *Metropolitano*, que se mostraba encantada de pasar unos días en tierra española.

Entre la casa de mi hermano y los hoteles de Mérida se acomodaron todos los demás invitados, y una mañana se inauguró por S. M. la estatua. Acudió inmenso público, que rodeaba el estrado, pronunciando un discurso el Presidente del Gobierno, General Primo de Rivera.

Se visitó luego la ciudad y tuvo lugar un almuerzo en el Ayuntamiento, donde de nuevo pronunciamos los discursos de rigor. En aquella tranquila ciudad, poco habituada a acontecimientos de esta naturaleza ni a tales huéspedes, la ceremonia tomaba aspecto de dilatarse de un modo alarmante, avivándose con ello mi preocupación, ya que mistress Rumsey y Lucrecia Bori tenían que tomar en Madrid el sudexpreso aquella misma noche, a fin de llegar a tiempo de enlazar en la frontera y poder embarcar para Nueva York, donde la segunda tenía que cantar en el *Metropolitano* en fecha fija, ya próxima.

Pero no falló mi coche Rolls, ni fallaron tampoco las manos de mi buen mecánico aragonés Máximo, fiel amigo en los innumerables kilómetros recorridos con él por toda Europa y norte de Africa, y uno de los mejores conductores que he visto en mi vida. A más de 90 de media llegamos a la estación del Norte de Madrid, con veinte minutos de sobra para tomar el tren.

Mary Rumsey ha muerto. Han desaparecido, quemados en el incendio y saqueo

de mi casa, aquellos innumerables telegramas que yo conservaba en recuerdo de su donativo, y ante el temor de perder la noticia del testimonio de su generosidad, y en aras de la verdad histórica, he querido escribir estas líneas.

* * *

Por aquellos tiempos tuvimos que agradecer también a la generosidad americana otros donativos.

Fué uno de ellos la estatua ecuestre del Cid, labrada y donada por la mujer del célebre hispanófilo Archer Huntington. Está colocada en Sevilla.

Otro fué el monumento en Palos de Moguer, del primer viaje de Colón, de Mrs. Whitney. En esto también intervine yo y fué consejo mío que no se hiciera la estatua de Colón, porque veía yo ya con temor la consabida ropilla, la mano extendida y la reproducción de unas facciones que nadie conoce. Este monumento fué inaugurado con gran solemnidad por el Rey y el embajador de los Estados Unidos y recuerdo que en la Rábida todos hubimos de pronunciar sendos discursos.

Triste es, en verdad, esta pereza española en conmemorar sus grandes figuras desaparecidas. El Cid, hace sólo pocos años encontró adecuada sepultura bajo el cimborrio de la Catedral de Burgos. Las cenizas de Cervantes están en duda. Las de Lope y de Calderón se perdieron. Únicamente durante los últimos años de la Monarquía se erigieron estatuas al Gran Capitán y al Marqués de Santa Cruz. El Gran Duque de Alba no la tiene, y tampoco la mayor parte de los Conquistadores.

¿Por qué será esto? ¿Es que en la frase *Esta es Castilla, que face los hombres y los gasta*, Alonso Coronel interpretaba bien algún rasgo de nuestra idiosincrasia?



Estatua de Pizarro en Trujillo.

EL DONATIVO DE CAMBÓ AL MUSEO DEL PRADO

Por FRANCISCO JAVIER SÁNCHEZ CANTÓN

POCOS temas más apropiados para esta Revista que el comentario del rasgo memorable. La costumbre — más seguida en el Extranjero que entre nosotros — de que los coleccionistas protejan a los museos, no ya con legados, sino con regalos, para disfrutar en vida del legítimo orgullo que reportan los actos de generosidad y mecenazgo, por nadie ha de ser celebrado con mejor conocimiento que por nuestros consocios, poseedores muchos y finos apreciadores todos de obras y objetos artísticos.

El hecho que hoy se expone al reconocimiento de cuantos sean amigos del Arte es de tal relieve, que para encontrar ejemplos comparables hay que retroceder a los de D. Pedro Fernández Durán y D. Pablo Bosch, y todavía, en ciertos aspectos, los aventaja el presente, así por tratarse de una donación como por la trascendencia derivada de la naturaleza de los cuadros regalados, que, según tópico, en este caso exacto, vienen a colmar un vacío en las series pictóricas de España.

El 21 de abril de 1941 está fechada en Buenos Aires la carta en la que me comunicaba el Sr. Cambó su decisión, con el encargo de que la participase al Patronato del Prado. El 8 de diciembre, mediante acta notarial, se verificó la entrega, y el 27 de enero siguiente quedaron instaladas las pinturas donadas.

La decisión del donante no fué improvisada: hace ya bastantes años que hube de escuchar de sus labios el proyecto, que entonces se ampliaba con el plan de otros desprendimientos, en provecho del patrimonio artístico de España.

Mejor que acumular elogios y adjetivos, será informar sobre los cuadros ingresados en el Museo, para que el hecho resalte con todo su valor.

Adquirió el Sr. Cambó las siete pinturas, con otras que se ha reservado, en la famosa venta de la colección de Joseph Spiridon (1), celebrada en Berlín en la primavera de 1929. Concurrieron a la subasta museos, coleccionistas y "marchantes", y nuestro compatriota fué de los compradores en mayor cuantía. Todavía recuerdo el efecto de deslumbramiento y de impotencia producido en mí por el lujoso catálogo de la venta, esmaltado de nombres de pintores primitivos de Italia, ausentes del Prado, a los que nuestra pobreza pecuniaria no podía aspirar. Y he aquí lo que la buena fortuna ha hecho entrar por las puertas:

Dos tablitas traen al Museo la representación de la pintura florentina del siglo XIV. Figúranse en ellas dos pasajes de la vida del orfebre San Eloy de Chapelet (588-659). En la primera cincela el artífice una silla para el rey merovingio

Clotario II, en el taller de Abbon, abierto a la calle, entre otros oficiales afanados en la tarea; a derecha e izquierda, grupos de paseantes comentan la labor y la belleza de las piezas. Vese en la segunda al Santo ante el Rey, cuando, por escrúpulo, se niega a jurar el cargo de Maestro de la moneda, que hubo de ejercer; a la derecha pesan la silla y comprueban que con el oro que le entregaron para ella había labrado dos (2).

Ambas tablas constan, en abril de 1883, en el catálogo de la venta de la colección del caballero Toscanelli (3); fueron retiradas de la subasta y después, en 1888, adquiridas directamente por Spiridon. En mayo de 1929 pasaron a ser propiedad de D. Francisco Cambó en la ocasión citada.

El estado de conservación de las pinturas es extraordinario, como lo es el primer de la factura; resaltando su colorido, de suavidad incomparable, que matiza y enriquece por presencia y por transparencia el oro del fondo.

La atribución, según ocurre con tantas pinturas del siglo XIV, no es indiscutible. Gaetano Milanesi, redactor del catálogo de 1883, las adscribió a Taddeo Gaddi, apoyándose en los frescos de la capilla Guigni — antes Baroncelli — de Santa Croce, de Florencia. De Taddeo se sabe muy poco: que murió antes de 1366 y que entre 1332 y 1338 pintó estos frescos. Sin agotar la revisión de las mudanzas de parecer de los críticos sobre el autor de las tablas, conviene advertir que O. Siren las puso a nombre de Agnolo Gaddi (4); O. Fischel, en el catálogo de la venta Spiridon, insiste en la primera atribución, y aduce para fundamento los armarios que de Santa Croce pasaron a la Academia de Florencia; obras que, para Van Marle (5), son de su primer tiempo y que, a juzgar por las reproducciones, están en evidente relación con las nuestras. En 1932, B. Berenson (6), el maestro de la crítica pictórica especialista en la de los primitivos italianos, adopta la posición, corriente en sus estudios, de complicar los problemas, al suponer de distinta mano tablas de factura indiferenciable; cree que la escena del Santo ante el Rey es de "un pittore più vicino a Nicollo e Jacopo di Cione. L'altro episodio... ricorda tanto Pietro Nelli che non mi meraviglierebbe fosse proprio di lui". Nelli, con Tommaso del Maza, pinta en 1375 el enorme políptico de Pieve de Impruneta y murió en 1419. Por fin, Van Marle (7) filía al pintor como imitador de Bernardo Daddi, más que como seguidor de Gaddi. Todavía, para complacer al coleccionista de hipótesis, puede añadirse que R. Ofner anotó en 1927 (8), sobre la correspondiente carpeta de la magnífica Frick Library, de Nueva York, que estas tablas debieran clasificarse como obras de cierto "Maestro della Madonna della Misericordia", por él bautizado, que pintó el cuadro trecentista de este tema en la Academia de Florencia.

¿Se consentirá una sonrisa escéptica ante estas vacilaciones críticas? La pintura primitiva de Italia ha llegado a ser laberinto inextricable por el exagerado prurito de casar obras con nombres; lo contrario sucede con nuestra pintura del siglo XVII, en la que apenas se barajan los de diez o doce pintores; si esto es vitando, por la acumulación agobiante bajo una sola rúbrica, no lo es menos aquel sistema por la dispersión desorientadora.

Mas prescindamos de minucias, que sólo interesan a un número reducido de estudiosos, y admiremos la belleza pura de los rostros, el plegar noble de las telas, la agrupación tranquila de los personajes, la unción de las escenas y la calidad como de esmaltes translúcidos, de los colores.

La tabla de *Las Artes liberales* nos conduce a otra esfera artística y avanza en la sucesión del tiempo, sin sacarnos del ambiente florentino. De la pintura devota, giottesca pasamos a un fruto del humanismo incipiente. La clasificación medieval de las ciencias en el "trivio" y "cuadrivio", establecida ya en *Las bodas de Mercurio y Filología*, de Marciano Capella (siglos IV-V), halla aquí figuración solemne. Antes habíalas representado en la capilla de los Españoles de Santa Croce, de Florencia, Andrea da Firenze, bajo el triunfo de Santo Tomás de Aquino, en la forma de matronas sentadas, teniendo a sus pies el sabio más famoso correspondiente. Sin duda, Giovanni dal Ponte, al adornar con estas figuras alegóricas el "cassone" para guardar el equipo nupcial de una joven florentina, tuvo presente el fresco admirable.

Colocó en el centro, entronizada, a la *Astronomía* con la esfera armilar, y sentado delante, a Tolomeo, anciano de muy crecida edad; hacia ellos se dirigen tres parejas de cada lado: por la izquierda, la *Retórica*, llevando un volumen y a Cicerón de la mano; la *Dialéctica*, con el laurel triunfal y el escorpión de la agudeza, conduciendo a Aristóteles, y la *Gramática*, con las disciplinas, precedida de dos niños y acompañada de Prisciano o de Donato, con rasgos fisonómicos que recuerdan a Dante; por la derecha se acercan: la *Geometría*, con Arquímedes o Euclides; la *Aritmética*, con las tablas de Pitágoras, que a su lado marcha, y la *Música*, con un órgano, seguida por Tubalcain, su inventor, según la tradición medieval, aunque el *Génesis* no le encomió más que como forjador de metales y mecánico. Artes y sabios son coronados por genios y discurren por un prado florecido y sobre un fondo dorado.

Al mismo "cassone" supone M. Rand (9) que puede haber pertenecido la tabla con los retratos de Dante y de Petrarca, hoy en el Fogg Museum de la Universidad americana de Harvard.

Giovanni dal Ponte es un pintor cuya vida está comprobada entre las fechas 1385 y 1437; su estilo es más bien arcaizante, con notorias influencias de Spinello Aretino, al decir de Van Marle.

La atribución no ha sido discutida desde que la fijó Charles Loeser y la recogió, reforzándola, Carlo Gamba (10). P. Schubring describe y estudia la tabla (11), y no hay para qué amontonar las citas confirmatorias de Berenson, Venturi, Gronau y Van Marle.

La fecha en que se pintó la determina Gamba alrededor de 1435: "aunque la influencia directa de Massaccio no es evidente, la seguridad en el trazo, la gracia y cierta soltura en el movimiento, juntas a la maestría en los escorzos y la esmerada factura de las flores, están indicando una etapa avanzada del Renacimiento".

La historia de la tabla se conoce desde 1898, en que fué comprada por Spiridon en París, al Príncipe de Villa Franca; Schubring la menciona como si hubiese pertenecido con anterioridad a la colección Toscanelli; mas no aparece registrada en el catálogo de 1883. Subastada en Berlín, la adquirió D. Francisco Cambó el 27 de mayo de 1929.

La obra de Giovanni del Ponte suscitaba en la imaginación del Conde Gamba "las creaciones alegóricas de su gran sucesor Botticelli, especialmente los frescos de la Villa Lemni". El tránsito a las joyas capitales del donativo de Cambó — los tres cuadros de Sandro — resulta así suavizado, que nada poseíamos que estuviese ni en relación distante con la más refinada manifestación pictórica del Renacimiento que con ellos ha penetrado en el Museo.

Fiesta mayor para el espíritu significa este enriquecimiento de los fondos del Prado. Si la sensibilidad artística y la técnica pictórica habrán de beneficiarse del disfrute y del estudio de tales obras, también el escritor y pensador encontrarán en ellas motivos y goces.

Obras de historia conocida desde mediados del siglo XVI, excepcionales por su asunto y por su ejecución, merecen una monografía que, por haberla realizado mi maestro D. Elías Tormo, no la he de intentar aquí. Me reduciré a anotar lo que estimo de mayor interés para el aficionado.

En 1483 se verificaron en Florencia las bodas de Gianozzo Pucci con Lucrecia di Pier Giovanni Bini, ambos linajes florentinos, y sobre todo el primero, muy afecto a los Médicis (12). No sé si en los preliminares de las bodas surgieron dificultades suscitadoras del recuerdo de las que precedieron a las de Nastagio degli Onesti, referidas en la novela VIII de la jornada V del *Decameron*; pero es el caso que para adorno de los muros de la cámara nupcial, o de la "spalliera" o respaldo del "letucio" — no para el "cassone" del equipo, a juzgar por las dimensiones de las tablas —, hubo de desarrollar Botticelli cuatro composiciones que traducen al idioma del diseño las páginas de Boccaccio.

Es coincidencia curiosa que la primera obra pictórica que entra en España con la versión plástica de una creación literaria renacentista de Italia tenga en su fondo elementos prodigiosos y andanzas de almas en pena, frecuentes en nuestras tradiciones. El cuento, según los estudiosos de Boccaccio, está ya referido por Cesario de Heisterbach (siglo XIII) en su *Dialogus miraculorum* (13).

El cuento del *Decameron* fué puntualmente seguido por el artista (14):

Antecedentes. — Nastagio degli Onesti, acaudalado joven de Ravena, se prendó de la hija de Paolo Traverso, y no siendo correspondido, cayó en pasión de ánimo que le llevó a excesivos dispendios; a punto de ruina, deudos y amigos aconsejábanle que viajase para olvidar, y, tras grandes preparativos, como "se in Francia o in Ispagna, o in alcuno altro luogo lontano andar volesse", se retiró a... tres millas de la ciudad, acampando en Chiassi, en el pinar llamado la "pineta", bañado por el Adriático, donde a menudo le visitaban sus conocidos.

Tabla I. — En el bosque frondoso, a la izquierda, las tiendas lujosas del campamento. Un día, "quassi all'entrata di magio", con hermoso tiempo, paseaba Nastagio sus tristes pensamientos entre los pinos, cuando súbitamente le pareció oír ayes y llanto de mujer; alzó la cabeza y maravillóse al ver a una joven bellísima desnuda, arañada por la maleza, flanqueada por dos fieros mastines que la mordían y perseguida por un jinete moreno sobre un caballo negro que la amenazaba de muerte con voces temerosas. Nastagio, espantado y compadecido, con una rama por bastón hizo cara a los canes y al caballero; pero éste, llamándole por su nombre, le gritó que se abstuviese de mediar. Botticelli sólo cambió el pelaje del caballo, trocándolo en blanco por motivos artísticos.

Refirió entonces el caballero a Nastagio su terrible historia: llamábase Guido; rechazado con cruel frialdad por aquella mujer, que adoraba, se había suicidado y, por ello, condenado al Infierno, adonde no tardó en

seguirle la causante de su desastrada muerte. Desde entonces, una de las penas a que estaban sujetos era la de salir todos los viernes — durante tantos años como meses le había desdeñado — a correr la tierra en la guisa que los veía.

Tabla II. — Nastagio presencia horrorizado la escena en que, alcanzada la joven por el jinete, es atravesada por su estoque, cae de bruces y Guido, con un cuchillo, la abre por encima de los riñones, y sacándole las entrañas, las arroja a los perros, que, disputando, las devoran; mas apenas ocurrido lo relatado, levántase la condenada y continúa la trágica persecución. El texto de Boccaccio está vertido con literal claridad.

Despavorido Nastagio ante la aparición de las almas en pena, pronto hubo de reflexionar acerca del provecho que del prodigio podría sacar. Discurrió convidar para el viernes siguiente a su desdeñosa amada, a sus padres y a sus deudos y amigos, para obsequiarles con una comida campestre en medio de la "pineta". Hizo talar un sector del bosque cercano a donde acampaba, rodearlo de un seto y traer rica vajilla y suculentos manjares.

Tabla III. — Transcurría la fiesta suntuosa y alegre cuando, servido el último plato, se comenzó a oír el desesperado y tremendo estrépito de la aparición; a su vista, los comensales fueron presa del espanto, y varios, levantándose, quisieron interponerse, lanzando contra los canes cuanto tuviesen a su alcance; pero, Nastagio los detiene explicando el terrible misterio de lo que contemplan.

Cuando los condenados desaparecen, tan asustada queda la joven Traveraso, que — escribe Boccaccio — "ya le parecía huir perseguida por el airado Nastagio y llevar a sus costados los perros"; por lo que, trocado el odio en amor, envió en busca de su hasta entonces desdeñado amante a una sirvienta, con la que habla Nastagio a la puerta de la tienda en la tabla III. Convenido el matrimonio, acaba la novela, mas no la serie de pinturas.

Tabla IV (la perteneciente a la colección londinense de Watney). — Represéntase en ella la comida de la boda en un pórtico o pabellón abierto de magnífica arquitectura.

El extracto del cuento de Boccaccio, ceñido en lo posible a la composición de las tablas, muestra la exactitud narrativa del gran pintor al desarrollar las composiciones, y explica con un ejemplo cabal cómo un artista puede verter con líneas y colores una creación literaria, aprendizaje conveniente entre nosotros. Sabidas son las dotes de Botticelli para estas versiones. Tanto *La Primavera* como *El nacimiento de Venus* "traducen" plásticamente *Stanze*, de Poliziano; y *La Calumnia de Apeles* nace de un texto de Luciano de Samosata, según la traducción de Bartolomeo Fontio, y nada hay que decir de sus ilustraciones a Dante.

Fuera de esta maestría en narrar plásticamente la serie, presenta calidades pictóricas admirables. Tanto las lejanías amplias y profundas y el valor arquitectónico

dentro de la composición de las columnas vivas de los pinos para el reparto de los pasajes, como la fuerza del dibujo, preciso y sin dureza en la figura de Nastagio y en las del caballo, que tal como aparece tratado en la segunda tabla, rara vez ha sido superado en el arte universal (15), y el colorido intenso y caliente, que contrasta con el de las más de las pinturas de Botticelli.

Lo dicho nos introduce en el problema de la atribución. Señalaré de pasada el vicio, viejo y frecuente, de conceder a la atribución importancia excesiva, en menoscabo del goce que las obras de arte proporcionan por sí mismas. No pretendo aminorar el valor histórico, documental y representativo de un cuadro o de una escultura; sí afirmar la conveniencia de que se subordine a sus calidades sensibles. El vicio adquiere verdadera morbosidad si, aliado con la pedantería, se complica por la suspicacia aldeana, temerosa siempre de fraudes. Los "conocedores" de las obras de arte, según la Enciclopedia Espasa, según los "magazines" o, a lo sumo según el paso rápido por el Louvre, suelen ser propensos a dudar de la autenticidad, del estado de conservación y, desde luego, de los nombres gloriosos en las cartelas de los museos. Para satisfacerlos — al menos, para intentarlo —, resumiré hechos y pareceres doctos:

La serie de las cuatro tablas, con la historia de Nastagio degli Onesti, viene reconocida como notable producción de Botticelli desde 1568, caso infrecuente. En la mencionada fecha habla de ella Vasari en la segunda edición de su *Vidas*:

"In casa Pucci — en Florencia — fece di figure piccole la novella de Boccaccio, di Nastagio degli Onesti, in quattro quadri, di pittura molto vaga e bella" (16).

En la familia para la cual se pintaron permanecían mediado el siglo XIX, y en el año 1868 fueron adquiridas, en unas cuatro mil libras, por el inglés Mr. Alexander, Barker. Sacólas a subasta en la antigua casa de Christie, en Londres, en 1874, y no habiendo alcanzado ofertas superiores a 2.730 libras, fueron retiradas por el propietario. Muerto éste en 1879, se vendieron por el mismo Christie en el mes de junio (17).

Del 16 de julio del propio año hay una curiosa carta del gran pintor inglés Dante Gabriel Rossetti a F. Shield (18), en la que refiere la compra de tres de las tablas por un comerciante londinense, y de la cuarta, por uno de París; la inmediata adquisición de todas ellas por F. R. Leyland; el envío a un restaurador para que las limpiase: "which he have been most successfully and need little or no retouching on the excellent renewed surface"; aunque habían sido hechas en ellas algunas modificaciones ridículas, por ejemplo, la joven desnuda estaba envuelta en ropajes, los repintes, por estar hechos a la acuarela, fué facilísimo, "quite easily", levantarlos. Añade que la cuarta tabla, comprada al comerciante parisiense, se consideraba obra de un discípulo de Botticelli; menos por Jones, que la juzgaba la mejor.

En 1880 figuraron en la exposición de invierno de la Royal Academy of Fine Arts (19).

Doce años después murió Leyland, y el acreditado Christie subastó por tercera vez las tablas, que compró un M. Aynard, diputado por el departamento francés del Ródano, creyéndose que las adquiriría con destino al Museo de Lyon; mas no entraron en él y vendió tres de ellas a José Spiridon, y la cuarta, a Mr. Vernon Watney, de Londres (20).

En la venta tantas veces citada adquirió el Sr. Cambó las de Spiridon en la cantidad de 1.697.500 reichsmarks, equivalentes a la sazón a 2.840.000 pesetas.

Al día siguiente, Duveen, el más poderoso de los "marchantes" de arte, ofrecíale una prima del 20 por 100.

Veamos ahora la opinión de los críticos acerca de estas pinturas.

Ninguno ha dudado de que la composición de las cuatro tablas de la serie sea de Botticelli. Para Leprieur (1892), es una creación llena de fantasía y de gracia (21); para Illmann, están en relación con las pinturas del maestro en la Capilla Sixtina y con los dibujos para ilustrar *La Divina Comedia* (22) (1893); según Colasanti (1904), en las bellas composiciones aletea el espíritu fino de Sandro, y su inspiración poética se espacia por la "pineta" fragante y por el mar lejano y sonoro, en aquella admirable fiesta de la naturaleza verde en la gloria del sol (23). Horne (24) las considera dibujadas por Botticelli (1908); Yashiro (25) (1926) repite el juicio anterior, con la adición del adverbio "magníficamente"... Sería fatigoso insistir en lo que convienen los tratadistas sobre arte italiano hasta Van Marle, que en 1929 sostenía "que los cartones eran de Botticelli" (26).

Quienes sientan que en el arte plástico el concebir, el disponer, el espesar—*el crear*, en suma—, es lo primordial, satisfaráles la opinión coincidente. También bastará a cuantos conozcan y comprendan el régimen de los talleres artísticos del Renacimiento, todavía bajo la disciplina del anonimato habitual en la Edad Media; pues el concepto de la personalidad y de su fama, que entonces se concreta, tarda en imponerse. El mismo Rafael apenas firma sus cuadros, y muchos de ellos, suyos por la composición, el dibujo y el último toque, fueron ejecutados materialmente por ayudantes y discípulos — *La perla*, *La caída en el camino del Calvario*, mal llamado *El pasmo de Sicilia*, etc. — Circunscrito el problema mediante estos recuerdos obvios, no desmerece la serie de Nastagio degli Onesti, si se hace constar que la tabla IV de la colección Watney se tiene por los críticos más autorizados como ejecutada materialmente por Jacopo del Sellaio (27); que en la III advierte el sentir general la intervención de Bartolomeo di Giovanni, "l'alumno di Sandro", y que en las dos primeras se reconoce como menos discutible la factura personal del maestro. Bode consideraba típicas las figuras individuales, en lo que está de acuerdo, con ciertas restricciones, Van Marle, y aceptaba, en cambio, en los fondos de paisaje la colaboración de un artista más naturalista; Fischel estima la tabla II como enteramente del pincel de Botticelli. La nota de melancolía que domina en las dos primeras tablas de la serie, y que, sin exageración, cabría calificar de romántica, la extrema Botticelli en su extrañísimo cuadro *La Abandonada*, de la colección Pallavicini, de Roma, impregnado de un sentimiento que choca con el del siglo en que se pintó.

No interesan al lector otras minucias críticas, algunas de las cuales se razonan por la circunstancia de que los cuadros, mientras no hallan puerto seguro en un museo, no se estudian con la serenidad apetecible, ya que no siempre los juicios dejan de ser movidos por los duendes del lucro o del personalismo.

Resta al presente mencionar la séptima de las pinturas donadas por el señor Cambó. También es singular muestra, dentro del Prado, de una forma artística hasta ahora no representada más que con un ejemplar tardío y poco valioso: la pintura al fresco.

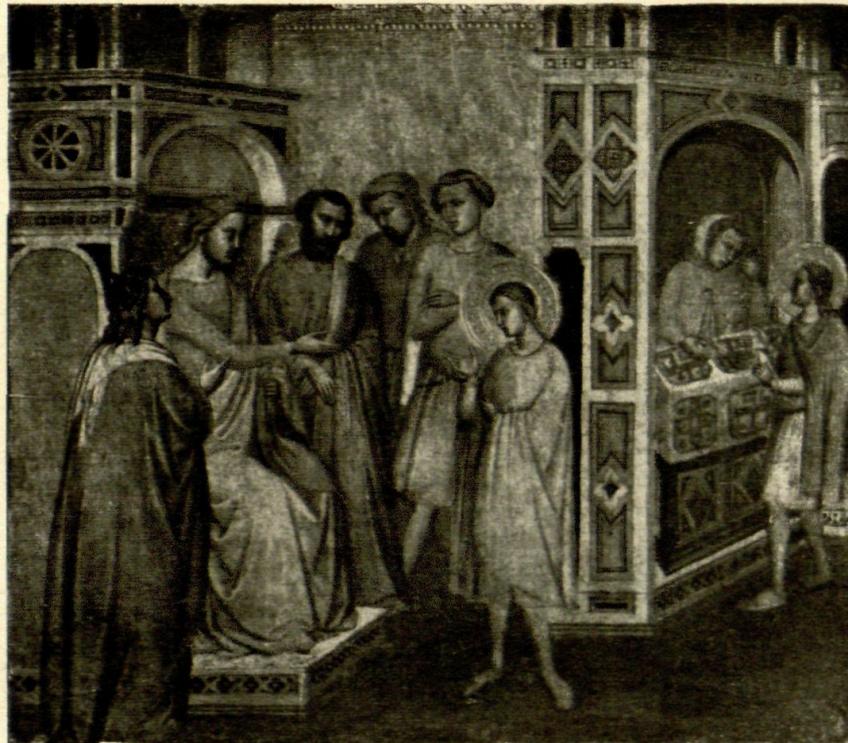
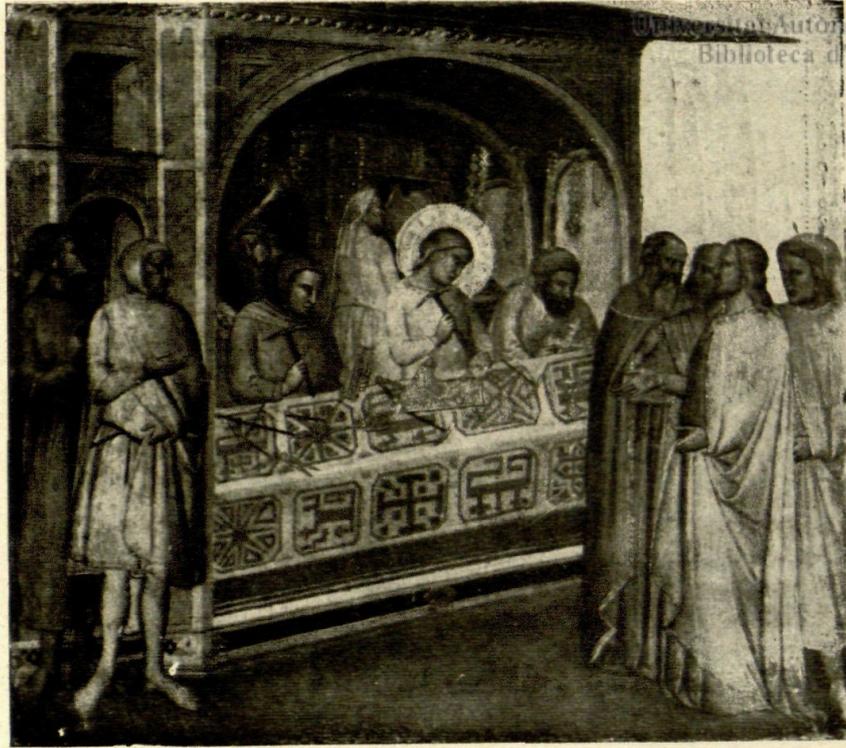
El ángel músico y cantor, de más de medio cuerpo, que se destaca sobre ramas de limonero, viene a traer ecos del arte encantador de Melozzo da Forli.

Procede de Roma y perteneció a Simonetti en 1904. Lo compró D. Francisco Cambó en la subasta de Spiridon en 1929.

El parentesco de este fragmento con los ángeles músicos, que de la iglesia de los Santos Apóstoles, de Roma, pasaron al Vaticano y hoy seducen a los visitantes de su Pinacoteca, es de todo punto evidente, incluso en pormenores como el del nimbo, formado por perlas sueltas, que en otros cuadros de Melozzo se repiten también. En el catálogo de la venta de Spiridon se indica en nota una posible filiación en estilos de Verona o de Vicenza, que no parece fundada.

Los párrafos precedentes, y con mayor rigor las reproducciones que los ilustran, darán idea al lector del conjunto precioso y variado del donativo que el Prado acaba de recibir. Gracias a él, comienza a remediarse la más grave y notoria de sus deficiencias. Nuestro Reyes, que con mantenida política formaron las maravillosas series pictóricas, núcleo, por no decir suma, de todo lo valioso del gran Museo, carecieron de entusiasmo y afición por las pinturas primitivas de Italia, cuando tan despierto fué su interés por adquirir las de Flandes. Y no es preciso encarecer ante un público de conocedores los escollos, no sólo crematísticos, que se presentarían si quisiésemos subsanar esta carencia. ¿Se necesita mejor encomio para el rasgo que celebramos?

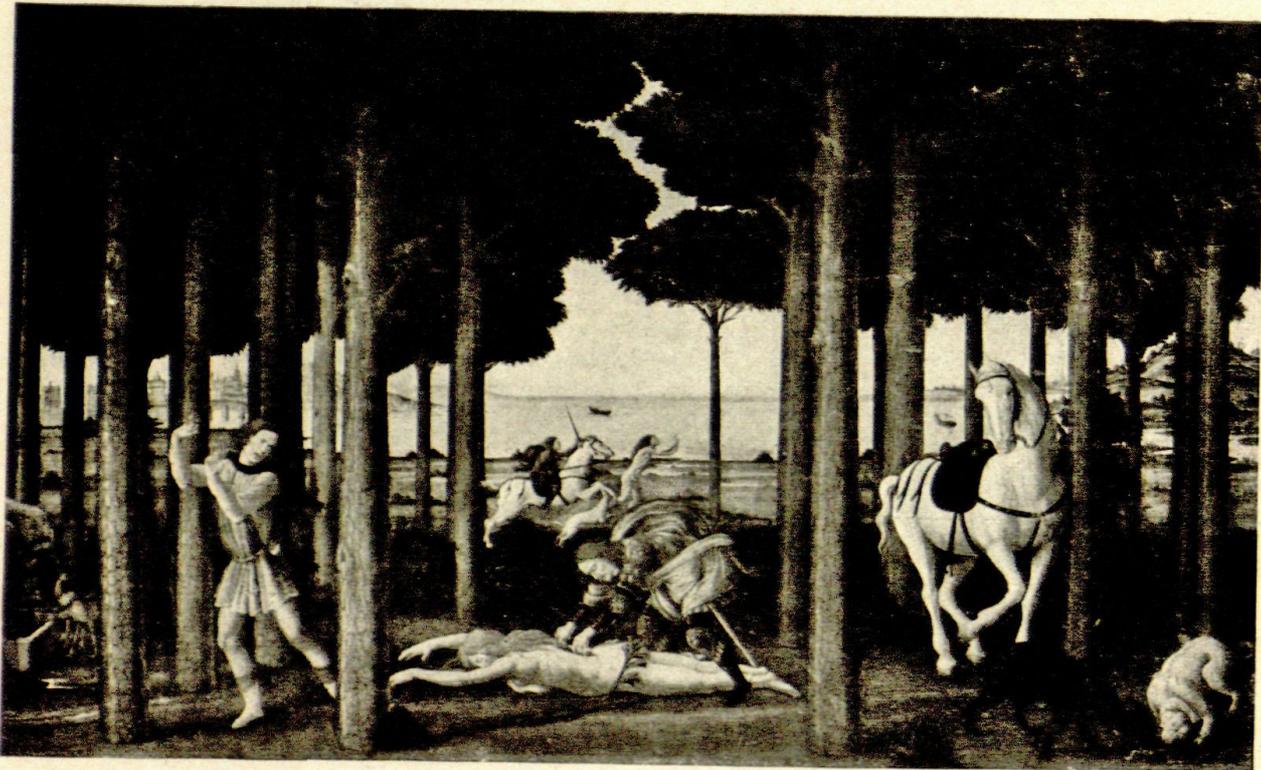
-
- (1) *Sammlung Joseph Spiridon*. París, 1929. Paul Cassirer. Hugo Helbing (Berlín). El texto es de Otto Fischel. La subasta se verificó del 25 al 30 de mayo.
- (2) Ch. Baussan: *Saint-Eloi* ("L'Art et les Saints"). París, 1932.
- (3) *Catalogue de la Collection Toscanelli de Florence*. Imprensa di vendite di Giulio Cambon. Florence, año 1883 (mes de abril). El texto es de Gaetano Milanesi.
- (4) O. Siren: *Addenda und Errata zu meinen Giottino Buch* ("Monatshefte für Kunstwissenschaft" 1908).
- (5) *The development of the Italian Schools of Painting* (III, 1924, pág. 305 y siguientes).
- (6) *Quadri senza casa* ("Dedalo", 1932; I, págs. 2-34).
- (7) Ob. cit., III, pág. 648.
- (8) Copia del "dossier" enviada por el Sr. Cambó al Prado.
- (9) E. K. Rand: *Dante and Petrarca in a Painting by Giovanni dal Ponte* ("Fogg Art Museum. Notes", 1923, January).
- (10) *Ancora di Giovanni dal Ponte* ("Rivista d'Arte", 1906, págs. 165-6).
- (11) *Cassoni, Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance*. Ediciones de Leipzig, 1913 y 1923.
- (12) H. P. Horne: *Sandro Botticelli* (Londres, 1908, t. I, págs. 126-35) se aparta de la fecha de 1487 dada por Milanesi correspondiente a la boda de Giovanni Bini con Lucrezia Pucci.
- (13) Edición de la *Biblioteca románica*.
- (14) Por dificultades de momento prescindo de copiar, o extractar al menos, la traducción antigua y anónima que con el título de *Las C novelas* se publicó primero en Sevilla por Ungut en 1496, y que se reprodujo hasta cuatro veces, según Palau; la segunda se imprimió en Toledo en 1524.
- (15) Fischel indica su relación con el del Colleone de Verrocchio, terminado en 1481.
- (16) Edición de G. Milanesi, t. III (1879), pág. 313; consagra a la serie una extensa nota y dice sigue en casa Pucci, de donde había salido años antes.
- (17) Catálogos de las ventas, según nota remitida por el Sr. Cambó.
- (18) E. Mills: *The Life and Letters of Frederic Shields* (Londres, 1912), p. 243.
- (19) *Exhibition of works by the old masters* (London, 1880, núms. 212-3 y 253-4).
- (20) Horne: Obra y lugar citados.
- (21) P. Leprieur: *Correspondance d'Angleterre* ("Gazette des Beaux Arts", agosto de 1892, pág. 165.)
- (22) H. Ulmann: *Sandro Botticelli* (Munich, 1893, págs. 111-2).
- (23) *Due novelle nuziali del Boccaccio nella pittura del quattrocento* ("Emporium", marzo de 1904).
- (24) Obra y lugar citados.
- (25) Yukio Yashiro: *Sandro Botticelli* (Londres, 1925; I, pág. 122).
- (26) *Die Sammlung Joseph Spiridon* ("Der Cicerone", julio de 1929).
- (27) Van Marle: Ob. cit., págs. 399 y siguientes.



TADDEO GADDI.—*San Eloy en el taller de orfebrería
y San Eloy ante el Rey.*

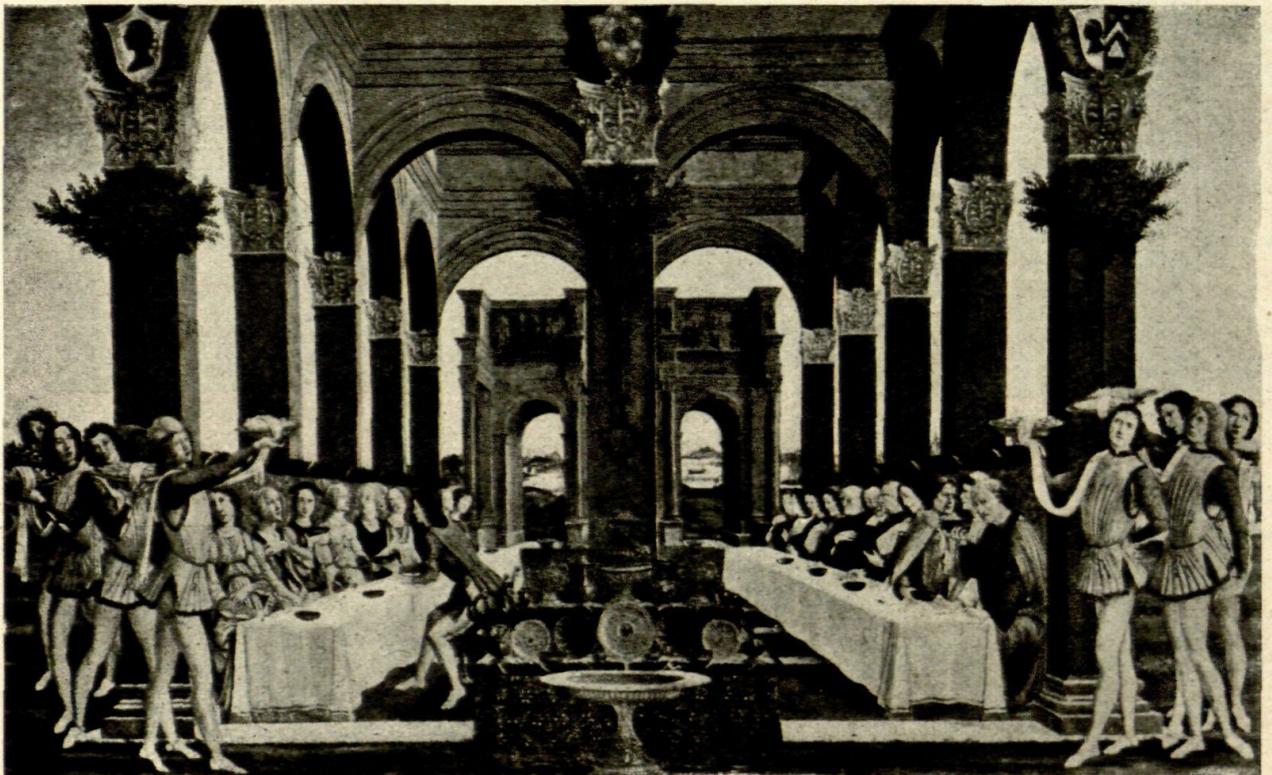
(Museo del Prado. Donativo Cambó.)

(Museo del Prado. Donativo Cambó.)



ALESSANDRO BOTTICELLI.—*La historia de Nastagio degli Onesti, I y II.*

(Museo del Prado. Donativo Cambó.)



ALESSANDRO BOTTICELLI.—*La historia de Nastagio degli Honesti, III y IV.*

(La superior, en el Museo del Prado. Donativo Cambó.
La inferior, en la colección de Watney. Londres.)



MELOZZO DA FORLÌ.—*Angel músico.*



GIOVANNI DAL PONTE.—*Las siete artes liberales.*
(Museo del Prado. Donativo Cambó.)

LAS PORCELANAS DE PASAJES

Por GELASIO OÑA IRIBARREN



A afición a las viejas piezas de cerámica artística ha tomado tal extensión, que basta por sí sola para demostrar la seducción y el encanto que exhala una bella porcelana, o loza, artísticamente decorada, en la que el dibujo se une al color, sugestionándonos con su delicada fragilidad, que resistiendo la destructora acción del tiempo, se nos presenta con una frescura que no le es permitida a los cuadros, tapices, tallas, grabados, etc. Así se explica el expresivo movimiento que viene desarrollándose en estos últimos años, por el que atrayentes piezas de cerámica que dormían en oscuros armarios y alacenas, han pasado a ocupar visibles lugares en vitrinas, aparadores y muros, atrayendo mercedamente la atención a que son acreedoras. Esto ocurre actualmente con la producción de la extinguida fábrica de Pasajes, injustamente olvidada por los aficionados, producción que comprendió servicios de te y café finamente decorados, floreros, figuras, candeleros, etc., y en la cual el carácter de esta seductora industria de arte quedó dignamente representado.

De ella vamos a ocuparnos, salvando en lo posible las asperezas y lagunas que presenta todo lo inexplorado; y dentro de los límites que determina un trabajo de esta índole, resumiendo los datos y noticias que pacientemente hemos podido recoger acerca de esta producción cerámica, que tan frecuente es verla atribuída a manufacturas extranjeras, y no sin base para ello.

Una de las muchas ocasiones en que vemos repetirse la historia es la fabricación de porcelana que durante la segunda mitad del pasado siglo se desarrolló entre las verdes montañas guipuzcoanas, al borde de la apacible bahía, cuyo fascinador atractivo, unido al inquietante imán de unos bellos ojos, aprisionó a Víctor Hugo, inspirándole amenas páginas. Recordemos la primera producción de la madrileña manufactura del Buen Retiro, y sólo resta trasladar las circunstancias en que se desenvolvió entre estas reales arboledas, a las espesuras del país vasco; materias primas importadas, obreros extranjeros e instalación y útiles de la misma especie, forzosamente, en ambos casos, habían de producir algo ya conocido, que sólo fuese continuación de un precedente, el cual, en esta ocasión, fueron los productos ya divulgados por Limoges.

Única fábrica de porcelana en España durante aquella época, y lanzando al mercado producciones que gozaban de merecida aceptación, su exportación tomó tal desarrollo, que hasta en insospechados lugares se encuentran piezas de esta procedencia, aumentando su expansión la circunstancia de que los barcos que llegaban

a Pasajes, desde la nostálgica Sevilla, con cargamento de productos andaluces, regresaban con grandes cantidades de porcelanas que, en ocasiones, continuaban su viaje hasta americanas tierras.

Desaparecidas las fábricas españolas que precedieron a nuestra manufactura, Retiro, Alcora y Moncloa (1), y no habiendo sido todavía dignamente reemplazadas, bien merece que nos ocupemos de la de Pasajes con algún detalle, ya que tan exiguo ha sido en nuestro país el número de estas artísticas industrias, que tanto contribuyen a la cultura y al buen gusto.

Siguiendo su desarrollo desde su punto inicial, comenzaremos trasladándonos a la industriosa Limoges en época en que el novelesco descubrimiento de los estupendos yacimientos de caolín en Saint-Irieix hizo brotar importantes fábricas de este género, entre las cuales la que más logró destacarse, desde el punto de vista artístico, fué la que en 1797 instaló en parte de los terrenos que ocupó el convento de Grandes Agustinos, Etienne Baignol (1750-1821). Perteneciente a una antigua familia en la que varios de sus miembros fueron investidos con la envidiada dignidad de la Magistratura Consular, y de bien probada pericia y dotes artísticas dirigiendo antes la importante fábrica de La Seynie, fué creador de una dinastía de notables ceramistas, entre los cuales uno de sus nietos aparece a mediados del siglo XIX dirigiendo un memorial al Ayuntamiento de Pasajes de San Juan, con fecha 19 de julio de 1851, del cual extractamos lo que sigue, pues escribiendo un artículo de revista, y no un libro, hemos de ceñirnos en la cita de documentos a este modo de obrar: "C. Baignol, vecino de Limoges en el Reino de Francia: Desea poner en esta villa una fábrica de porcelana, y necesitando al efecto edificio de alguna capacidad, encuentra uno de la pertenencia de esta villa que anteriormente lo ocuparon los jesuítas, y deseando arreglar su arriendo bajo condiciones claras, necesitando también a más la parte del terreno que ocupa la Empresa de Construcción Naval", etc.

El Ayuntamiento, "enterado de ello y considerando que la citada Empresa hace muchísimo tiempo se halla inaccionada sin trabajar... y no dudando que este nuevo establecimiento ha de reportar ventajas al vecindario, que actualmente se halla muy agobiado, reducido únicamente al ramo de pesca, y que muchas de las familias tuvieron que ausentarse por falta de trabajo para sustentarse, acordó acceder a la pretensión, y al efecto, hallándose presente el indicado Baignol, se establecieron las condiciones siguientes: ... el arrendatario, por ahora, no deberá estar sujeto a ningún impuesto ni carga onerosa, por no tener conocimiento de las leyes del país; pero no quedarán, ni él ni sus operarios, exentos del pago de los derechos municipales de lo que consumieren. ... Que el arrendatario, anualmente, deberá satisfacer, por ahora, al Depositario del Ayuntamiento, la renta de ochocientos reales de vellón... Que el arrendatario deberá tener la más estricta obligación de ocupar, en calidad de circunstancias, a los operarios de esta población, antes que a ningún forastero, pues siempre han de ser preferidos los primeros; es decir, los del pueblo."

Surgiendo una pequeña discusión entre los regidores acerca de si convenía antes escribir a la Empresa de Construcción Naval, el Ayuntamiento acuerda que "no se

(1) Algunas fábricas de loza produjeron ensayos que no lograron subsistir. En el último cuarto del siglo pasado se fabricaban en Barcelona vajillas y juegos de café en blanco o con ligeras decoraciones.

puede dejar ni un solo momento sin asegurar la conveniencia que se presenta... toda vez que por cualquier obstáculo que se presente, M. Baignol fuese a establecerse a otra parte... Que se lleve a puro y debido efecto la concesión del terreno y edificio que se acaba de hacer bajo las condiciones establecidas, y que sin ninguna detención se eleven a escritura pública, para la debida seguridad..." (1).

Nueve meses antes había tenido lugar el cierre de la fábrica de la Moncloa, detalle que hace suponer que el ambiente en que iba a desarrollarse Baignol era poco propicio; lo que, unido a las dificultades financieras que, sin duda, hubo de vencer frecuentemente, decidió, pocos años después, formar Sociedad con los señores D. Modesto Lusónariz, D. Pedro Bolla y D. Faustino Echeverría, la que se constituyó con fecha 28 de septiembre de 1858, ante el Escribano numeral D. Joaquín Elósegui, bajo la razón social Baignol Hermanos. Fallecido Lusónariz, prosiguió la Sociedad, representando sus derechos sus hijos menores, y en su nombre, la viuda doña Lesmes Noaín, que se casó con D. Estanislao del Castillo, médico cirujano de la ciudad de San Sebastián.

Esta Sociedad, cuya marcha nunca fué próspera, excepto cortas temporadas que hacían concebir halagüeñas esperanzas, al desarrollarse, años después, las convulsiones, revolución y guerra civil que por entonces padeció España, llegó a perder la casi totalidad de su capital social; y haciéndose imposible su marcha, acordaron disolverla y proceder a su liquidación, lo cual se hizo con fecha 4 de febrero de 1878, por los liquidadores D. Ramón Llanos y D. Benito Jamar. Sacado a pública subasta, el 3 de abril del mismo año, todo cuanto poseía, se adjudicó a D. Eustaquio Irureta y Artila, dueño de un café en San Sebastián y testaferro de D. Estanislao del Castillo, quien quedó en posesión de todo; y dos años más tarde convino la venta "de las existencias de porcelana, materias primas, edificios, herramientas, hornos y efectos, con exclusión del suelo en que descansan, que es de común...", con D. Ramón Llanos y D. Pedro Fussade, éste, obrero ceramista que trabajaba con Baignol y procedía también de Limoges, quienes con fecha 15 de diciembre de 1880 se dirigen al Ayuntamiento en demanda de la renovación del contrato en las mismas condiciones que a Baignol, lo que se les concede en sesión celebrada el 18 del mismo mes.

Esta nueva Sociedad, Fussade y Compañía, tampoco logra desenvolverse mejor que sus antecesores, a pesar de que, lo mismo unos que otros, producían artículos de excelente calidad, y de la recta administración de D. Ramón Llanos, inteligente hombre de negocios, situación que no tardó en traducirse en disensiones y disgustos, avivados por ocultos intereses exteriores, todo lo cual terminó con el derrumbamiento de una industria que podía haber ocupado destacado lugar. El desamparo oficial en que tuvo que desarrollarse esta interesante manufactura contrasta con la protección recibida por las de otros países, por ejemplo, la de Tournai, en la que hasta la cerveza que consumían sus obreros estaba exenta de impuestos y gabelas.

En junio de 1895, paralizada ya la producción, la importante fábrica de porcelana de Limoges, W. Guérin et C.^{ie}, descendientes de Etienne Baignol, se dirige al Ayuntamiento de Pasajes en demanda de tomar en arriendo los consabidos terrenos,

(1) Estos terrenos son los que actualmente se ven desde la carretera de Francia ocupados por unos pabellones modernos en cuyas fachadas se lee la inscripción P. Y. S. B. E., en grandes caracteres, que corresponde a la industria Pesquerías y Secaderos Bacalao Español.

llamados "de Vizcaya", por una duración de treinta años, rescindible, por su parte, cada tres, etc., etc.; pero como el contrato con la Sociedad Fussade y Compañía subsistía, resulta curioso ver cómo las eternas pasiones y rivalidades dan lugar a deplorables resultados; ningún efecto produjeron las sensatas palabras del regidor Cámara en favor de Fussade y Compañía, recordando que "quien tantos años había atendido con su fábrica de porcelana al sustento de muchas familias de la villa, era acreedor a alguna consideración por parte del pueblo"; y al fin, tras varios meses de discusiones, tanto la Sociedad Fussade y Compañía como la Guérin se quedaron al margen; la solicitud que dirigió D. Ramón Llanos, en 18 de enero de 1896, para que se prorrogase el contrato a su nombre, fué denegada; y los señores Wenceslao Guérin et C.^{ie}, en carta fecha 12 de febrero de 1896, se retiraron prudentemente.

El día 13 de mayo de 1896, el Ayuntamiento concede "a D. Manuel Cámara Aramburu, vecino de la población de Alza", el arriendo de la fábrica, accediendo a su petición, en la que manifiesta que "deseando emprender la elaboración de porcelana, utilizando la fábrica que existe en esta villa (Pasajes), desea se le conceda", etcétera, lo que se hace por unanimidad. Esta nueva y final época no pasa de ser un sencillo epílogo: la producción distaba mucho de ser lo que fué; el negocio giraba a nombre de Ignacio Garbizu, cuñado de Cámara y empleado en su negocio de Agente de Aduanas; pero Cámara era el verdadero propietario. En 1911, la que medio siglo antes fué manufactura de bellas porcelanas que ostentaban inmejorable dorado y sugestivos decorados, era dedicada a la producción de aisladores para instalaciones eléctricas, y a ladrillos refractarios, durante dos años, industrias que tampoco lograron desarrollo, a pesar de que fueron varios los dueños que las poseyeron.

La fabricación de porcelanas de arte es una industria que vive del lujo, del refinamiento y de la cultura, resultando nada agradable el ver que en España ninguna de estas fábricas haya podido subsistir.

Dejamos consignado que el carácter de nuestra producción fué una ramificación de la de Limoges y de otras que seguían también el gusto típico de aquella época, bien definido en su acentuado barroquismo: gran espesor, limpia blancura, abundancia de fondos cubiertos por una sola tinta, con y sin reservas, hermosos dorados y bellas decoraciones a todo color, que son el encanto de la vista. En España conocemos este género de porcelanas con la denominación de "Isabelinas", por coincidir con el reinado de la II Reina de este nombre. Estas porcelanas, que han vuelto a ponerse de moda en la actualidad, y en las que tan inútilmente buscan los aficionados marcas de fábrica, debido a que la inmensa mayoría de las piezas están hechas en colaboración, son muy raras las que ostentan este distintivo; o sea, las que hayan salido de la manufactura decoradas en la misma, como las de Jacob Petit, cuya marca, compuesta por las dos iniciales de su nombre, es tan familiar a todo aficionado (1) y algunas de Limoges, sobre todo. Sus decorados, entre los cuales los hay que podemos calificar de verdaderas obras de arte, fueron hechos en su mayoría en talleres dedicados exclusivamente a la decoración, para lo cual

(1) Los sucesores de este conocido artista, tan en boga en la época romántica, siguieron empleando sus modelos y sus marcas hasta los postreros años de la pasada centuria.

adquirían de diversas fábricas de porcelana las piezas en blanco; en 1844 trabajaba en París, entre otros, el decorador Edmond Corbin, que ocupaba 200 obreros y llegó a exportar, principalmente para las dos Américas, por más de 180.000 francos anuales. Modestos artistas decoradores que trabajaban en su propia vivienda, hubo gran número.

Signos o marcas de decorador se encuentran con bastante frecuencia, y a veces, dos marcas, o sea, la de la fábrica de porcelana y la del decorador.

En Limoges hubo manufacturas que tenían taller de decoración; y la de Pasajes era de las que tenían este doble mérito.

La desaparición de documentos impide conocer los nombres de decoradores, moldeadores y demás obreros, que principalmente eran de nacionalidad francesa; entre ellos se encontraban Silvestre Fussade, ayudante de su padre, y el decorador Ignacio Mancisidor, que trabajó desde 1880 hasta el cierre de la fábrica, a quien hemos conocido anciano y enfermo, al cual debemos datos y noticias que aquí consignamos, y otras referentes a la fábrica de la Moncloa, en aquella fecha, por encontrarse en Madrid prestando servicio militar, coincidiendo con el noble intento de resurrección que unos hombres de buena voluntad realizaron hace sesenta años, poniendo en marcha nuevamente esta Real Manufactura, en la que se ejecutaban, según sus palabras, "figuras tan delgadas como el papel", y de lo que nos quedó, entre otros recuerdos, la artística azulejería que decora el exterior de los Palacios de Exposiciones del Retiro.

En cuanto a caracteres particulares de la producción que nos ocupa, al igual que todo lo que carece de originalidad y acento propio, no resulta fácil distinguirla de otras análogas; pero con un poco de atención que el aficionado dedique a la observación y estudio de piezas de indiscutible procedencia, o sea de las que se conocen con inscripciones tales como "Recuerdo de Pasajes", o nombres de comprador, reteniendo las formas de tazas, platos, jarras, etc., de estas piezas, obtendrá una base que le servirá de patrón para distinguir a simple vista, en muchas ocasiones, otras piezas que no presenten estos gráficos detalles. Marcas de fábrica no empleó esta manufactura (1); pero durante casi toda su existencia, sus productos salían de sus hornos llevando en el dorso, salvo excepciones más o menos frecuentes, unos signos o distintivos consistentes en unas rayas, o trazos, que con la punta de una de sus herramientas hacían los obreros, al objeto de distinguir cuáles piezas pertenecían a su labor, cuyas rayas, que muchas veces parecen arañazos, son, o un signo personal, o números romanos ejecutados a la ligera; pero que llenan su objeto de indicar que la pieza pertenece a la labor del obrero 4, a la del obrero 6, etc. Estos signos, o marcas personales, aparecen también en productos de manufacturas francesas análogas; pero en éstas, el fondo del rayado suele ser casi siempre esmaltado, como el resto de la pieza; mientras que en las de Pasajes, el fondo, salvo raras excepciones, es mate; o sea, que el rayado no es un simple surco abierto en el esmalte, sino una separación del mismo, cosa que, a más de a la vista, se nota también al tacto, pasando la uña por estas rayas; y mientras en unas resbala con suavidad, en las otras se nota aspereza. No hay que olvidar que también en piezas extranjeras se encuentran algunas con el fondo mate; y que únicamente como complemento

(1) Al final se marcaron algunas piezas con un sello redondo, en color, con inscripción circular: *Ignacio Garbizu. Pasajes (Guipúzcoa)*.

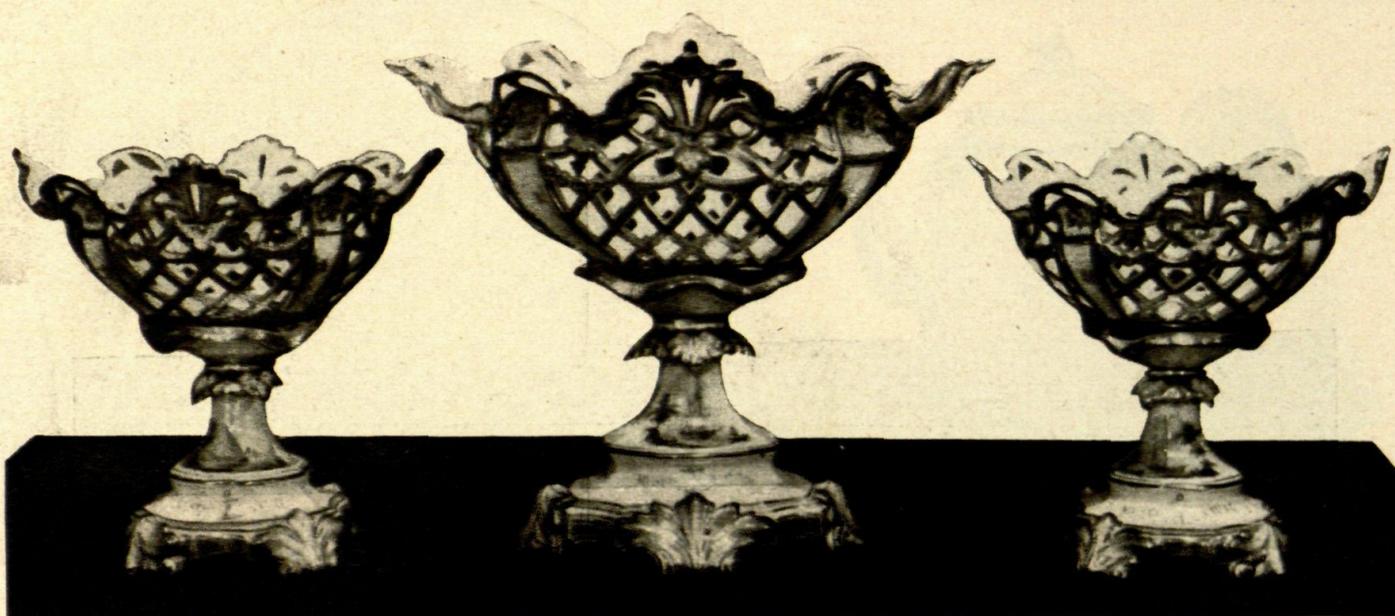
de un conjunto de detalles, señalamos éste. Estas marcas o signos, hechos a punzón, cuando son mates indican haber sido hechas después de dada la cubierta y antes de pasar por el horno, así como las que aparecen esmaltadas, como toda la pieza, han sido hechas antes de recibir el baño de barniz, por lo cual ni una ni otras pertenecen a decorador, sino a tornero, repasador, etc., pues las marcas de decorador, en toda porcelana, suelen estar siempre en color. La existencia de numeración en cifras árabes estampadas dará a entender que la pieza no es de Pasajes, aunque lo parezca. La calidad de la pasta, con decir que se hacía con materias primas importadas de Limoges, sabremos que era excelente (1).

Un distintivo de importancia, aunque tampoco absoluto, es el dorado, el cual, en la primera época y parte de la segunda, es de inmejorable calidad, hasta el punto de que, más que un dorado, da la sensación de una fina chapa; ejecutado a base de monedas de oro, que casi siempre eran de las llamadas de "veintiuno y cuartillo", su hermoso color *amarillo* y la circunstancia de dar dos manos de la composición, hace que su suntuoso aspecto, unido a los detalles ya mencionados, y algún otro que el aficionado va descubriendo al formar su "ojo clínico", haga casi inconfundibles las porcelanas de Pasajes, aun con otras similares, y también con buen dorado. El color de éste es el más seguro guía para distinguir la época de las piezas de toda clase de porcelanas, al igual que sucede con nuestras lozas mudéjares y cristianas, de reflejo metálico. En la mejor época, o sea la que llamaremos de Baignol, el color amarillo recordando nuestras añoradas onzas "peluconas" y el grueso del mismo, indican claramente el lugar en que deben clasificarse; según avanza la segunda época, o sea la de Fussade y Compañía, el color va siendo más rojizo, aunque todavía de buen grueso, para terminar en la época de Cámara en un tenue dorado que amenaza desaparecer a poco uso. Fué a finales de la primera mitad del siglo pasado cuando, para sustituir al procedimiento de dorado con oro metálico, que sale mate del horno y es preciso bruñirlo, empezaron las fábricas francesas a emplear oro brillante, que ya sale así del horno sin bruñirlo; dorado que está muy lejos de tener la duración del otro, y que se distingue por ser más ligero, por su color rojizo y porque a veces, más que una capa de oro, parece un barniz coloreado, detalle que no debe olvidar el aficionado al hacer sus adquisiciones, dirigiendo su mirada al dorado antes que a otros detalles, para donde vea color rojo, clasificar la pieza como de época más o menos reciente, según indiquen otros detalles de la misma. Existen piezas con dorado amarillo y de buena calidad, hasta de fabricación actual; pero su dorado no puede confundirse con el de las piezas antiguas, debido al carácter que imprime el uso y los años. Muchas presentan dorado de las dos clases; o sea, partes mate, de una manera; y dibujos y ciertos ornamentos, de otra.

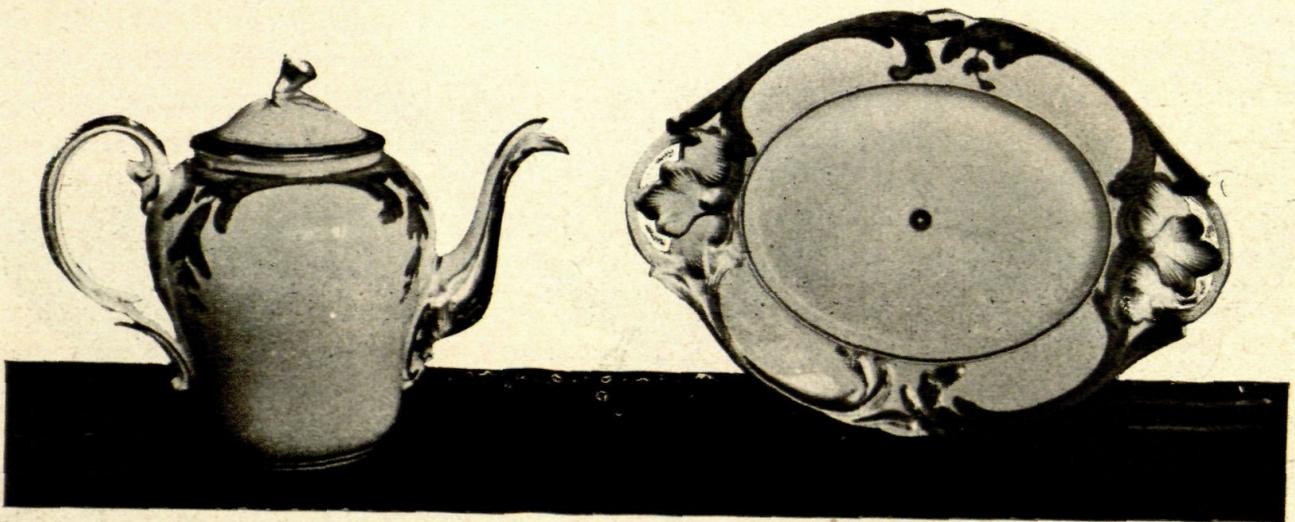
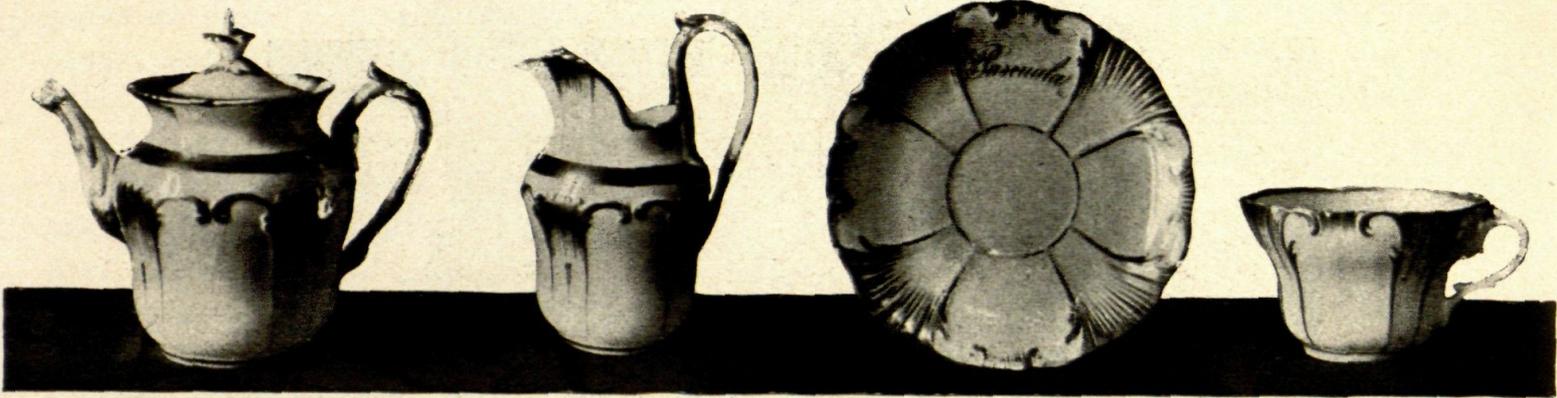
Lo que llevamos expuesto acerca de la fabricación que nos sirve de tema se refiere a sus buenos años, pues en su decadencia, que se inicia con el ocaso del siglo, la producción desciende, así en cantidad como en calidad; sobre todo el dorado, muy superficial, obtenido con preparaciones importadas, así como los barnices. Estos y el caolín fueron traídos de Limoges; pero en los últimos años se traían de diversas procedencias.

En 1905 trabajaban unos 42 obreros, entre hombres, mujeres y niños, cuyo

(1) Limoges proveyó también de caolín durante mucho tiempo a varias fábricas de Francia y del Extranjero.



Vajilla existente en el Museo Naval, regalo del Ayuntamiento de Pasajes. 1.ª ÉPOCA: Primoroso decorado en oro amarillo y marinas policromas. Todas las piezas ostentan en dorado la inscripción «Museo Naval».



1.ª ÉPOCA.—Decoración oro amarillo, fondo blanco.



I.



2



3.



4.

I.^a ÉPOCA. — I, 2, 3. Decoración floral policromada, y oro amarillo fondo blanco. — 4. Decoración oro amarillo, cabeza y manos bicromadas, fondo blanco. Se fabricaron en diversos tamaños, en 1.^a y 2.^a época.



1.



2.



4.



3.

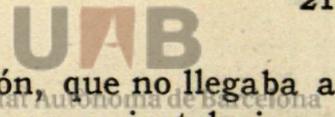


6.



5.

- 2.^a ÉPOCA.—1. Decoración oro amarillo, fondo blanco. — 2. Decoración floral policromada, fondo azul turquesa.—
3. Decoración oro rojizo, con inscripción entre ramajes policromados. — 4. Decoración bicromada, fondo blanco.—5. Apagavelas, altura 9 cm. Sombrero, pelo y hábito negros, libro rojo, cara y manos color carne. (Cono hueco rematado en una figura, que se destinaba al uso indicado.)
3.^a ÉPOCA.—6. Jarrita, decoración policromada y dorada, en calcomanía; fondo blanco.



jornal oscilaba entre 1 y 3 pesetas; pero su mixta producción, que no llegaba a 4.000 pesetas mensuales, era en gran parte dedicada a fornitureas para instalaciones eléctricas. De esta fecha es un pequeño catálogo que precedió al cierre de la fábrica, cuyo texto no contiene nada de especial interés. Como complemento, damos al final algunas reproducciones que podrán servir de orientación y base, lamentando la desaparición de interesantes fotos y el haber perdido de vista sugestivas piezas que hubiésemos reproducido, contrariedad causada por el vendaval rojo que ha azotado a España, pues este trabajo ha sido escrito en su mayor parte en el invierno de 1935-36.

* * *

Cumplo gustoso el deber de expresar mi gratitud por las noticias y documentos que amablemente me han proporcionado D. Adolfo Llanos y D. Telesforo de Olaviaga y Llanos, hijo y nieto de D. Ramón, D. José Manuel Imaz, activo y culto archivero de Guipúzcoa, y D. Antonio de Orueta, fundador del interesante Museo de Pasajes.

ESTEVE, MINIATURISTA

Por JOAQUÍN EZQUERRA DEL BAYO



EL 23 de abril de 1794 dirigió Goya a su íntimo amigo D. Martín Zapater, residente en Zaragoza, la siguiente carta:

"También quiero que me digas, si ves un retrato de miniatura que se ha hecho para el Conde de Sástago, de D. Ramón Pignatelli, lo que te parece, porque lo ha hecho Esteve, que ha salido con la fresca de pintar miniaturas excelentemente, y espero que te gustará como a mí, que yo he sido la causa de que pintara de esa clase, porque se lo he leído en el cuerpo, que él no sabía que tenía tal habilidad. ¡Vaya, que si estuviera el tuyo aquí, haría que me hiciese uno para llevarte en una caja!"

De esa habilidad de Esteve en la miniatura, descubierta por Goya, nadie se ha preocupado todavía. Bien es verdad que en España las colecciones oficiales o del Estado, esa tan difícil especialidad, no ha tenido aún cabida.

De su pericia en lo pequeño quedan, entre otras cosas, los dibujos maravillosos que para grabar con destino a la *Guía de Forasteros* del año 1800 hizo: dos retratos de los Reyes, pintados por su maestro; María Luisa aparece tocada de un turbante y doble collar de perlas.

Por todos esos trabajos se asimiló a fondo el modo de pintar y de interpretar el natural de Goya, que ni aun los técnicos pueden, a veces, distinguirlo. ¿Cuántos cuadros atribuidos al genial aragonés serán de su discípulo?

Se ignora la fecha de su muerte. Sólo nos dicen sus biógrafos que vivía aún en 1820.

En cuentas de la Casa de Osuna, donde realizó mucha obra, se consigna el pintado de un cuadro de pared de vara y media de alto y más de vara de ancho, con el escudo y blasones de las armas del Duque, en la cantidad de 1.500 reales, de los que se abonaron, en 16 de junio de 1836, 750 reales a D.^a Saturnina González, sobrina y heredera de Esteve, según se convino con ella en la Casa ducal. Lo que parece indicar no había transcurrido mucho tiempo del óbito.

En la Casa de Osuna se conservaban algunas de estas obras por la encargada del palacio; entre ellas, dos miniaturas retratos de los Duques, encuadradas por un carpintero de la población. La de la Duquesa, que aquí se reproduce, obra de Esteve, y la del Duque, pintada por Ducker.

La miniatura de la Duquesa de Alba también está hecha por Esteve, por su amistad con Goya.



La Duquesa de Alba, por Agustin Esteve.



La Duquesa de Osuna, por Esteve, en caja de concha.

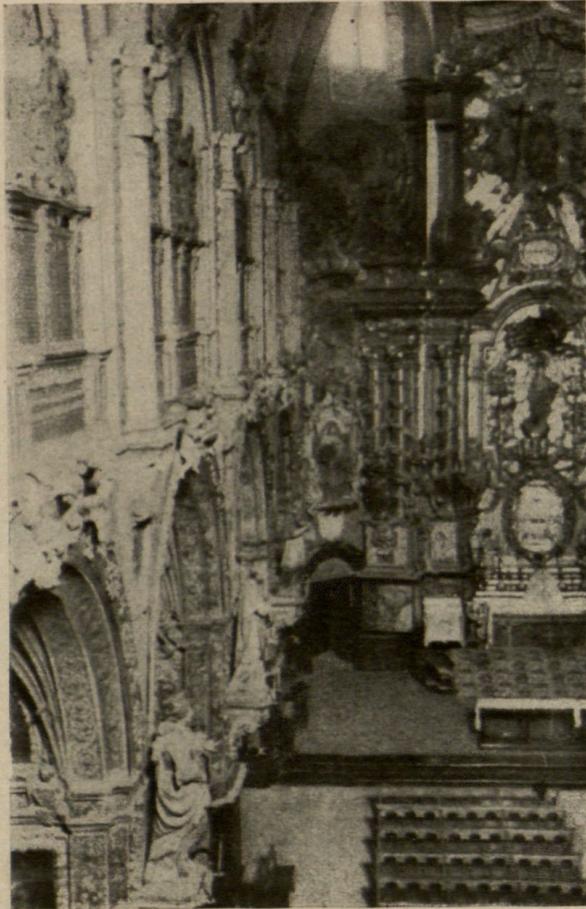


FIG. 1.— Iglesia (interior), lado del Evangelio.



FIG. 4.— Imagen del siglo XV.



FIG. 5.— Capilla de Villahermosa (altar).

LA IGLESIA Y CONVENTO DE S. CARLOS EN ZARAGOZA

Por FRANCISCO ABBAD RIOS

FUNDADA la Compañía de Jesús mediado el siglo XVI, intentaron los jesuitas establecerse en Zaragoza en el año 1555. Recibidos de una manera hostil y habiéndose promovido tumultos populares, abandonaron la ciudad; pero, apoyados más tarde por el Obispo de Cuenca, Virrey de Aragón, y por la Princesa D.^a Juana, se instalaron, ya de una manera definitiva, en el año 1556.

El primer convento que fundaron estaba situado en el Coso, dentro del barrio judío, y para celebrar la misa se les cedió una antigua sinagoga de tres naves (1), que con toda seguridad se alzaría en el lugar del edificio de que ahora me ocupo.

Entre los años 1569 y 1570 se comienzan las obras del templo actual, dedicado a la Purísima, para lo que fué preciso derribar la sinagoga, consagrando la nueva iglesia D. Antonio García, Obispo titular de Utica, el 25 de noviembre de 1585.

En esta fecha estaba todavía sin construir la torre, el coro y el convento, aunque es de suponer que estarían proyectadas. Las obras de la iglesia las dirigió el H. Cuevas, no conociéndose el autor de los planos. Tal como quedó terminada en la fecha señalada está hoy, pues no ha sufrido variaciones sensibles en sus partes constructivas. Su planta es rectangular, bastante alargada, recordando las disposiciones de las iglesias isabelinas, como San Juan de los Reyes, y las del gótico levantino, cuyo ejemplo se sigue, terminando en un ábside semiexagonal; se cubre con crucería estrellada de cinco tramos, más el del ábside, muy complicados; tiene capillas, cinco a cada lado, entre los contrafuertes, abiertas a la nave de la iglesia, en arco de medio punto (fig. 1); se cubren también con crucería estrellada de eje normal al de la nave; sobre las capillas triforio (fig. 2), que tiene su ingreso por un pasadizo, sin que los distintos departamentos, que son tantos como capillas, tengan enlace entre sí; la comunicación con la nave se hace por un gran arco de medio punto que cobija dos menores separados por un parteluz. Las bóvedas descritas llevan en las claves rosetones dorados. Sobre el triforio corren doce ventanas, cinco a cada lado y dos en el ábside, que con un óculo en los pies iluminaban la iglesia; ventanas cuyos arcos son iguales a los del triforio.

(1) Braun: *Spaniens Altejesuitenkirchen*, pág. 41.

En la época de la consagración de la iglesia, el decorado era sencillo, los pilares estarían formados por haces, y fuera de ángeles, desempeñando el papel de consolas, no habría otras partes adornadas que las jambas de las ventanas, que todavía conservan la ornamentación plateresca.

La fachada no parece que haya sido modificada, aunque es bastante posterior a la iglesia, toda de ladrillo, incluso dos portadas iguales de dos cuerpos: el inferior, con la entrada en arco de medio punto, cuyas enjutas van decoradas con puntas de diamante flanqueadas por columnas pareadas corintias; el superior repite en menor tamaño el descrito y encierra en una hornacina rematada con bolas una imagen de San Carlos.

Los contrafuertes del ábside trascienden poco al interior; pero, de todos modos, lo suficiente para que puedan verse arbotantes de ladrillo.

Consagrada la iglesia, hubo una interrupción en las obras, aunque de poco tiempo, continuándose luego alguna modificación en el plano primitivo. La primera obra que se emprendió fué la sacristía, para lo que se aprovechó la parte trasera del ábside, que se cubrió con bóveda de cañón con lunetos; siguió el claustro (fig. 3), cuadrado, con una puerta y cuatro ventanas en cada lado, cubiertas con un cañón de lunetas de cinco tramos, separados por fajones, y bóveda de arista en los rincones; las puertas y ventanas, en triple arco de medio punto; las primeras, todas iguales, y las segundas, dos a dos; unas, con remate de frontón curvo entero, y las otras, partido; y todas, puertas y ventanas, con decoración de punta de diamante en las enjutas. Como en Zaragoza escasea la piedra, el material empleado con preferencia en la construcción es el ladrillo; con él se hacían fundamentalmente las mismas labores que en otras partes con mejores materiales, y aunque quizá el conjunto resulte algo seco, se consiguieron efectos muy bellos. Semejante a este claustro son los de los conventos de Escolapios y Escolapias, también en Zaragoza.

La torre se colocó en el lado del Evangelio, hacia la cabecera; no tiene ningún valor; su chapitel es una imitación desgraciada del de La Seo.

La escalera, que tiene entrada por el claustro, es amplia, con una barandilla o pasamanos de madera tallada y cubierta su caja, con una cúpula circular sobre pechinas decoradas con hojas, que recuerdan por su factura las de Santiago, de Zaragoza, por este parecido y haberse terminado Santiago en 1694, podría señalarse esta fecha como de terminación de la escalera.

Por último, y según consta en una inscripción, en 1692 se edificó, a costa de los Duques de Villahermosa, siempre protectores de la Compañía de Jesús, una capilla dedicada a San José. Se levantó entre la fachada principal y el claustro, sin que se acuse al exterior, y tiene acceso por la primera capilla de la iglesia, comenzando por los pies y lado de la Epístola. Su planta es rectangular; se cubre con una bóveda de cañón, de generatriz, carpanel con lunetos, y en los pies tiene una pequeña tribuna.

Sin duda alguna, el pensamiento del que ideó este edificio fué que, como en todos los conventos de jesuitas, la iglesia alcanzara mayor altura que el resto; necesidades surgidas, con toda seguridad del desarrollo de la Orden, hicieron que fuera preciso muy pronto variar el plan, y se optó, no pudiendo adquirir más solar (ocupa una manzana completa) dar a todo el conjunto la misma altura, obligando esto a tapar las ventanas del lado de la Epístola; así, la iglesia quedó iluminada muy deficientemente. Como no podía menos de ser, a pesar de que los jesuitas

tuvieron sus arquitectos entre los miembros de la Orden, y que no se sabe que ninguno de ellos fuera aragonés, hay más razones para pensar lo contrario, no pudo el que dirigió esta obra substraerse al peso de la tradición aragonesa, y aunque no la siguió fielmente, no deja de tener San Carlos su galería alta, aunque las ventanas estén rasgadas, y su modesto alero de ladrillo.

El resto del convento son habitaciones alrededor del claustro, celdas de los religiosos, servicios, refectorio, etc.

Expulsados los jesuítas en 1767, fué entregado a la Archidiócesis; primero fué colegio, luego seminario; hubo que habilitarlo para estos usos; cayeron tabiques, se levantaron otros, y ahora es difícil describir cómo se encontraban.

La organización descrita antes, se conservó hasta 1723, en que fué sometido a una restauración hecha al gusto de entonces. Quien dirigió toda esta obra fué el hermano Pablo Diego Lacarre, que con el arquitecto H. Tort hicieron las de la iglesia de Belén, de Barcelona (1). De la antigua construcción gótica solamente quedó sin tocar la bóveda; lo demás aparece cubierto de una ornamentación churrigüeresca muy complicada y movida, haciéndose los zócalos de estuco pintado y otros de cerámica, de tal brillantez los primeros, que son de las más afortunadas imitaciones a mármol que han podido conseguirse; y desplegó tal riqueza de oro y de colores, cubrió las columnas de una manera tan complicada y elegante, que produce un efecto de deslumbramiento y riqueza, no exento de la seriedad indispensable a un templo, que contrasta con la severidad y adustez de la mayoría de las iglesias zaragozanas; el púlpito, obra indiscutible de este autor, es de madera; sobre complicada ménsula de mármol y su caja adornada con óvalos historiados de fuerte relieve.

De esta misma época es la puerta de la escalera, arquivada con jambas de mármol negro, decoradas con cartelas rematando en capitel corintio, y sobre éste un mascarón; todo ello muy rico, pero de gusto dudoso.

Los antiguos retablos y esculturas desaparecieron; es de lamentar, sobre todo, la pérdida del mayor, del siglo XVI. Algunos restos de épocas anteriores quedan, pero no bastan a dar idea de la antigua ornamentación. En dos lados del claustro, empotrados en la pared, hay dos relieves de alabastro, góticos, con restos de policromía, en que se representa a Santiago con los Siete Varones Apostólicos y la Presentación de Cristo en el Templo en el otro, procedentes de algún retablo de Zaragoza, y al cual pertenecería también el empotrado en el muro de la casa número 190 de la calle de Boggiero, que tiene esculpido a San Lamberto con la cabeza en la mano y acompañado de ángeles, marchando hacia Zaragoza.

Corresponden estos relieves hacia mediados del siglo XV; notables por su composición y modelado, y obras de maestro no vulgar. Una imagen de alabastro policromado, de la Virgen en pie con el Niño en los brazos, del siglo XV, se guarda en una capilla privada (fig. 4); más que por la belleza del conjunto, quizá algo amanerado, es notable por la expresión de simpatía que tiene la cara.

Siguiendo un orden cronológico, mencionaré el altar de la capilla de Villahermosa, de los últimos años del siglo XVII, alrededor de 1692, fecha de la capilla (fig. 5). Colocado sobre un basamento, está constituido por un cuerpo y un remate, éste formado por columnas salomónicas terminadas en capitel, compuesto y sobre

(1) Andrés Calzada: *Historia de la Arquitectura Española*, pág. 391.

grandes plintos; en esta parte se halla el Sagrario, en cuya puerta hay un relieve en madera de San Juan Evangelista dando la comunión a la Virgen. El cuerpo descrito tiene tres callejones; en los laterales Santos jesuitas, en el central; imagen de San José, moderna, que sustituyó a la del retablo conservada en una capilla privada; en el remate, una imagen de la Inmaculada bajo el escudo de los fundadores, que se repite en el frontal de estuco, lujosamente decorado. A los lados y sobre las puertas de la sacristía, en hornacinas con adornos de cartelas, dos preciosas imágenes del Angel de la Guarda y San Miguel (fig. 6). Examinando todas estas esculturas, se ve que son de escuela sevillana, o por lo menos andaluza, de fines del siglo XVII, y aunque no cabe pensar que intervinieran muchos artistas en la obra de este retablo, pequeño de por sí, cuesta trabajo el creer que el autor de las esculturas de los santos, muy teatrales, con un plegado de ropa poco natural, lo sea también del San Miguel y del Angel de la Guarda, ágiles y nerviosos, con un movimiento incontenido lleno de gracia y de soltura.

Un busto del Ecce-Homo, del tipo creado por Mena, está en una hornacina sobre la puerta de entrada a la capilla. Más que la obra de un artista, es la repetición de una manera industrial, de un tema que tuvo y tendrá siempre la aceptación de todas las obras del genio (fig. 7).

Por último, las dos estatuas orantes de los fundadores, el Duque Carlos de Aragón (fig. 8) y la Duquesa María Enríquez de Guzmán, en alabastro, con las manos cruzadas sobre el pecho: él, con la armadura a la moda de Carlos II, y ella, con tocas de viuda; más bella y sobria la del primero que la de la Duquesa, cuyo plegado de ropas es amanerado.

El altar mayor de la iglesia (fig. 9) se comenzó a construir en 1723, cuando las obras de restauración, quedando terminado en 1736; intervinieron en su fábrica los Hermanos Pablo Diego Ibáñez, Ambrosio González y Francisco Ventura: el primero trabajó en la ornamentación de la iglesia que la Compañía tenía en Huesca; el segundo fué figura oscura, y el tercero es el autor de los espléndidos estucos que ya he comentado (1). Asentados sobre bases de mármoles arrancan grandes plintos de madera dorada, con relieves de asuntos eucarísticos, saliendo dos series de columnas: pareadas las exteriores y sencillas las interiores; lisas todas, pero adornadas con una guirnalda de flores, que la rodea en espiral, rematan en capiteles compuestos que sostienen un entablamento; el remate está formado por un frontón quebrado, sostenido por pilares que nacen y terminan en roleos. En los intercolumnios del cuerpo principal hay imágenes casi de tamaño natural de San Juan Evangelista, el Angel de la Guarda, Santa Ana, Santiago, San Miguel y San Joaquín. Cerrando el tabernáculo, relieve de la Cena, que por su composición y dibujo recuerda iguales temas del Tiépolo. Ocupa el centro del retablo imagen algo teatral de la Purísima; y en el remate, la Santísima Trinidad, en forma corpórea. Esculturas iguales a la de los intercolumnios adornan los pilares de la iglesia, obras éstas del H. Lacarre, que las puso de moda en todas las iglesias de la ciudad, como dice al pie de su retrato. El parecido de estas esculturas con la de los intercolumnios hace pensar que el H. Lacarre realiza toda la parte escultórica del retablo. La armonía de líneas, la claridad en la composición, el derroche de oro y colores junto con la elegancia y finura de las estatuas y relieves, hicieron de este retablo fuera entonces mirado

(1) Joseph Braum: *Spaniens Altejesuitenkirchen*, pág. 42.

no sólo como lo mejor de Zaragoza, sino como un modelo de arte y de belleza; cambió el gusto, y la frialdad neoclásica chocaba demasiado con el recargamiento y los adornos de esta obra; por eso Ponz apenas dedicó cuatro líneas, que sirvieron para zaherirla (1); pero hoy vuelve a verse con admiración y agrado, y, salvando la distancia, se puede poner cerca de los de Forment, tan prodigados en Zaragoza.

Otros retablos, como los de las capillas de San Francisco Javier, Visitación y Seminario, están hechos con relieves (figs. 10 y 11); pero no admiten, ni de lejos, comparación con el Mayor: son imitaciones que están muy lejos del original en todo.

La pintura corresponde toda al siglo XVII y primera mitad del XVIII; aparte de los cuadros de escenas de martirios de santos de la Compañía, hechos por artistas de dotes menos que vulgares, existen varios cobres en la capilla de Villahermosa con escenas del Nacimiento y Adoración de los pastores, aunque españoles, muy influídos por el arte de Rubens. En los retablos y cuadros de la iglesia trabajaron tres grupos de pintores: unos levantinos, como el del retablo de San Francisco de Borja, que, según Ponz, recuerda a Ribera; aunque no haya duda de influencia levantina y posiblemente de *Españoleto*, no puede aceptarse la atribución, pues es manifiestamente inferior a las obras del maestro. La capilla, dedicada hoy a San Carlos, fundada por el Bailio de Caspe Fray Lupercio Xaurreche y Arbizu en honor de su patrón, tiene un lienzo en su retablo firmado así: "Pedro García Ferrer invenit y faciebat anno 1692"; representa el martirio del titular, uno de los Innumerables Mártires de Zaragoza durante la persecución de Daciano; ocupa el Santo el centro de la escena, arrodillado y rodeado de sus verdugos, entre los que destaca uno vestido con traje de musulmán y a caballo, que debe representar al propio Daciano; en la parte alta, a la izquierda, ángeles en escorzo, que llevan al mártir coronas de flores, y en el fondo, ciudad fortificada, vista imaginaria e inexacta de Zaragoza romana; a la izquierda, en la parte baja, retrato del donante. Este artista valenciano (2) fué discípulo o imitador de Ribera; la expresión de la cara del Santo y la recia musculatura del verdugo recuerdan el martirio de San Bartolomé de aquel pintor; los fondos de un oscuro muy intenso con choques vigorosos de luz y sombra; el tenebrismo típico de las primeras producciones ribereñas. Un Pedro García Ferrer valenciano, arquitecto y pintor, discípulo de Ribera, trabajó en Puebla de los Angeles (Méjico) en el siglo XVII, y parece que murió allí (3); falta conocer los cuadros suyos que conserva la Catedral de esa ciudad para poder comprobar si este artista y el autor del lienzo de San Lupercio son uno mismo. En caso afirmativo, Pedro García Ferrer regresó a España, siendo este cuadro una de sus últimas producciones. Sea lo que quiera, la obra es de un artista ya formado, y aunque la composición pueda tacharse de falta de originalidad, tuvo condiciones de retratista, a juzgar por el vigor de el del donante.

En los altares hoy de Santa Bárbara y de la Virgen hay lienzos de la Adoración de los Pastores y de San Juan y San Pedro, también levantinos, de buena mano, de la misma época que el de San Lupercio, pero inferiores en calidad y ejecución.

De artista aragonés, quizá de Berdusan, por lo menos parecidos a los que, representando la predicación de San Francisco Javier, se conserva en la Catedral de Tarazona, firmado, son los dos de la capilla de Santa Bárbara, sobre el muro de la

(1) Ponz: *Viaje por España*, t. XV, pág. 60.

(2) Ceán Bermúdez.

(3) Miguel Sola: *Historia del Arte Hispano Americano*, pág. 97.

Epístola, que representa la Adoración de los Pastores y la de los Magos, muy influenciadas por la manera de pintar de Rubens y Claudio Coello.

Los lienzos del altar de San Luis Gonzaga, muy artificiosos y faltos de originalidad, fueron, indudablemente, la obra de un artista de cortos vuelos.

Por último, en la escalera hay dos retratos aceptables de la Duquesa de Villahermosa, D.^a Catalina de Mendoza, y la Marquesa de Moncada, ambas con tocas de viuda, en pie y en el momento de terminar el rezo; el primero, con fondo oscuro, y el segundo, con un paisaje de agradable colorido; también hay dos copias: una de la Virgen de Sasoferrato, del Prado, y otra, una cabeza de Cristo, del tipo de Julio Romano, ambas hábilmente realizadas.

A pesar de ser esta iglesia una de las más interesantes de Zaragoza, y encerrando, como se ha visto, obras de arte de indudable mérito, es casi totalmente desconocida, fuera de las cortas páginas dedicadas por Braun a su arquitectura, pensando las causas de este abandono, no encuentro otra que el poco interés que el barroco despierta entre las gentes, debido a no haber llegado todavía al gran público su moderna revaloración.

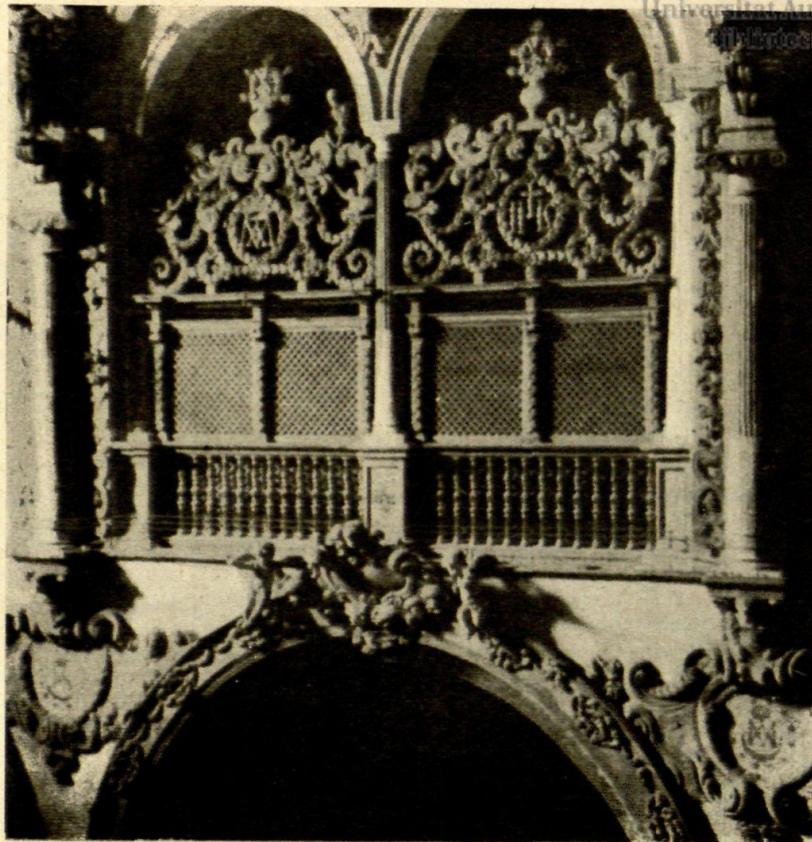


FIG. 2.—Triforio.

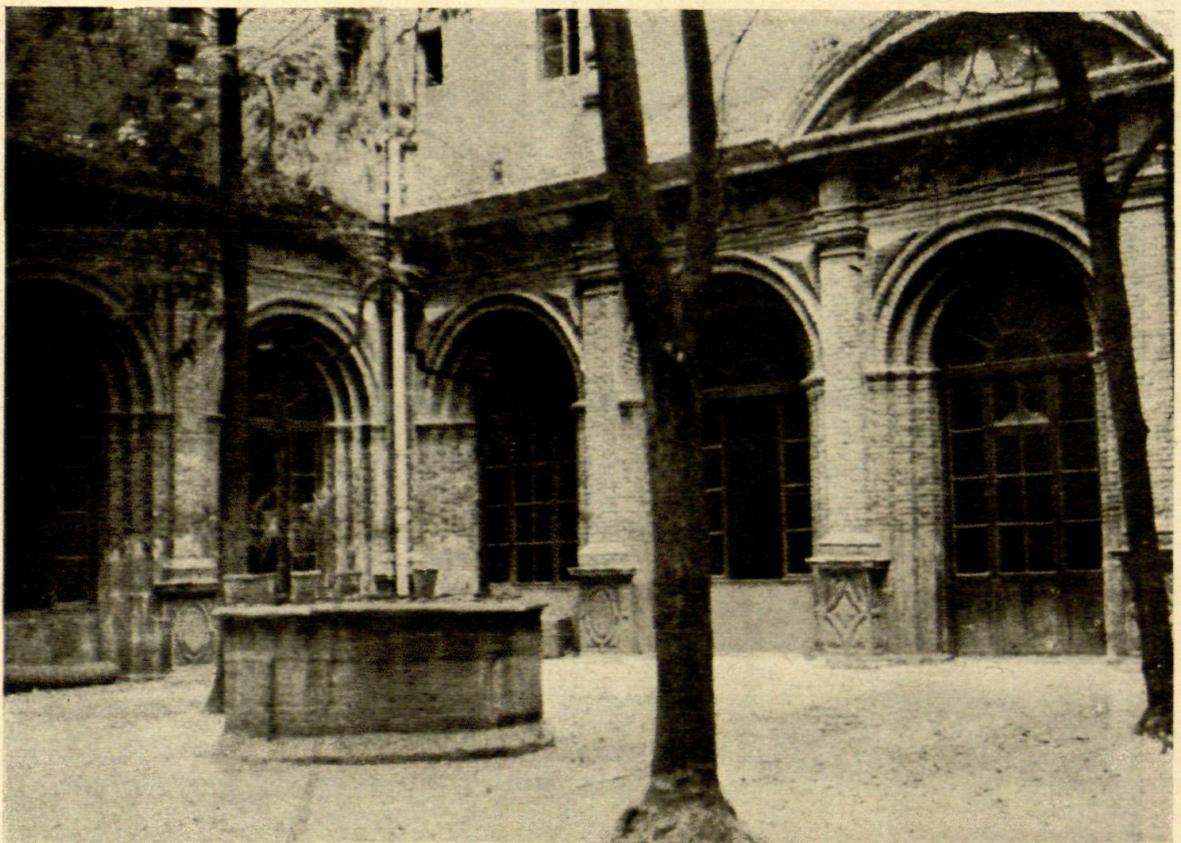


FIG. 3.—Claustro.

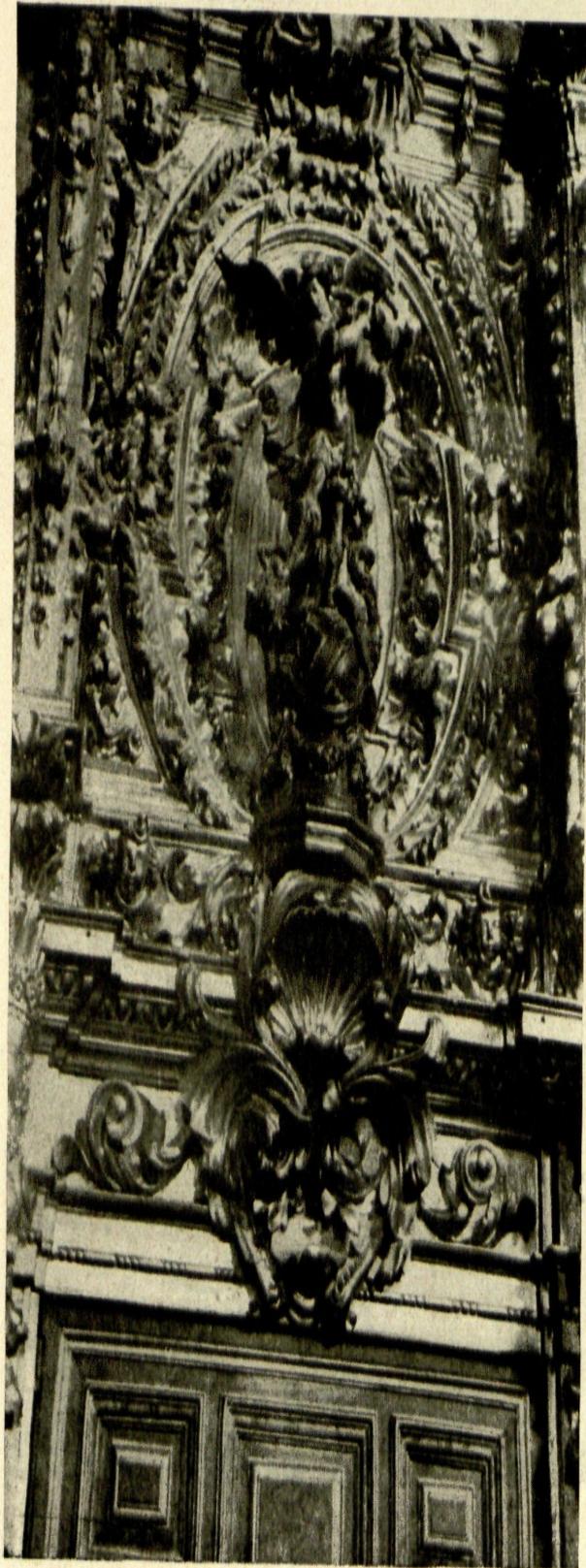


FIG. 6.—Capilla de Villahermosa: Detalle del altar, sobre la puerta de la sacristía.



FIG. 7.—Capilla de Villahermosa: Busto del "Ecce Homo".



FIG. 8.—Capilla de Villahermosa. Estatua orante del Duque Carlos de Aragón.

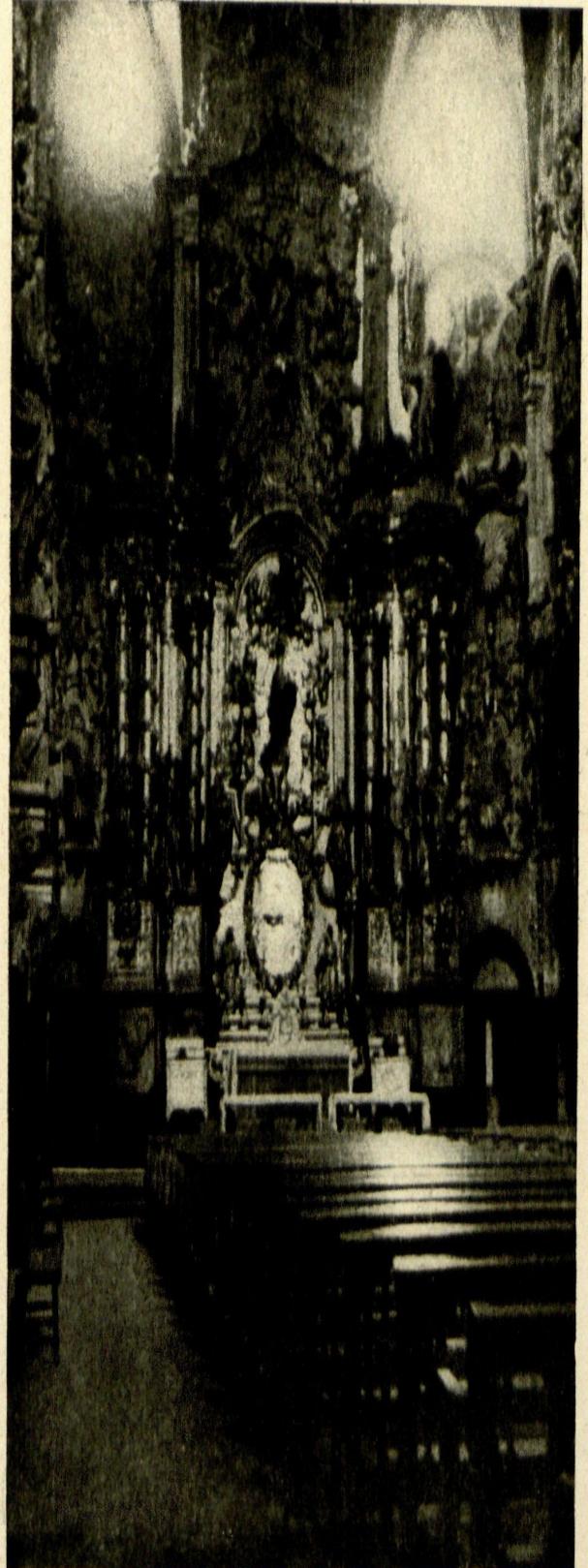


FIG. 9.—Iglesia: Retablo mayor.

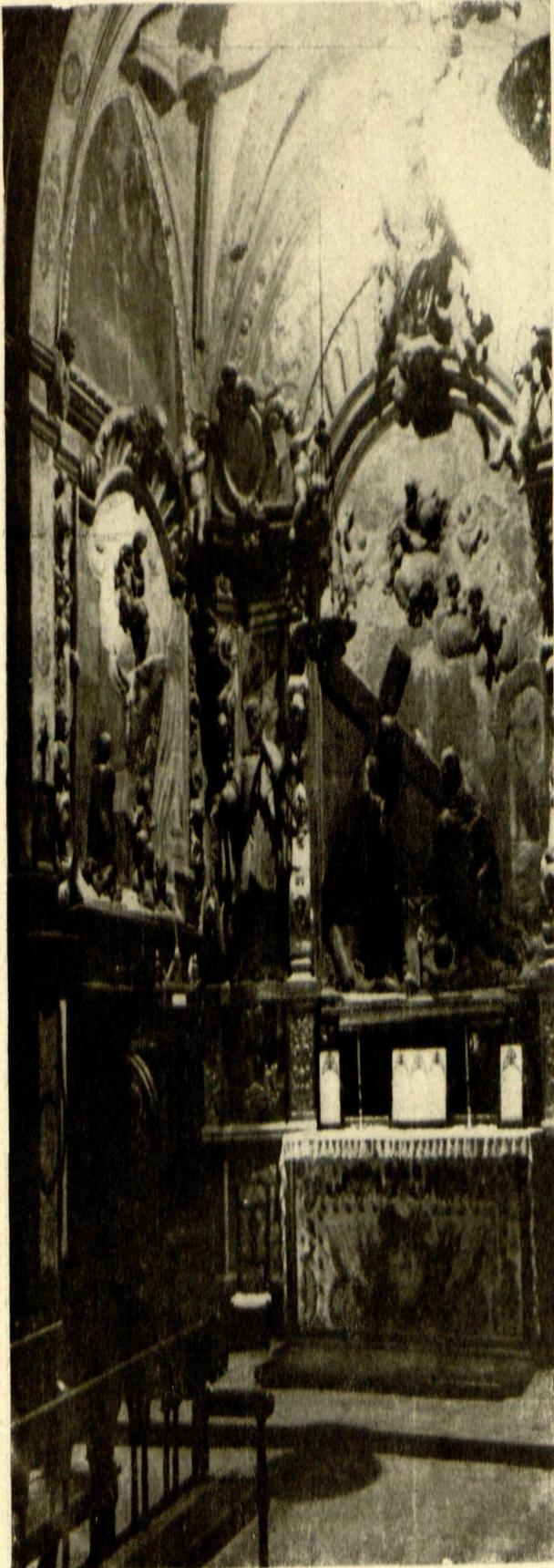


FIG. 10.—Iglesia: Altar de San Ignacio.

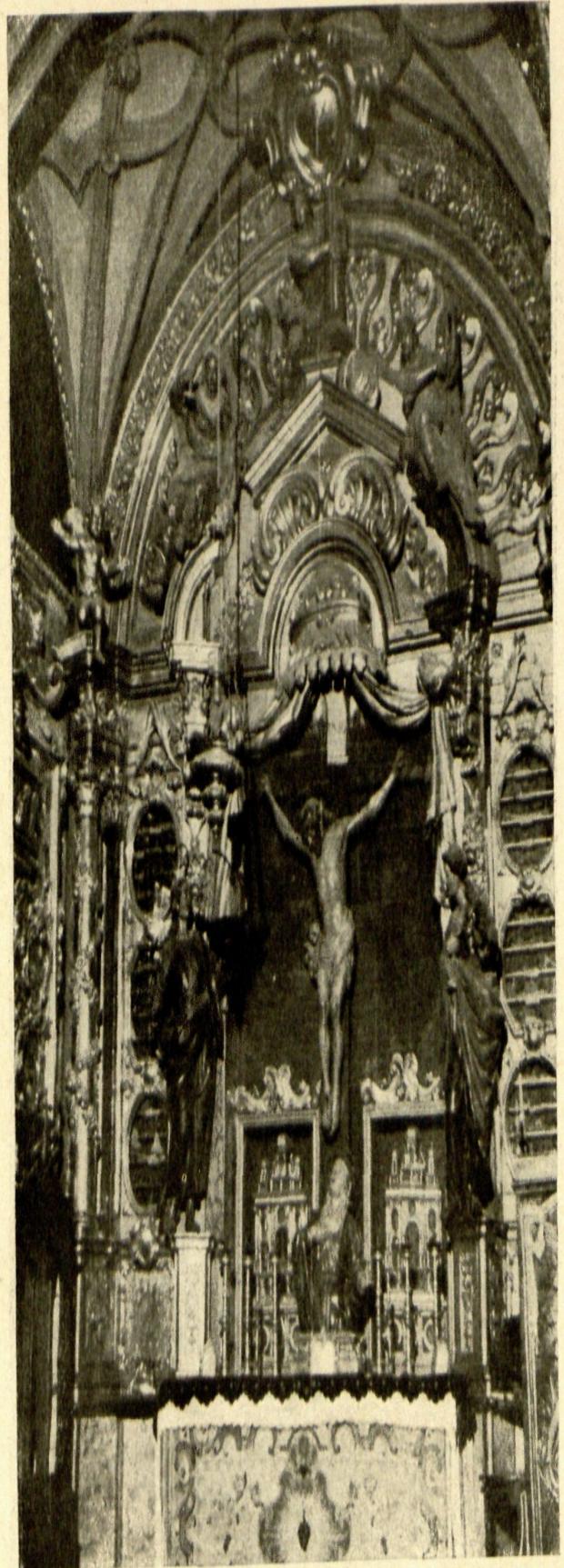


FIG. 11.—Iglesia: Altar del Santo Cristo.

NOTAS DE INFORMACIÓN BIBLIOGRÁFICA Y ARTÍSTICA

OTRAS OBRAS DE ARTE DESAPARECIDAS

Ofreció a sus socios la entidad "Amigos del Arte", al reanudar sus actividades después de la liberación de Madrid, destinar una sección en la revista ARTE ESPAÑOL a la publicación de ejemplares, tanto de las Bellas Artes como de las industriales, que figuraban en las colecciones de muchos socios, y que lamentablemente se han extraviado o desaparecido en la conmoción sufrida por nuestra Patria. No parece necesario insistir en la importancia que puede suponer la publicación de estas obras de arte.

En cumplimiento de lo dicho, hemos publicado las pertenecientes a las colecciones del palacio de Liria (segundo trimestre de 1941; tomo XIII de ARTE ESPAÑOL). En este número publicó también el Sr. Navarro Reverter, jefe del Servicio de Recuperación Bibliográfica, un interesante trabajo con las iniciales y nombres que aparecieron en algunas obras preparadas para su devolución, que fué de la mayor eficacia al fin propuesto. Del mismo modo, en el número siguiente (tercer trimestre de 1941) se incluyeron las porcelanas desaparecidas, de nuestro consocio D. Leonardo Dangers, piezas de gran interés.

Los cuadros que se reproducen ahora, a los que seguirán otras obras — esculturas, muebles, cerámica, orfebrería, etc., etc. — se presentaron en nuestras exposiciones (colección M. de Moret, consocio nuestro, que prestó a la Sociedad su constante colaboración). Representan: I. "Florero", firmado por Gabriel de la Corte, que figuró en la exposición "Floreros y bodegones"; tamaño $0,62 \times 0,48$.—II. "Floreros" (pareja), sobre tabla, por Miguel Parra; figuraron en la misma exposición; tamaños $0,44 \times 0,30$ y $0,43 \frac{1}{2} \times 0,33 \frac{1}{2}$.—III. Boceto, de Ramón Bayeu, del cuadro del altar mayor de la

iglesia de las Escuelas Pías de San Fernando, representando a San Fernando, San Luis y San Carlos ante la Virgen del Pilar; tamaño $0,38 \times 0,20 \frac{1}{2}$; se presentó en la exposición "Influencias de la pintura de Goya".—IV. Sector de cúpula, por Francisco Bayeu, que representa la "Transfiguración del Señor"; tamaño $0,59 \frac{1}{2} \times 0,33 \frac{1}{2}$; sector señalado con el número 6; se exhibió en la misma exposición.

Además de estos cuadros, faltan de esta colección: "Inmaculada", por Lucas Jordán; en una cartela tenía este nombre sobre el marco, que en su parte interior presenta forma ovalada; su tamaño no llega a 1 metro,—Claudio Coello (?): San Isidro y Santa María de la Cabeza, orantes, a ambos lados de la imagen de la Almudena; cortina roja recogida a un lado; tamaño $0,43 \times 0,57$; figuró en la exposición celebrada en 1922, III Centenario de la Canonización de San Isidro.—Eugenio Lucas: cartón, óleo; figuritas, con un jinete, en primer término, y al fondo, la ermita de San Isidro; figuró en la exposición "Influencias de Goya", y aparece fotografiado en una de sus salas; tamaño $0,24 \frac{1}{2} \times 0,14$.—Eugenio Lucas: acuarela; paisaje con fondo azulado, una o dos figuritas en primer término, forma circular; diámetro aproximado, 14 centímetros; marco negro estrecho.—Dibujo por Domingo Marqués: estudio de varias cabezas, dedicado a S. M.; marco negro.—Hoja de pergamino con un Calvario; miniatura del siglo XIV, en marco sencillo oscuro; figuró en la exposición de "Códices miniados" de "Amigos del Arte".—Una tabla que representa el Angel de la Guarda con un niño dormido: influencia de Goya; tamaño aproximado de 70 a 80 centímetros de alto.—Fernández Cruzado: retrato de caballero joven; busto.—Otro de dama joven (busto), con collar de coral,

del mismo autor (retratos familiares).—Vicente Palmaroli: retrato de señora A. M. y B. (busto); se expuso en la exposición de este pintor (1935) en el Museo de Arte Moderno, figurando en el catálogo.—Rosales: dibujo de una sibila; procedente de su testamentaria.—R. Cordero: paisaje; árboles en primer término que dejan ver unas casas al fondo; tamaño aproximado 0,50 × 0,30. Manuel Domínguez: tablita; paisaje de pinos; tamaño aproximado 0,20 × 0,13.—Otra del mismo autor, representando un pastor castellano; del mismo tamaño aproximadamente.—Angel D. Huertas: acuarela; majo en un caballo blanco y mujer a la grupa comprando naranjas a un hombre; las figuras aparecen encuadradas en un portalón abierto; tamaño aproximado 0,35 × 0,30. J. Sorolla: cabeza de hombre; boceto de retrato de S. M.—F. Tirado: cuadrito de género que representa unos contrabandistas ocultándose detrás de una peña de la pareja de la Guardia Civil, que pasa por la carretera; tamaño aproximado 0,60 de alto.—Cecilio Pla: acuarela; figura femenina; tamaño aproximado 0,50 de alto.—Vázquez Díaz: acuarela; mujer lagarterana con su hijo en brazos, traje rojo; boceto para un

ballet.—Roberto Domingo: un encierro, con figura de vaquero delante; tamaño aproximado 0,25.—Pedro Sánchez: retrato de niño en la cuna, ventana al fondo; tamaño aproximado de 0,80 a 0,90 en cuadro. En números sucesivos se publicarán otros datos de cuadros desaparecidos.

Confiamos en que si alguien supiese del paradero eventual (dentro o fuera de España) de estos cuadros, lo comunicará en la Secretaría de "Amigos del Arte" (Biblioteca Nacional, avenida de Calvo Sotelo, 20, bajo izquierda), donde se ampliarán cuantos datos sean precisos para la más completa identificación, evitando cualquier perjuicio a los adquirentes de buena fe.

Deber nuestro es coadyuvar a la recuperación del Tesoro artístico, y más por tratarse de ejemplares cedidos generosamente para conocimiento y estudio del público en general. Y recordemos en esta ocasión que, aparte de la recuperación de importantes obras de estas colecciones por la muy celosa gestión del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, fueron algunas devueltas a sus dueños por meritorias iniciativas privadas.

BIBLIOGRAFÍA

LAFUENTE FERRARI, Enrique: *Iconografía lusitana*, Madrid, 1941.

La Junta de Iconografía Nacional ha publicado una colección de retratos sacados de grabados representando personajes portugueses, siendo uno de los Vocales de la misma, el Sr. Lafuente, quien ha llevado el trabajo de busca, ordenación y dirección de la publicación. También ha redactado la muy interesante "Introducción" que figura al principio del libro y que explica cuanto se refiere a estos retratos, que abandonados durante algún tiempo en los armarios de la Biblioteca Nacional, hoy salen a luz, acompañados de toda clase de datos y características de los mismos.

La publicación de esta serie de grabados estaba fijada para el año 1940, como contribución de la citada Biblioteca al jubileo de la nación lusitana; pero dificultades surgidas motivaron el aplazamiento de su aparición en los momentos precisos en que se celebraban por el país vecino dichas fiestas.

Esta colección de estampas se ha formado principalmente con fondos que proceden de la colección de D. Vicente Cardenera, y que fué adquirida por el Estado; a ella hay que añadir otras procedencias, todas las cuales forman el importante lote que se conserva en la Sección de Estampas de nuestra Biblioteca Nacional.

Además, se ha completado la colección exis-

tente en láminas sueltas en esa Sección, con algunos retratos sacados de libros allí conservados. De esa manera, la serie se completa, realizándose, además, una busca de retratos reales en otros libros, para conseguir así la más completa muestra gráfica de personajes portugueses existentes en la Biblioteca.

En total, se ha conseguido la cifra de 542 personajes, que se han catalogado perfectamente, según descripción que se hace en este libro. Sesenta láminas en fototipia representan sesenta de estos grabados, y se completa la publicación con el índice de los artistas citados en el Catálogo.—F. Hueso Rolland.

* * *

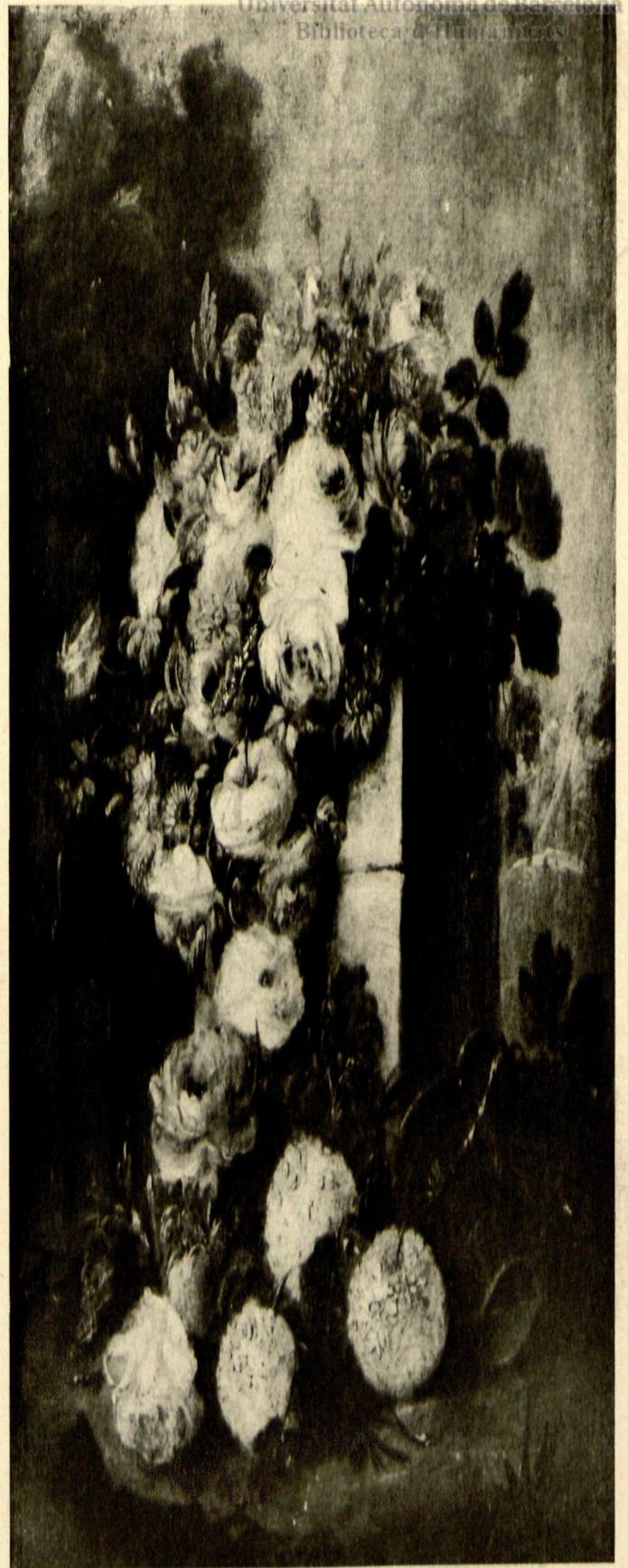
MARCH, José M., S. J.: *Niñez y juventud de Felipe II*. Tomo I, Madrid, MCMXLI.

La Sección de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores viene publicando una serie de libros del más grande interés; por su contenido y por la forma de su impresión, se puede apreciar la posibilidad de realizar estas ediciones, que unen, a la vez, un recio y sólido contenido, presentado en volúmenes suntuosos dignos de la más alta bibliofilia.

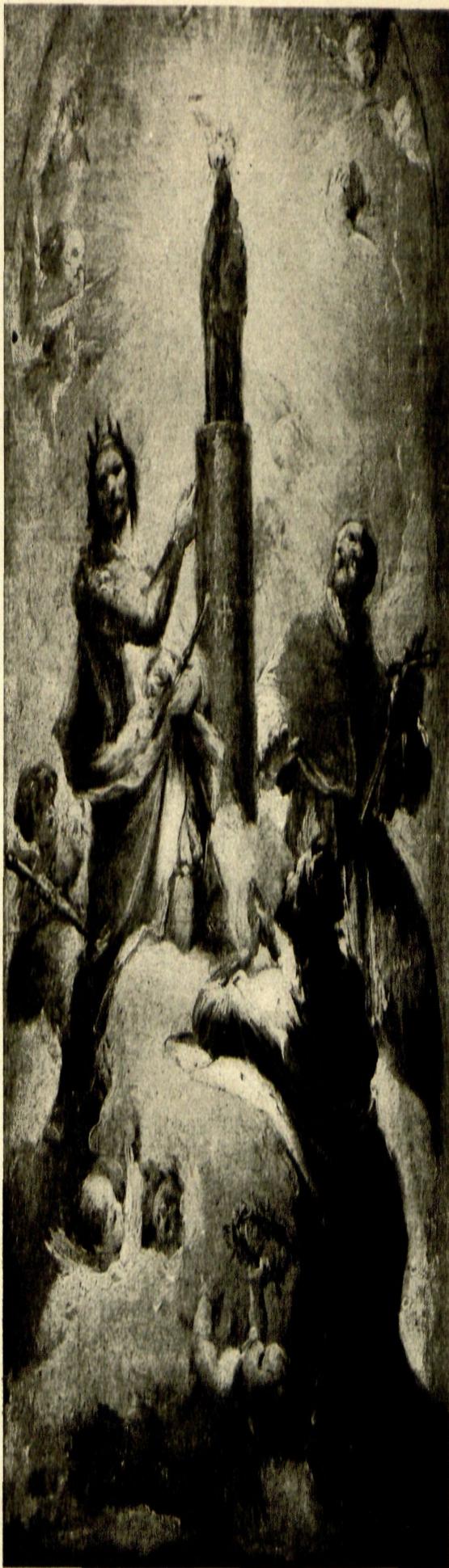
El que ahora acaba de aparecer está dedicado al Rey Prudente, figura de las más grandes de España y que no ha sido estudiada todavía con la atención



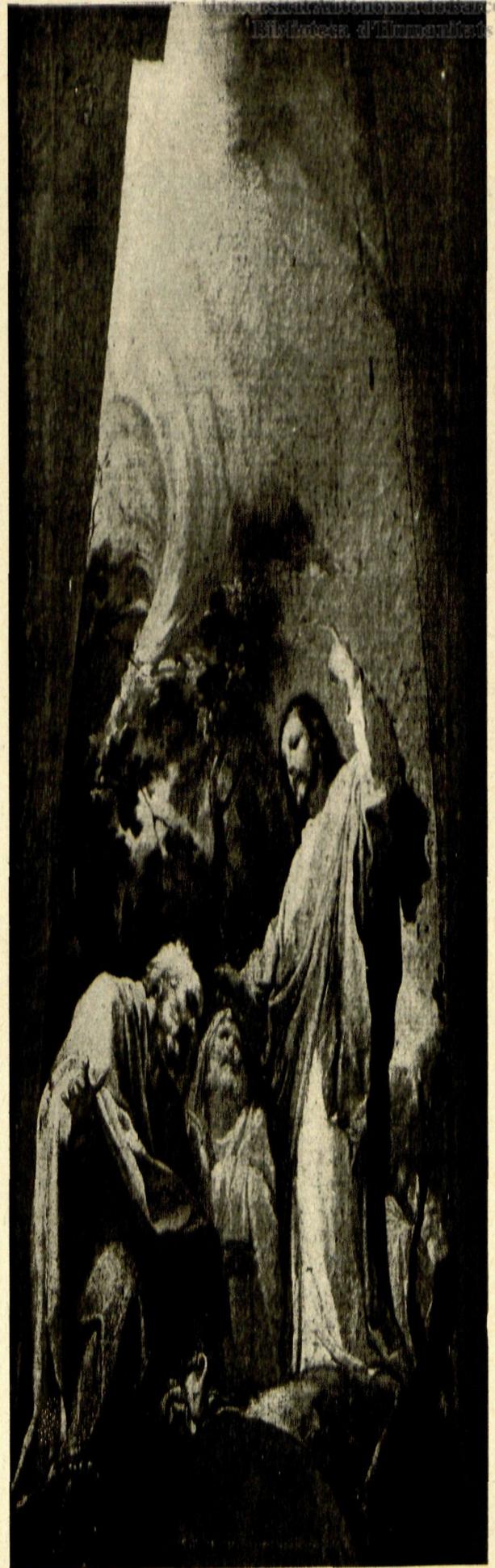
GABRIEL DE LA CORTE.—*Flovero.*



MIGUEL PARRA.—*Rosas y bolas de nieve.*



RAMÓN BAYEU.—*La Virgen del Pilar, San Fernando y otros Santos.*



FRANCISCO BAYEU.—*La Transfiguración.*

debida. La muy abundante bibliografía conocida sobre tan egregio personaje, casi toda extranjera, está impregnada en gran parte por un desconocimiento de muchos de los Archivos españoles. Además, un sectarismo tradicional había influido en los primeros libros, que se fué transmitiendo sucesivamente: novelas y leyendas contribuían a seguir por el fácil camino trazado. Ha sido preciso que modernas investigaciones aclaren hechos y sucesos sobre los cuales era preciso volver.

Este libro abrirá horizontes nuevos al poner en evidencia los días noveles de aquel Rey, vistos a través de las cartas secretas del Emperador, su padre; otras del mismo Felipe II; las de su ayo Juan de Zúñiga y las de la mujer de éste; las del maestro Siliceo, de Juan III y de Catalina de Portugal, sacadas de los archivos de Simancas, de los manuscritos

de la Biblioteca Nacional, así como también de otros archivos privados. De todos esos documentos inéditos se abrirá luz acerca de la educación civil, literaria, religiosa y de su iniciación al trabajoso empeño que habría de realizar al encargarse del gobierno del extenso Imperio que le dejó su padre. Amplias y nutridas notas del autor del libro complementan la ardua labor que se empieza en este primer volumen.

Profusión de láminas ilustran el libro, que encierran un gran interés y completan la publicación. Con ellas se puede seguir la lectura del libro, a modo de camino ilustrado para saborear los sucesos a que se refieren tan interesantes documentos. Todo ello presentado en bella edición, digna de tan importante estudio histórico, y que sigue la tradición ya iniciada por la Sección de Relaciones Culturales sobre otras disciplinas.—*F. Hueso Rolland.*

CATALOGO DE PUBLICACIONES DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

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 REIMPRIMIRSE SUCESSIVAMENTE

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.

