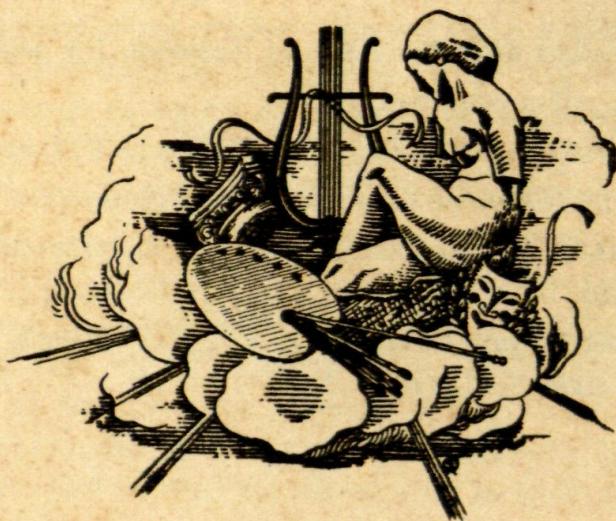


UAB

Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats

ARTE ESPAÑOL

REVISTA DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE



CUARTO TRIMESTRE

M A D R I D

1945

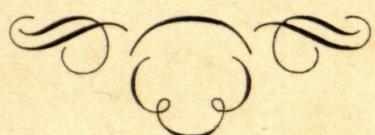
ARTE ESPAÑOL

REVISTA DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

AÑO XXIX. IV DE LA 3.^a ÉPOCA ~ TOMO XVI ~ CUARTO TRIMESTRE DE 1945

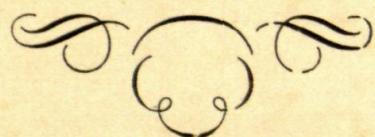
AVENIDA DE CALVO SOTELO, 20, BAJO IZQUIERDA (PALACIO DE LA BIBLIOTECA NACIONAL)

DIRECTOR: D. ENRIQUE LAFUENTE FERRARI



S U M A R I O

	<u>Págs.</u>
GELASIO OÑA IRIBARREN.— <i>Las alcoreñas lozas de Talavera. Un gran artista olvidado.</i>	115
BARÓN DE SAN PETRILLO.— <i>Dos pinjantes góticos.</i>	121
JOSÉ SÁNCHEZ MORENO.— <i>Esculturas de los siglos XVI y XVII en Murcia.</i>	124
FELIPE M. ^a GARÍN ORTIZ DE TARANCO.— <i>Un boceto de Ribalta y un apunte de Palomino.</i>	139
ENRIQUE LAFUENTE FERRARI.— <i>Crítica de Arquitectura: El proyecto inconcluso para el teatro Albéniz, de Madrid.</i>	143
BIBLIOGRAFÍA.—X. de Salas: <i>La familia de Carlos IV.</i> (L.)—Zavala, Juan de: <i>La Arquitectura (La cultura del siglo XX).</i> (E. L. F.).	158



Las alcoreñas lozas de Talavera

Un gran artista olvidado

Por GELASIO OÑA IRIBARREN

A pesar de que documentalmente apenas se conocen noticias del tema que vamos a tratar, está unánimemente aceptado por tratadistas y expertos que en la segunda mitad del siglo XVIII desfilaron por Talavera estimables artistas alcoreños que dejaron señalada huella de su discreta labor. Dos tendencias quedaron, principalmente, de esta copiosa producción: el decorado de los conocidos platos clasificados por los aficionados con la denominación "del chaparro", decoración que no se redujo a platos solamente, y la no menos conocida del grupo central de tres manzanas con sus correspondientes hojas y ramas (figs. 1 y 2, 5 y 6).

Según lo dicho, es bien escaso el conocimiento que se tiene de tales artistas: el competente Conde de Casal nos hace saber, en su magistral *Historia de la cerámica de Alcora* (de la cual aparecerá en breve una segunda edición aumentada), que a mediados del siglo XVIII trabajó en Talavera, por breve tiempo, el decorador de Alcora José Causada, tránsfuga fugaz de aquella manufactura, y en una *Historia de la cerámica de Talavera*, de reciente publicación, ampliación de un anticipo de la misma que vió la luz en 1911, se reproduce un documento (a continuación de copiar puntualmente un párrafo del Conde de Casal, sin comillas ni mencionar su procedencia), en el cual se dice que otro hijo de Jacinto Causada (quien trabajó en la manufactura de Alcora desde su fundación hasta 1750), Ramón, de dieciocho años de edad, se hallaba en Talavera, en 1753, *en servicio militar*; y Ramírez de Arellano cita a José Ochando—que trabajaba en Alcora en 1728, y en las listas del personal de 1751 figura todavía (1)—como trabajando en Talavera en 1784-87, dato que no concuerda ni con su edad ni con las obras que le atribuye. El señor Páramo, en su importante libro *La cerámica antigua de Talavera*, escribe en su página 45: "... y aunque el mismo Carlos III, en su amor a las artes, intentó, en 1777, dar un nuevo impulso a la industria de Talavera, no lo consiguió más que por poco tiempo...; llevó dibujantes y oficiales de vidriado de la fábrica de Alcora, y un modelador de la del Retiro", y aunque no dice la procedencia de este dato, no por esto debemos desecharlo, tratándose de una cita tan concreta y de un autor que alcanzó merecido prestigio. La Historia está llena de estas dudas, que las incessantes investigaciones de todos van haciendo desaparecer.

Como se ve, las noticias sobre estos artistas no pueden ser más deficientes, máxime tratándose de la gran extensión de su obra, existente todavía a pesar de las destrucciones ocurridas, que demuestra que el número de estos ceramistas tuvo

(1) Conde de Casal, pág. 102.

que ser de relativa importancia, pues coincide con la época que en Alcora ocurrían disgustos, desavenencias y bajas en su personal, que, unidos a añejas rivalidades tenía que traducirse en deserción de obreros y natural deseo de buscar situaciones, más favorables, a más de que la campaña que el Conde de Aranda hacía contra las *fabriquillas*, que tanto le molestaban, produciría en ellas un malestar que no dejaría de ocasionar disminuciones y economías en las mismas y, por tanto, cambio de residencia en sus operarios; asuntos que los archivos talaveranos hubieran podido solucionar, pero las destrucciones y la incuria impiden toda investigación.

En el último tercio del siglo tiene lugar la abundante producción policroma tan conocida de los aficionados, con sus típicas decoraciones mencionadas al principio de este trabajo, y de las cuales nadie se ha ocupado de señalar el origen de las mismas. Sus catacteres y relativa finura hicieron que durante largos años estas lozas estuviesen atribuídas a la fábrica del Conde de Aranda; y, en efecto, de allí salió el patrón que sirvió de base a estas composiciones. Este árbol y sus inseparables manzanas era uno de los elementos decorativos accesorios que los decoradores de Alcora empleaban varios años antes de que fuesen pintados en Talavera; véase el plato reproducido en la figura 3, y se notará que su motivo central, consistente en el fantástico castillo y puente, que tanto prodigó Alcora en aquellas fechas, está rodeado de tres de estos "chaparros", elemento decorativo que, de accesorio en Alcora, pasó en Talavera a motivo central, con una reminiscencia de los quiméricos puentes alcoreños (fig. 4), al igual que los grupos de tres manzanas, que también fueron en Alcora elementos accesorios (figs. 4 y 4 bis), pasaron en Talavera a motivo principal, ocupando el centro del plato y fuentes (figs. 5 y 6), y en ocasiones, como en la figura 6, en tamaños bien visibles. El decorado de manzanas precedió al del "chaparro", a juzgar por algunos elementos decorativos accesorios en los bordes de las piezas. Estas decoraciones no sólo se pintaron en platos y fuentes de varias formas y dimensiones, sino también en toda clase de objetos (figs. 7, 8, 9 y 10), y en tal abundancia, que la frecuencia con que el aficionado las encuentra en el mercado de antigüedades es buena prueba; algunas de estas piezas están elaboradas y decoradas de tal manera que no desmerecen de sus progenitoras, mereciendo más atención y aprecio del que hasta ahora se les viene prestando. En el decorado de los bordes de algunos platos se nota la colaboración de artistas talaveranos tan fina como los centros, pero con elementos decorativos indígenas en uso en aquella época.

Las manzanas fueron muy empleadas en Alcora en diversos decorados, según puede verse en la figura 11, la cual demuestra también que por entonces ya se dedicaba en España a la higiene y al aseo más atención de lo que vulgarmente se cree.

De esta híbrida producción que nos sirve de tema, tan poco estudiada, se encuentran frecuentemente piezas producidas con posterioridad a la época en que eran trabajados por artistas alcoreños; pero éstas se distinguen inmediatamente tanto por su decorado ordinario como por su inferior calidad de fabricación, pues la decadencia de los alfares talaveranos acentuábase ya lamentablemente (1).

Todos los autores parecen haberse puesto de acuerdo para confundir una *crisis* causada por los cambios de los tiempos y del gusto, con una decadencia que todavía no existía en la calidad de la fabricación talaverana, que sólo se manifestó claramente en las postimerías del siglo, pues si bien el número de fábricas, o de alfa-

(1) En la azulejería se inicia la decadencia un siglo antes.



Fig. 13.—Jarra de Talavera, 23 cm. Decoración policroma; asa cordón, hacia 1765, árboles y florecillas con escudo.



Fig. 14.—Jarra de Talavera, 16 cm. Decoración policroma; asa cordón, motivos florales, hacia 1765.

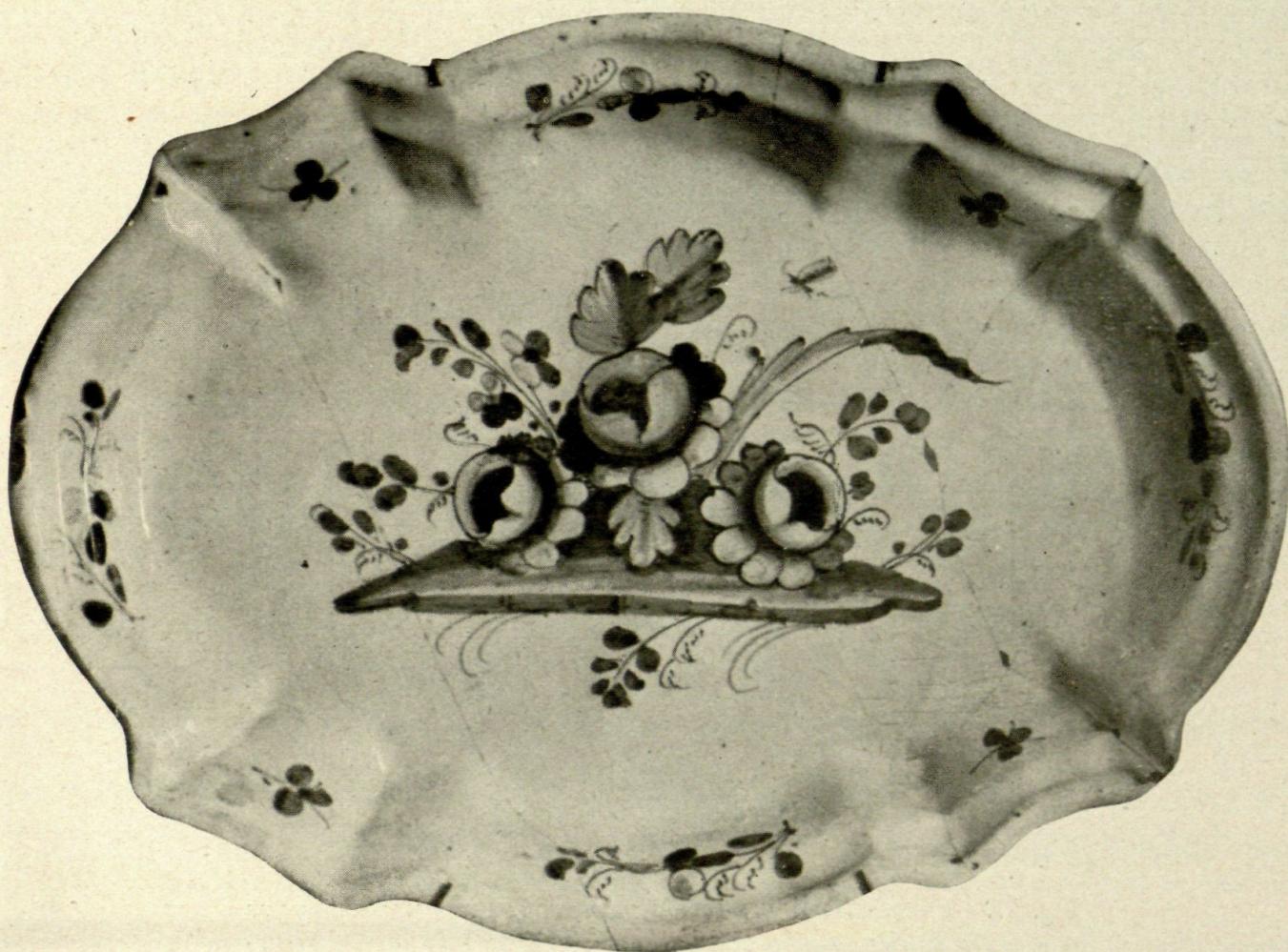


Fig. 15.—Fuente de Talavera, festoneada; igual época que las anteriores, 27 x 37 cm. Decoración policroma, tres flores en pirámide, hojas y ramaje sobre el suelo; borde, ramitas de hojas.

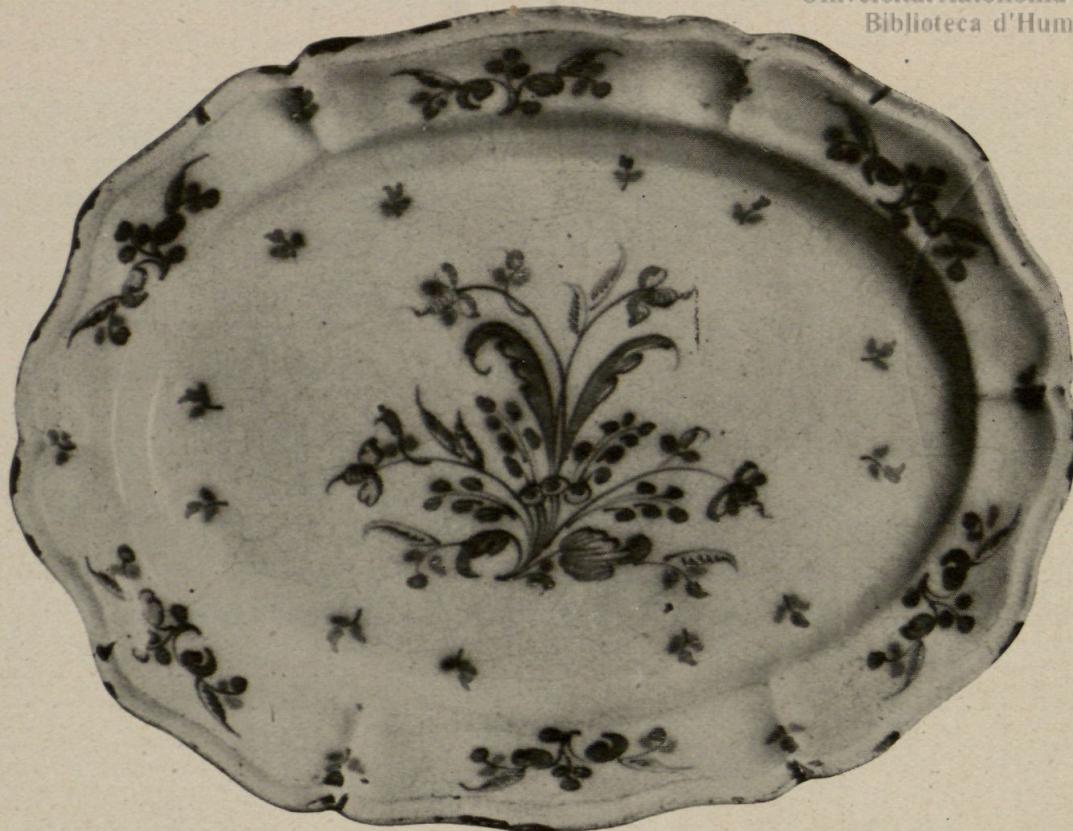


Fig. 16.—Fuente de Talavera, festoneada, 26 × 33 cm. Decoración policroma, motivos florales; igual época que las anteriores.



Fig. 17.—Plato, 42 cm., decoración policroma. Pieza producida por el maestro Enrique Guijo en 1908, que sirvió de base para el resurgimiento de la producción talaverana.

res, había disminuído notablemente por los motivos indicados, su producción mantenía dignamente el rango de pasadas centurias; desgraciadamente, no pasaron muchos años sin que la calidad se resintiese también, cosa natural y lógica, dados los cambios que venían sucediéndose en el turbulento siglo XVIII, siglo de transición, cuyas convulsiones repercuten todavía sobre el mundo, y que con su torrente de ideas nuevas arrastró un largo pasado, variando costumbres, gustos y modas, lo que nos enseña que pretender que el tiempo se paralice a conveniencia y satisfacción nuestra no pasa de ser una insensatez, pues el espíritu humano arrolla todo obstáculo que se opone a su marcha.

Otro error en que también incurren la mayoría de los tratadistas es incluir la fabricación de porcelana del Buen Retiro entre las causas que motivaron la decadencia de la cerámica talaverana, pues si bien la manufactura de Alcora fué causa principal de la disminución del número de alfares, no sólo en Talavera, la madrileña estaba muy distante de producir tal efecto, dada su índole y naturaleza, pues pertenecía exclusivamente a un limitado sector de la sociedad, que, por su alcurnia y por participar de la modernidad de gustos que en dicha época reinaba, producida por la introducción de productos de manufacturas extranjeras más antiguas que la nuestra, no sólo europeas, sino también del Extremo Oriente, importadas por la Compañía de Indias, importación que venía teniendo lugar desde bastantes años antes, se había ya abandonado el ambiente talaverano y similares, que, si en otros tiempos tuvieron cabida y lógica explicación, en aquellas fechas existían hondas separaciones, pues el paso de los siglos había producido los naturales efectos con sus progresos, sus innovaciones y sus descubrimientos. Influencias extrañas, que en el siglo XVIII fueron en España de gran intensidad y empuje, habían cambiado la moda, única soberana en estas materias, muchos años antes de que la manufactura de Carlos III hiciese aquí su aparición.

Hemos dicho que en la época de que tratamos, tercer cuarto del siglo XVIII y comienzos del último, no existía todavía decadencia en la disminuida producción talaverana; y, en efecto, el examen de las piezas que reproducimos en las figuras 12 y 12 bis, 13 y 14 demuestra nuestro aserto: estas piezas, tanto en la corrección de dibujo como en el colorido y vidriado, no desmerecen en nada de la fabricación anterior; nótese en el detalle de la figura 12 (12 bis) que el grupo reproducido es de un dibujo y dinamismo que para sí quisieran algunas piezas anteriores. La fuente de la figura 15 ofrece la curiosidad de tener un decorado basado en el alcoreño de manzanas, con la diferencia de que el lugar de éstas está ocupado por caprichosas flores colocadas también en pirámide. La figura 16 reproduce un estimable decorado que se adapta al gusto de la época, y mantiene la tradición del buen esmalte y colorido, siempre sin dejarse influir por procedimientos importados de decorar sobre esmalte cocido, trabajo notablemente más fácil que la decoración sobre esmalte crudo que no admite correcciones ni arrepentimientos y que es el empleado en Talavera en todas sus épocas.

En los albores del siglo XVIII, la producción de loza hubo de pasar en Europa a secundario lugar, por el descubrimiento de la verdadera porcelana en Meissen, al poner la suerte en manos del químico Boettger el primer kaolín descubierto en Europa el día 28 de marzo de 1709, anhelado y rebuscado acontecimiento, que entre los varios países que lo perseguían fué Alemania la favorecida por el éxito, teniendo que conformarse los demás con la producción de la *porcelana artificial*, o pasta tierna,

hasta que les llegó el tiempo de poder fabricar también con pasta dura, que en España llegó a alcanzar tal calidad y originalidad que la tan conocida pasta de Sureda fué causa de los celos de otras naciones, que aprovecharon nuestra guerra de la Independencia para asestar a nuestra manufactura certero golpe mortal. El incremento que tomó la afición a la porcelana aumentó en todas partes el número de protectores de tan artística industria, llegando a existir verdaderas rivalidades, y el deseo de poseer tan bellas cerámicas invadió todas las clases acomodadas. Hubo fábricas de loza, cuyos nombres son familiares a los aficionados, que por su buena calidad y arte y por haber seguido los gustos que iban predominando, su buena marcha apenas fué perturbada por la competencia de la porcelana, pues supieron adaptarse a las circunstancias y produjeron piezas delicadas, decoradas a fuego de mufla sobre esmalte cocido, algunas con toques dorados, que imitaban dignamente a su competidora.

En Francia, la perturbación producida por la porcelana se vió compensada por varios acontecimientos favorables, entre ellos la penuria del tesoro francés a causa de los cuantiosos gastos que ocasionaba la desastrosa guerra de Siete Años, que obligó a Luis XV, en 1759, a emular a su bisabuelo Luis XIV, haciendo lo que éste tuvo que hacer en 1689 y 1699, o sea hacer fundir considerables cantidades de vajillas de oro y plata, lo que motivó que tanto los príncipes como todos los grandes señores y personas de distinción tuviesen que servirse de vajillas de cerámica, y la fabricación de ésta tomó gran incremento, al igual que anteriormente sucedió. Precisamente en el citado año 1759 adquirió el Rey, a inspiración de la Pompadour, todas las acciones de la manufactura de Sèvres.

Estas fundiciones de vajilla de metales finos fueron superadas en 1709, terrible año para Francia, en el cual entre otras calamidades se le juntaron los enormes gastos de la guerra de Sucesión en España, y se fundieron piezas extraordinarias de orfebrería que habían sido producidas en la época más brillante del reinado de Luis XIV, todo lo cual repercutió tan favorablemente para la cerámica, que las tiendas llegaron a agotarse, fué protegida esta industria prohibiendo la entrada de la producción extranjera, y las manufacturas nacionales, sobre todo la fabricación ruanesa, entraron en pleno desarrollo.

Otra circunstancia que resultó altamente beneficiosa para la producción francesa fueron los trastornos que sufrió Sajonia con la guerra de Siete Años que padeció desde 1756 a 1763, durante la cual Francia se vió libre de la competencia de su más temible rival.

El desarrollo de la cerámica en Francia tuvo un hada cuyo mágico poder no sólo dió vida a su espléndida manufactura de Sèvres, sino que daba también salida a sus productos, poniéndolos de moda, haciéndolos comprar a sus amigos y solicitantes e ideando las exposiciones que se celebraban anualmente en Versalles, en las que se la veía ir y venir de uno a otro lado, obligando casi a los cortesanos a hacer adquisiciones que, aunque a regañadientes algunas veces, tenían que pagar dos luises por una taza para café o ciento cincuenta libras por un florero. Creemos inútil decir que esta hada era la ilustre trapistona Juana Antonieta Poisson, flamante Marquesa de Pompadour y reina efectiva de Francia.

A esta prosperidad, que alcanzó largos años de duración, le llegó una aguda decadencia a finales del siglo, y sólo muy contadas manufacturas sostuvieron la calidad de su producción haciendo frente a la competencia de la loza inglesa, conocida

entre otros nombres con el de *tierra de pipa*, que, merced a un ventajoso tratado de comercio obtenido por Inglaterra el 20 de septiembre de 1786, invadió el mercado francés con sus monótonos decorados industriales, en nada comparables no sólo a los franceses, sino a los de otros países que también sufrieron el mismo mal, a más del causado por la expansión de la porcelana, pues este malestar penetró también, entre otras partes, en Holanda, cuyas manufacturas de Delft trabajaban brillantemente desde el siglo XVI, llegaron en el XVII a más de treinta en plena prosperidad, y al fin del XVIII sólo había dos o tres de poca importancia; en España, la decadencia fué tan acentuada, que los simbólicos cipreses que invadieron entonces a los humildes decorados de Puente del Arzobispo (lejano recuerdo de los que tres siglos antes empleaban nuestros decoradores mudéjares) completaban el fúnebre ambiente que rodeaba a todas nuestras manufacturas.

* * *

Ocasión es ésta de ceder al justificado deseo que tantas veces hemos sentido de dedicar un merecido recuerdo al resucitador de la fabricación talaverana, al notable ceramista y destacado pintor decorador D. Enrique Guijo Navarro, retirado (por la adversidad desde hace varios años) de las lides artísticas que tanto amó y que en la actualidad sólo en visiones de ensueño que atormentan su espíritu creador y dinámico puede cultivar, dada la ceguera que padece, y que nos priva a los aficionados al difícil arte de la cerámica de admirar nuevas obras suyas, aunque no de disfrutar de la amenidad de sus cultas charlas salpicadas de su fino gracejo andaluz.

Este gran artista, que al igual de tantos otros de su talla nunca le sonrió la fortuna, olvidado, viejo y ciego, este nuevo Francesco Niculoso que revolucionó nuestra cerámica moderna, vegeta resignado, y espera el fin de sus días cobijado en la humilde sombra de un modesto empleo municipal.

Triste sino el de tantos geniales artistas cuyos nombres guarda la Historia para su honra y para veneración de los amantes del arte.

Lejos están los días en que, con mil pesetas por todo capital y una buena carga de ilusiones y proyectos, llegó a Madrid en los primeros años del siglo y empezó sus trabajos en el palacio de Medinaceli, pintando notable decoración en la sala de armas, a cuyo trabajo siguió el de restaurar dieciocho salones en el antiguo palacio de Osuna, en Canillejas; pero como en Andalucía había practicado el arte cerámico, el cual ejercía sobre él irresistible atracción, en el estudio que poseían los señores D. Francisco Alvarez Osorio, D. Narciso Sentenach, D. Ignacio Calvo y D. Manuel Machado, todos bien conocidos en el mundo del arte, y buenos catadores de artistas de porvenir, fué montado un pequeño horno de los llamados "mufla", donde realizó pruebas y ensayos hasta resolver la técnica de esmaltes y colores empleada en Talavera, sirviendo de base las piezas talaveranas del Museo Arqueológico, del cual era secretario el señor Alvarez Osorio.

Decidido a dejarse llevar de su invencible vocación, y sin más compañía ni apoyo que sus acuarelas, estarcidos, pinceles, fórmulas y demás útiles de trabajo, y unos pequeños ahorros, mermados por tener que dejar una parte a su familia, a Talavera fué en calidad de explorador, "porque él sabía que en Talavera había solera" y a buscar esta solera fué: en una fábrica de loza de tipo levantino donde producían cacharros para usos vulgares, poniendo en práctica sus muchos conocimien-

tos en el arte, obtuvo, como muestra de sus aptitudes, varias piezas decoradas estilo Talavera, entre ellas dos platos, de uno de los cuales poseemos hace años una fotografía que aquí reproducimos en la figura 17, que sirvieron de base a la fabricación contemporánea, pues el azar reunió a tres hombres de excepcionales condiciones: un estupendo artista, una gran conocedor y coleccionista y un inteligente comerciante, que, formando sociedad en 1908, empezaron a trabajar de la manera más brillante, y realizaron en seguida obras como la decoración cerámica que ostenta la Casa de Cisneros, restaurada por entonces para oficinas del Municipio madrileño, a las que siguieron otras no menos importantes. "Muerta y olvidada para siempre podía considerarse la antigua cerámica talaverana—escribía el Padre Diodoro Vaca, en 1911, en la publicación aludida más atrás—, cuando hace dos años un intelligentísimo alfarero, Enrique Guijo, pintor decorador, genial artista, apasionado a lo bello, de un alma tan grande como su voluntad indomable, educado en la escuela sevillana, conociendo a maravilla los procedimientos técnicos de esta industria, concibió el feliz pensamiento de restaurar la fabricación de loza antigua de Talavera de la Reina."

Guijo no sólo atendía a la producción cerámica, sino también a la creación de discípulos, que algunos de ellos son en la actualidad destacados artistas que honran a su maestro tanto como a la fabricación actual.

Después..., lamentables separaciones que se imponían a causa del desamparo oficial dentro del cual han tenido que desarrollarse las industrias artísticas en España, trajeron innovaciones cuyos resultados hubiesen sido fatales sin la cimentación que el maestro había dejado bien sentada.

Vuelta a nuevas luchas, nuevo proyectos, esperanzas que se esfuman, pasajeros optimismos y, al fin, decepciones, desengaños y amargas lecciones. Así como fuera de España los artistas han disfrutado de franca protección y honores, dispensados por reyes y magnates, aquí se han visto entregados a sus escasos medios y esfuerzos propios, lo cual aumenta el mérito de su producción, ya que ha sido desarrollada en un ambiente de luchas y penuria. Recordemos a nuestro Velázquez, que sólo el ambiente servilmente cortesano, que tanto tiempo ha prevalecido, ha podido convertir en mecenazgo lo que su rey y señor se dignó concederle; por cierto que es ya hora de que los historiadores del Arte de la Pintura, cohibidos todavía por la influencia de la estela dejada por pasadas épocas, se decidan a poner en su punto, de una vez, este cacareado *mecenazgo*, ya que documentos y datos no les faltan.

Cuando estas líneas sean leídas al olvidado artista que las inspira, esperamos le sirvan de consuelo al ver que hay amigos y admiradores que no lo olvidan y sienten por él la estimación que merece toda personalidad que ha sabido ganarse un nombre, que ya en vida lo coloca entre las glorias del pasado, haciéndose acreedor a la natural devoción por tomar honrosa parte entre las páginas de la Historia del Arte.

NOTA.—Las piezas reproducidas pertenecen: al Museo de Artes Decorativas, los números 3 al 7; los 2 y 8 al 16, a la colección del autor, y el número 17, a D. Enrique Guijo.

Dos pinjantes góticos

Por el BARON DE SAN PETRILLO

NUESTRO excelente amigo el Director del Museo de San Carlos, D. Manuel González Martí, hubo de mostrarnos dos curiosos colgantes de petral medievales, de hierro esmaltado, con sendos escudos, pidiéndonos su descifrado, y hemos realizado el estudio con verdadero deleite, pues el interés y el éxito han coronado nuestro trabajo, lo que no siempre ocurre en materia de investigación.

Tiene uno de los hierros la forma de adarga, y pintado en el centro un escudo con fajas rojas y doradas, pues aunque éstas perdieron el esmalte por la acción del tiempo, adviértese en ellas algunas chispitas de aquel metal que revelan la primitiva decoración. Puede describirse, con arreglo al tecnicismo heráldico, diciendo: "Blason fajado en seis piezas de gules y de oro".

Es privativo este escudo de la gran Casa de los Condes de Ampurias, aunque no podemos afirmar, dada la sencillez del medallón, si pudo pertenecer a los jaeces del corcel de guerra del propio Conde o a los del bridón de alguna persona de su alta servidumbre.

El otro pinjante, de superior ornamentación, dorado a fuego y de mayor tamaño, es mucho más interesante que el descrito.

Colocados entre una inscripción gótica cuyo carácter de letra acusa el siglo XIII y dice: "AVE MARIA GRACIA. PL.", ostenta cinco blasones con los palos de Aragón y bordura de plata cargada de escudetes de oro con faja de azur.

Aunque los escudos de la Edad Media suelen ser de una extrema sencillez, no es raro encontrar este complicado pavés en la heráldica medieval valenciana. Así, orla con escudetes ostentaba por divisa Ximen Toviá, el caballero conquistador de Játiba, a quien tanto cita el Monarca en su Crónica, y análogo emblema embrazaba el famoso D. Carroz, hijo del Conde Alemán, que vino a la cruzada con una nave armada a su costa, a quien dió en Mallorca el clásico espaldarazo el propio rey Don Jaime, y que fué tronco y progenitor de las tres ilustres líneas de su raza, los Condes de Cirat, los Barones de Toga y los Marqueses de Mirasol.

Pero los emblemas de uno y otro caballero llevan liso el escudete o campo central, mientras que, cargado con los palos de Aragón (1), son las armas precisas e inconfundibles de D.^a Teresa Gil de Vidaure, que usó después su hijo, D. Jaime de Xérica.

Confesamos que el descubrimiento de esta solución nos produjo un singular y emotivo placer, aun no siendo dueños de la pequeña joya, que de tal puede calificarse desde el punto de vista histórico.

Es sabido que nuestro gran rey D. Jaime, viudo dos veces, la primera de D.^a Leo-

(1) Es muy común en la Valencia medieval el uso de sólo dos palos como armas de Aragón, como se ve en los azulejos góticos de la ciudad.

nor de Castilla, y la segunda de D.^a Violante de Hungría, hubo de enamorarse de una ilustre dama, bellísima en extremo, que se llamaba D.^a Teresa Gil de Vidaure —viuda también a la sazón de un noble caballero, D. Sancho López de Lodosa—, que dió al Monarca dos hijos fruto de aquellos reales y desgraciados amores, D. Pedro de Ayerbe y D. Jaime de Xérica, a quienes su padre llama a la sucesión de la Corona siguiendo el tradicional orden de un mayorazgo regular.

Del primero de aquéllos dice Febrer, dirigiéndose al primogénito de D. Jaime:

*En Pere de Ayerbe, es vostron chermá
Puix de vostron pare, fill es natural
Hagut en Teresa, que hui monja está
Puix à fe e paraula de que es casará
E la fará Reina, la flor del rosal
S'en portá enganyós. Poseix de Ayerbe
Lo cognom e estat, que ell ha pogut traure.*

.....

No fueron, a pesar de lo que la trova indica, hijos naturales del Monarca, pues según las Constituciones canónicas de la época, el hecho de la descendencia, previa la formal promesa de casamiento dada por el varón, constituía el matrimonio llamado *ex juris presumptione*. Así, pues, fué aquella ilustre señora esposa legítima del rey D. Jaime, hasta el punto de que cuando el veleidoso Monarca pretende divorciarse de ella, fundándose en la enfermedad de lepra que padecía entonces D.^a Teresa, contéstale el Pontífice: "Non enim credere debuisti quod verum matrimonium vellemus disolvere... Quos ergo Deus conjunxit Dei Vicarius quomodo separaret?"

¿Cómo va a separar el Vicario de Dios lo que Dios ha unido?

La desgraciada Reina retiróse entonces del mundo, e hizo vida claustral, aunque sin tomar hábito alguno.

Siempre ejerció en nosotros una extraña sugestión, mezcla de simpatía y respeto, curiosidad y veneración, la figura de D.^a Teresa Gil de Vidaure, la hermosa fundadora del Real Monasterio de la Zaidia.

Fué hace veinticinco años—lo recordamos perfectamente—cuando, acompañados del Marqués de Tejares y de los señores Agustí y Martínez Aloy, visitamos este cenobio derruido y reedificado a principios del siglo XIX "¡Parte el alma ver sustituido por modernas construcciones el más interesante y sugestivo de los viejos conventos valencianos!", decía en su Geografía a este propósito, nuestro querido maestro, el fallecido cronista Martínez Aloy. Y, sin embargo, ¡qué imborrable y romántica impresión de recuerdos produjo en todos nosotros aquella visita! La superiora, una monja de hábitos blancos, agraciado rostro y excepcional atractivo, nos mostró a través de la reja del presbiterio el cadáver incorrupto de D.^a Teresa.

Por todo nuestro cuerpo sentimos una escalofriante emoción. Estábamos contemplando a aquella egregia y hermosa dama que vivió hace siete siglos y que supo inspirar una pasión intensa en el corazón del primer Rey valenciano y el más grande de los Monarcas aragoneses.

Cuando las albas monjas bernardas llamaban con fervorosa unción a su fundadora "la santa Reina", creímos descubrir escépticas sonrisas en alguno de los presentes, que recordaba, sin duda, la irregular ceremonia de aquel enlace. Pero nosotros no sonreímos. La santa Reina, ¿y por qué no?, pensábamos.



Fig. 1.—Plato de Talavera, 19 cm. Festoneado, último tercio del XVIII, decoración policroma; borde, ramas y florecillas variadas; centro, árbol llamado vulgarmente "chaparro", puente y ramaje.



Fig. 2. — Fuente de Talavera, festoneada, 25 × 33 cm. Último tercio del XVIII, decoración policroma; centro, como el anterior, bordes, motivos rocállas y parejas de manzanas.

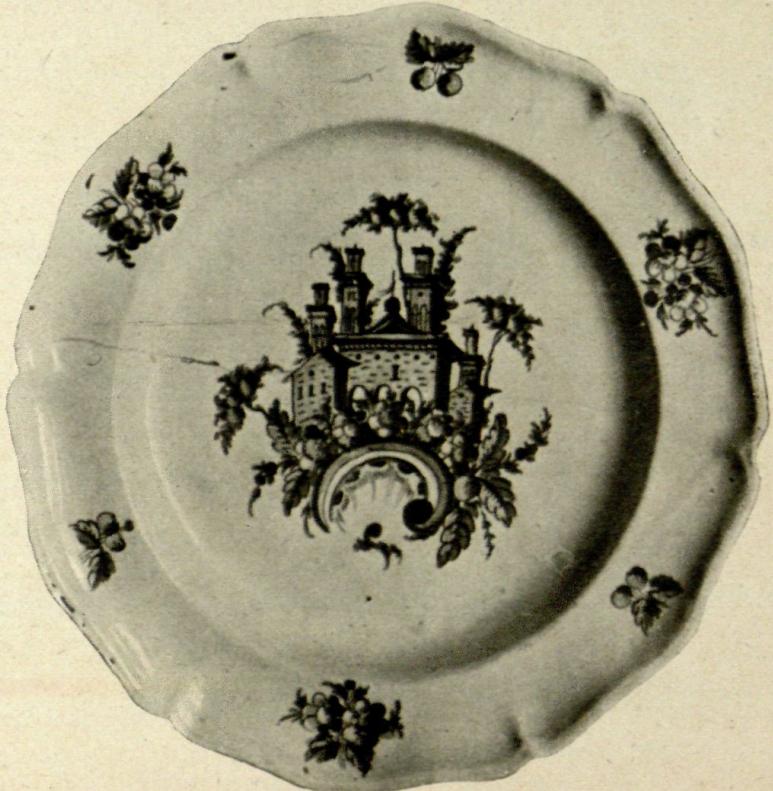


Fig. 3. — Plato de Alcora, hacia, 1760, festoneado, 40 cm. Decoración policroma; borde, parejas de manzanas y grupos florales; centro, castillo sobre flores, y tres "chaparros".

Fig. 4.—Fuente honda de Alcora; igual época que el anterior, festoneada, 35 cm. Decoración policroma; borde, ramitas de hojas; centro, castillo rodeado de rocallas, ramaje y manzanas.

Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats

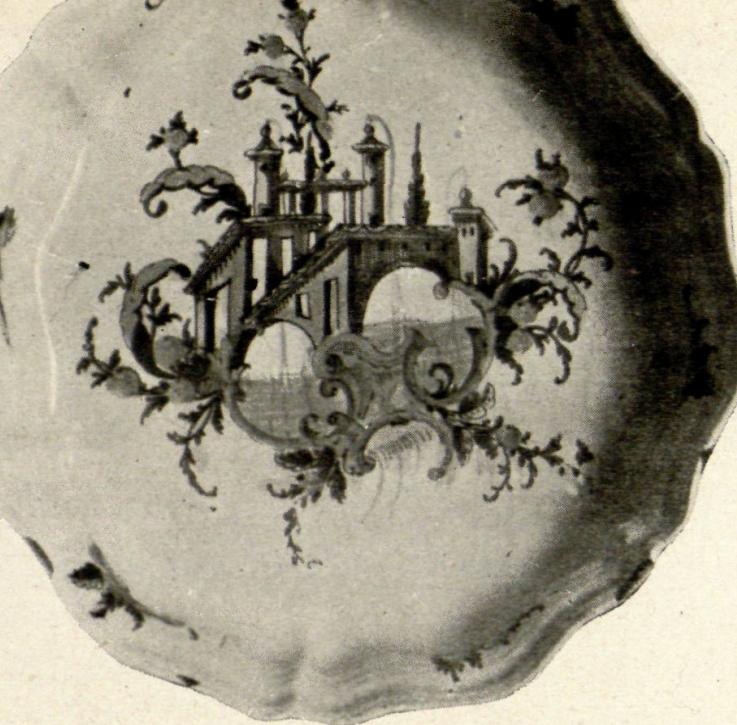
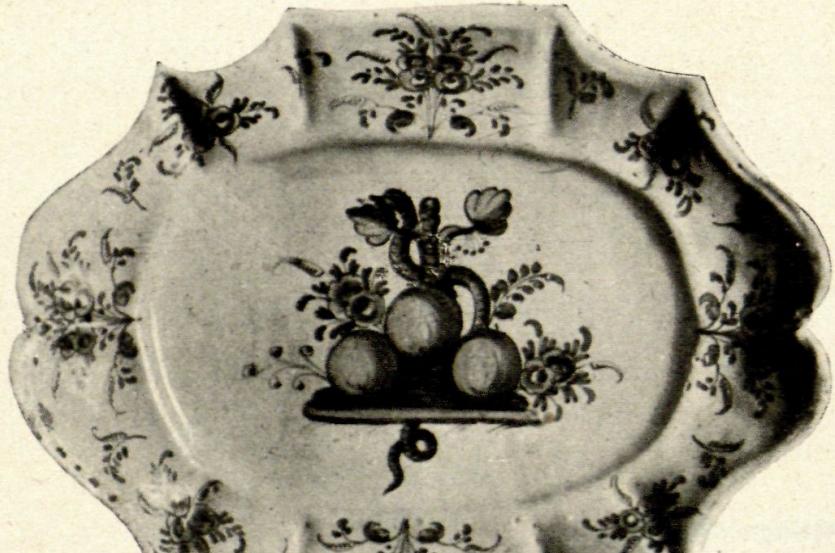


Fig. 4 bis.—Detalle del anterior.

Fig. 5.—Plato de Talavera, 24 cm. Festoneado; último tercio del XVIII, decoración policroma; borde, motivos florales; centro, grupo de tres manzanas, ramaje y florecillas.



Fig. 6.—Fuente de Talavera, festoneada; igual época que las anteriores, 28 × 39 cm. Decoración policroma; borde, grupos de flores y ramas; centro, tres manzanas sobre una repisa, ramaje, florecillas y serpiente.



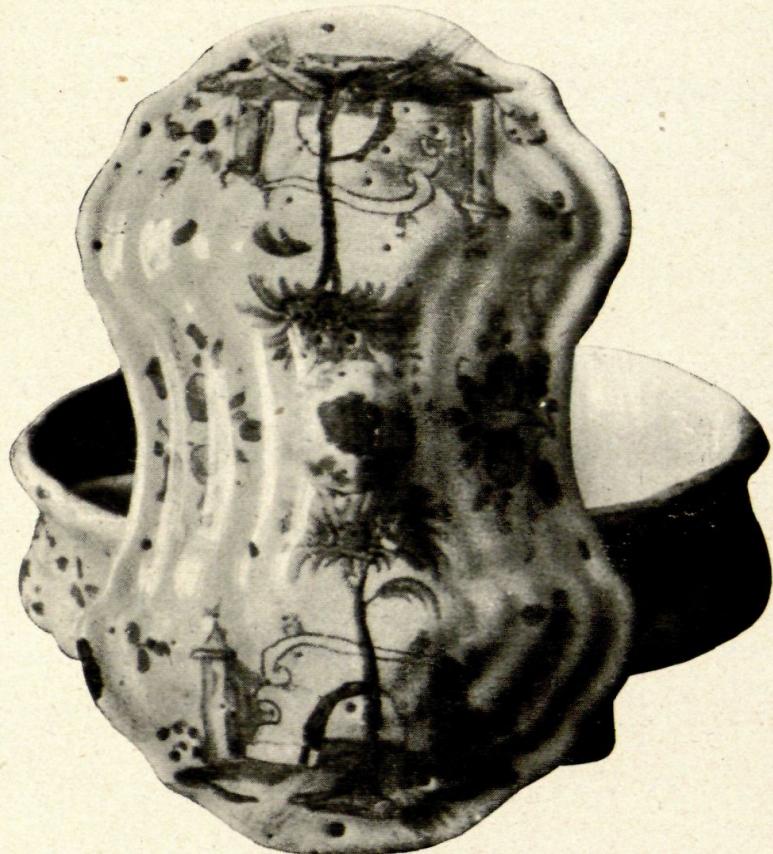


Fig. 7.—Especiero de Talavera, tipo Alcora, 14 cm.
Igual época que los anteriores, decoración policroma,
florecillas, dos "chaparros" y dos puentes.



Fig. 8.—Salvadera de Talavera, altura 7 cm. Igual
época que la pieza anterior, decoración dos grupos
de tres manzanas en el suelo, delante de un árbol.

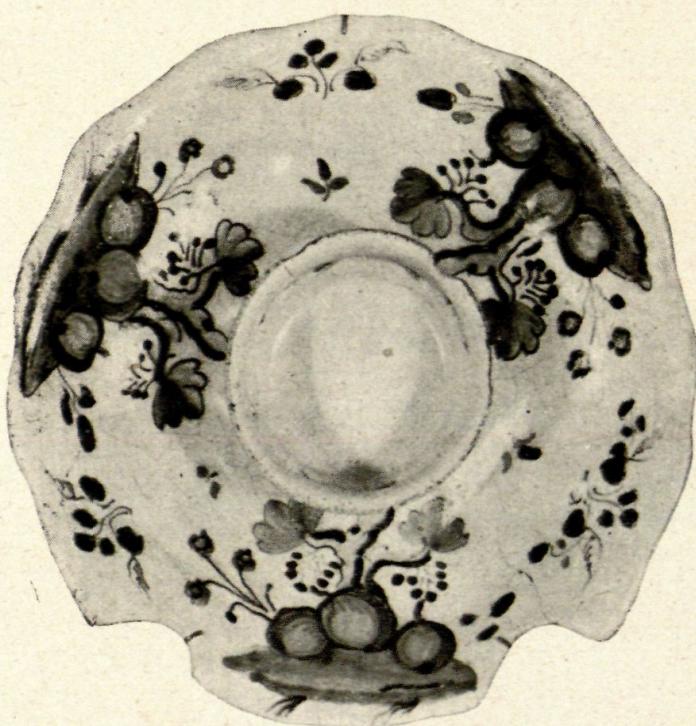


Fig. 9.—Mancerina de Talavera, tipo Alcora, 18 cm.
Igual época que la anterior, decoración policroma,
tres grupos de tres manzanas en el suelo, delante de
un árbol, y florecillas.

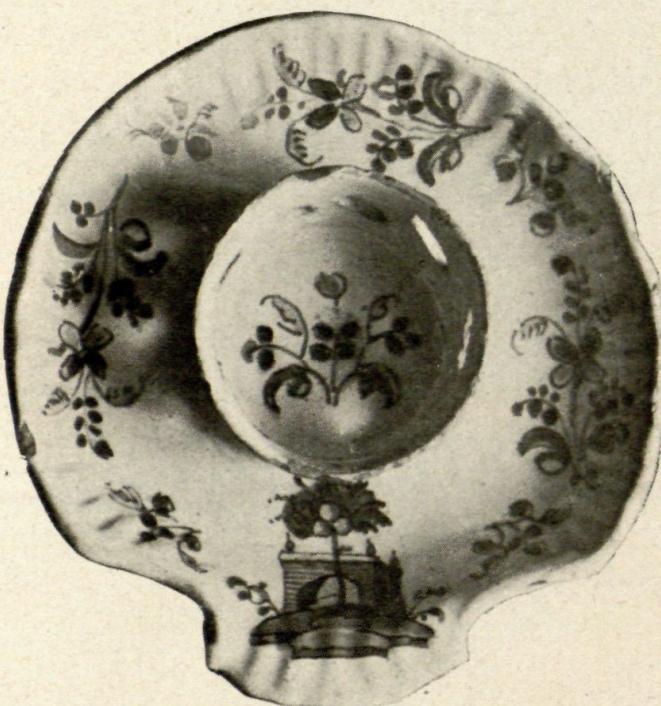


Fig. 10.—Mancerina de Talavera tipo Alcora,
17,5 cm. Igual época que las anteriores, decora-
ción policroma, ramos de flores y hojas, "cha-
parro" y puente.

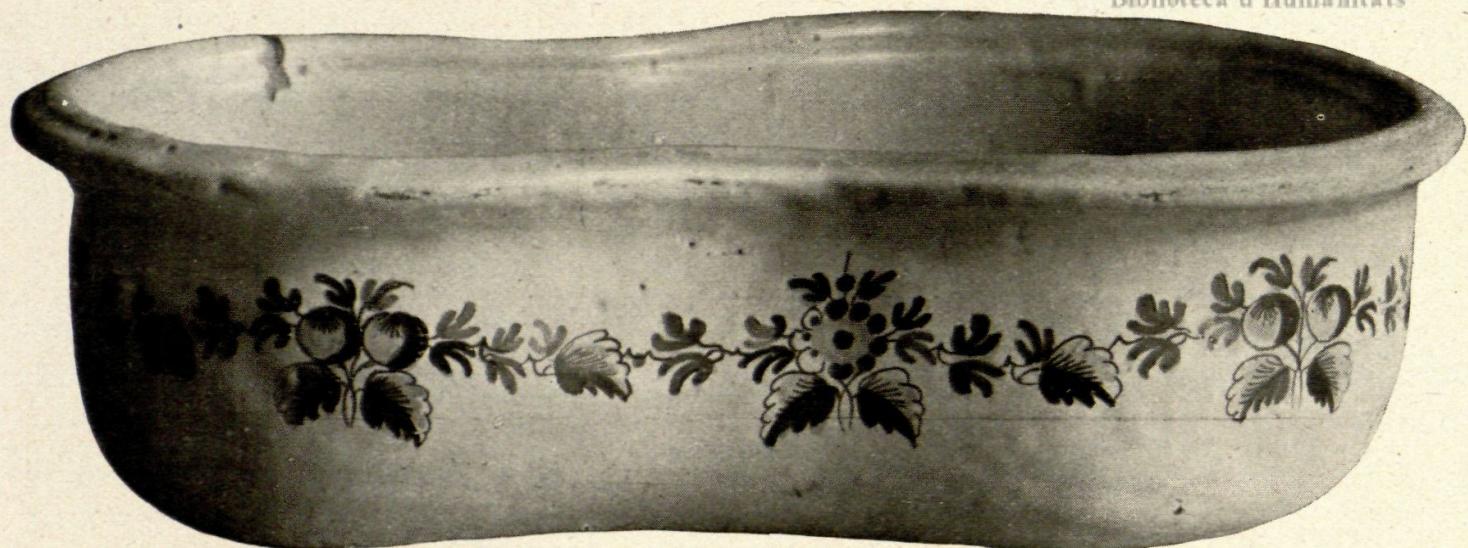


Fig. 11.—*Bidet de Alcora, hacia 1770, decoración policroma, parejas de manzanas, hojas y margaritas.*



Fig. 12.—*Jarra de Talavera, 22 cm. Decoración policroma; asa cordón, hacia 1765, rosas ramaje, y escena de caza.*

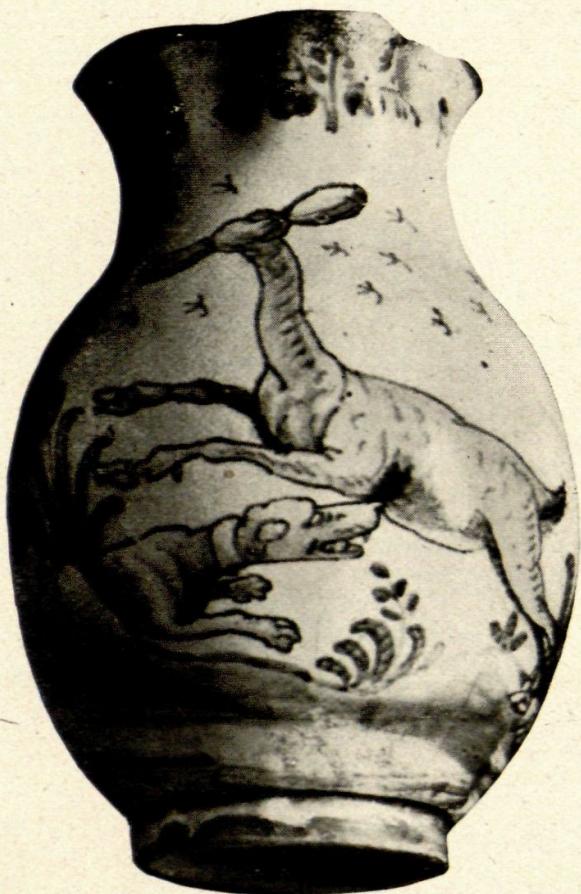
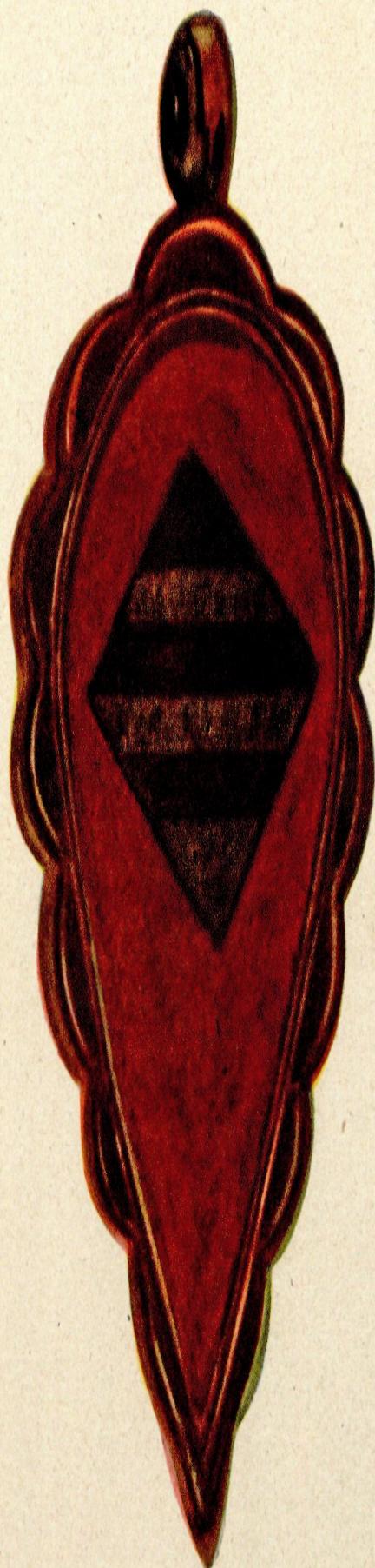
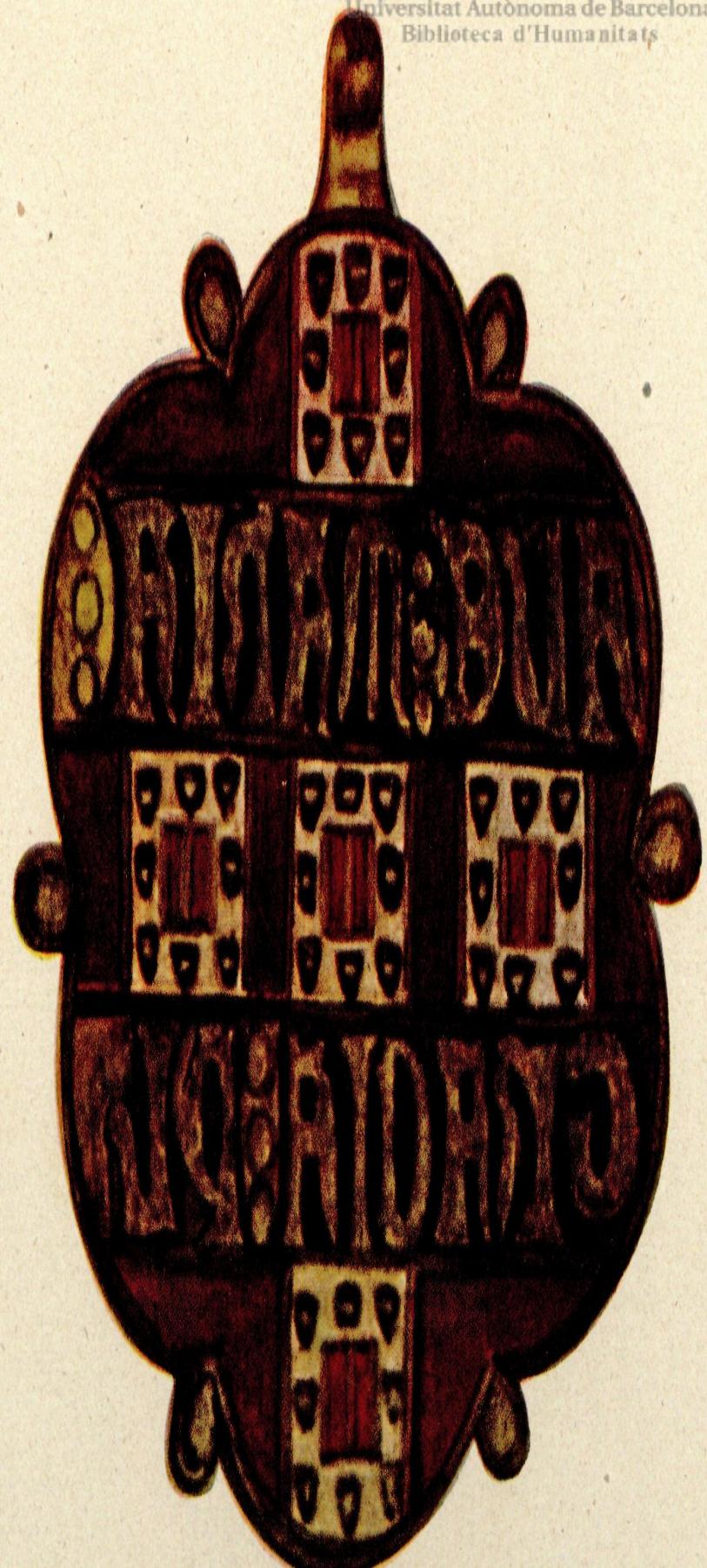


Fig. 12 bis.—*Detalle de la figura 12.*



Pinjante con el blasón de los Condes
de Ampurias.



Pinjante con las armas de Gil de Vidaure.

Era un Rey invencido que había plantado sus pendones gloriosos en Murcia y Baleares, Játiva y Valencia; era, además, legislador y clemente, sagaz y caballeroso. Y en cuanto a sus dotes físicas, dice el cronista Desclot: "Fó lo pus bel home del mon, que ell era major que altre un palm, era molt ben format, el nas loc e ben dret e gran boca e ben feta, e grans dents beles e blanques, en semblansa de perles, els huys negres, e bells cabells e rossos que semblaben fil d'aur"; y transcribe el Barón de Tourtoulon, tomado de un antiguo autor, "que era tan hermoso y de tan gentil aspecto que todas las damas volvían a él sus ojos". ¿No es lógicamente natural y humano que la joven y hermosa viuda se prendara del Monarca aragonés?

Todas las impresiones de aquel día han surgido de nuevo en nuestro espíritu. Tenemos en nuestras manos este viejo medallón, que acaso revistó las aguerridas huestes de nuestro venerado Monarca y que quizá fué testigo de las ternuras de aquel gran corazón. Imaginamos la arrogante figura de amazona de la hermosa viuda y la ecuestre del *Conquistador*, y evocamos los versos de Llorente:

*Era un Rey: els nostres avis
El veren. Els cabells rulls,
La mel d'amor en los llabis,
La llum divina en los ulls.
La creu en lo pit portaba;
En los combats li donaba
Sent Jordi son caball blanch.*

Escultura de los siglos XVI y XVII en Murcia

Por JOSE SANCHEZ MORENO

Al realizar recientemente un estudio sobre la más señera figura de la escultura en Murcia, Francisco Salzillo, insistí particularmente en señalar la existencia de una tradición local en aquel arte, de importancia, si no excepcional, al menos considerable en número de artistas y obras realizadas.

Por no extender más aquellas páginas desvirtuando el tema principal, sólo se anotaron nombres y trabajos desde la mitad del siglo XVII, excluyendo al propio D. Nicolás de Bussy por haber merecido estudios especiales (1). Mas el hecho de existir aún un grupo de escultores, alguno bien importante, nos impele a completar en lo posible lo que puede tenerse por historia de la escultura en Murcia, a partir del siglo XVI, pues anteriores a esta centuria no quedan más obras que las realizadas en función decorativa arquitectónica—y bien pocas—, o restos casi inidentificables por pertener a desperdigados acervos eclesiásticos que conocemos hoy con merma y perjuicio materiales bien acusados.

El relieve de Junterón y las estatuas de Pedro Monte.

El nombre de éste lo reveló Baquero al publicar su "rebusco" sobre la suntuosa capilla renaciente de Junterón, en la Catedral de Murcia, señalándolo como autor de las estatuas de Isaías, San Juan Bautista y las doce Sibillas que flanquean la representación titular del recinto construído por la piedad y munificencia del Arzobispo de Lorca.

De su vida nada es conocido, y al traer aquí la obra de dicha capilla es porque ella inaugura con su traza el aliento renacentista de ascendiente italiano y acusado entronque con lo hispánico. Interesa, sobre todo, el relieve central, representativo del Nacimiento de Cristo y Adoración de los pastores; en torno a él ya dejó un estimable artículo el que fué cronista de la ciudad y Comisario Regio de Bellas Artes, D. José María Ibáñez García (2), sin que, preocupado por interpretaciones escriturísticas, dedujera la posible identidad del relieve. Al hacer dicho erudito historia de los Junterones, anota ciertos datos que pueden servirnos para aventurar una hipótesis nueva junto a la estimable atribución de la talla al maestro Jerónimo Quijano, hecha por Tormo (3). Don Gil Rodríguez de Junterón marchó a Roma por los años que median el primer tercio del siglo XVI, y, sin duda, tuvo ocasión de co-

(1) Ibáñez García, Sánchez Moreno y el literario de Orts Román.

(2) Boletín del Museo P. de B. Artes, de Murcia, núm. 4, 1925.

(3) Cit. ibid.

nocer la espléndida floración artística que entonces se operaba en la Ciudad Eterna y en toda Italia; a ésta habían arribado muchos artistas españoles, que se asentaron en diferentes lugares, pero especialmente en Roma y Nápoles. Es tradición que el relieve citado vino de Italia, lo cual no es extraño dadas la presencia en aquel país de D. Gil y la ocasión que tuvo de conocer el nuevo arte que por entonces se desarrollaba; mas de quién puede ser su autor—aceptada la tradicional procedencia—nada nuevo se sabe; parece indudable, por las características del trazado escultórico, de superior delicadeza a las obras españolas y, concretamente, a la dureza de Quijano, que el relieve es importado de allá.

Apunto ciertas razones históricas e iconísticas en las que fundo la posible atribución. En primer lugar, el contacto de D. Gil Rodríguez de Junterón con el Papa Clemente VII, de quien recibió el cargo de Protonotario en la curia romana y pruebas de afecto personal, motivadas por el trato frecuente que con él tenía, entre otras, la Bula de erección de la Colegiata de San Patricio, en Lorca, cuyo arcedianato ostentó más tarde.

El Pontífice sucesor de Adriano VI hubo de acometer la reconstrucción o sustitución de lo que en el famoso "sacco" de Roma se habría perdido, tanto en obras como, y ello era lo más importante, en reagrupar artistas para que continuase el ornato religioso y monumental de la capital del orbe cristiano. Entre los que empuñan el cetro artístico está Andrea Contucci, el Sansovino, que realiza en la Santa Casa de Loreto los famosos relieves de la Anunciación y la Adoración de los pastores; a su muerte (1529), son los discípulos del maestro florentino quienes ejecutan los que él comenzó (Adoración de los Reyes, Desposorios y Natividad de María) y aun el arte de Niccolo Pericoli "il Tribolo", Sangallo, Simone Mosca y Rafael de Montelupo, completan la decoración del bramantino recinto.

Los contactos entre los relieves de Loreto y el de la capilla de Junterón, en la Catedral de Murcia, son manifiestos: distribución panorámica en planos agrestes y arquitectónicos; disposición de grupos angélicos arracimados sobre la escena principal y en bulto del mismo relieve que los de ésta; preferencia temática de la infancia de Jesús; tratado de paños y cabellos, etc. Clemente VII demostró un gran interés porque se terminaran los trabajos de Loreto, y es Rafael Montelupo el que los acaba (1). El trato de Rodríguez de Junterón con el Papa le pondría, sin duda, frente a las esculturas de Sansovino y sus continuadores, especialmente con las de Montelupo, debiendo producirle impresión los trabajos del segundo, que alcanzó su magistral consagración en el relieve del altar mayor de la Catedral de Orvieto, por cierto representativo de otra adoración de los Magos, asunto que ya había acometido y resuelto en la Santa Casa. Todo ello no implica afirmar que sea de Montelupo el relieve de Murcia, aunque sí que es obra del círculo artístico de Andrea Sansovino, y, dentro de él, muy de acuerdo con la mente y la mano del artífice de Orvieto, cuyo relieve ofrece muchos detalles que lo aproximan al colocado en la capilla del Junterón, al igual que el de Tribolo, *La muerte de la Virgen*, en Loreto, del que algunas cabezas de personajes barbados y ángeles de lo alto son cercano trasunto.

Acaso el Arcediano lo encargó a alguno de ellos antes de su regreso a Murcia —que debió de ser a la muerte de Clemente VII, en 1534—, o desde aquella ciudad,

(1) Cfr. *Histoire de l'art*, de Michel, V, 2, pág. 668, y L. Pastor, *Historia de los Papas*, edición de Gili, t. IV, vol. X, páginas 257 y 264-65.

ya asentado en ella, circunstancia menos probable, hizo la encomienda a quienes conocía como maestros del arte escultórico italiano de la época.

De Pedro Monte no hay más obras documentadas que la estatuaria del Junterón. Ibáñez García le adjudica conjeturalmente, por haber descubierto cierta relación con la histórica Cofradía del Rosario, de Murcia, la portada oriental de la iglesia de Santo Domingo, ingreso a la capilla de la Archicofradía, cuya única escultura es la imagen de la Virgen colocada sobre la traza arquitectónica, también en piedra (1). Dice de él que murió en 1607.

El escultor debe de ser el que aparece casado con María Buenrostro y padre de otro Pedro, el año 1600, en una inscripción bautismal de San Miguel, y acaso viudo y vuelto a casar con Marina de Córdoba, de quien hubo otro hijo, Paula, el mismo año consignado como de su muerte (2), si es que no son retoños de algún hijo suyo ya mayor.

Aunque no se conocen otras obras, las estatuas en piedra de la bellísima capilla del Arcediano de Lorca son suficientes para consagrarse como maestro muy notable de su arte; sobre todo la de San Juan Bautista es de traza airosa y elegante, muy bien plantada y de movimiento gentilísimo; la del profeta Isaías, severa, majestuosa y de gran armonía en la disposición de pliegues del ropaje; las sibilas revelan un estudio minucioso de actitudes que nunca trasponen la serenidad, todas de acuerdo con las características de contorno y modelado propias de la factura renaciente. Siempre colocadas en el nicho cerrado arriba por la consabida "absys" preferida, de nueve acanalamientos.

Sobre la cornisa de la capilla, bajo la cual corre el friso de sencillos grutescos, un tímpano de autor desconocido, con cabezas de ángel en su parte inferior y tres figuritas de éstas en lo más alto, realizados con buen arte de precedente italiano. Las arquivoltas del arco con que remató la obra, alternan ovas, dentículos, una gran franja con veneras y atlantes afrontados y otra con casetones decorados.

¡Bella capilla que el tiempo y la incuria consumen, con triste anuncio de un fin desdichado para su importancia dentro de nuestra mermada colección de obras de arte!

La escultura en Murcia en el siglo XVI.

Afirma Barquero, en la introducción a sus *Profesores* (3), que puede calificarse aquella centuria de siglo de oro en la arquitectura y la escultura arquitectónica murcianas, citando como ejemplo los nombres de los Valdelviras, el hermano Beltrán y los Ayala, entre otros. La personalidad artística de los primeros es conocida, pero no así la de los hermanos Francisco y Diego de Ayala, cuyas obras seguras son el retablo de la parroquia de Andilla que vió Ponz, hecho entre Francisco de Ayala y José González por los años de 1576 a 1585, al que alude el Marqués de Lozoya en su trabajo sobre las pinturas de Ribalta en aquella localidad (4), y el semidestruido de la monumental iglesia de Santiago, en Jumilla (Murcia), del que

(1) *Bibliografía de la Santa Iglesia Catedral de Cartagena*, pág. 228, nota.

(2) Folio 174 del desaparecido libro 2.º y 27 del libro 3.º, en dicha parroquial.

(3) Páginas 6 y siguientes.

(4) Boletín de la Soc. Castell. de Cultura, t. XXI, 2.º

reprodujo Ceán la documentación (1). Según éste, formóse Uelv es escultor con Pedro Martínez de Castañeda, en Toledo, bajo su magisterio (2), lo cual me inclina a suponerlo nacido a principios del segundo tercio del siglo XVI. De su actividad disciplinada en la ciudad imperial se deduce el conocimiento y dependencia de la escuela de Alonso Berruguete, puesto que en torno a éste progresó un núcleo de artistas "que aprendió italiano en las estampas de allá, cifrado en desnudeces y elegancia de actitudes; todo bajo receta: lo constituyen los Vergara, Bautista Vázquez, Diego de Pesquera y Martínez de Castañeda, suplantados pronto por otros clásicos de más recursos..." (3). Martínez de Castañeda, que trabajaba por 1568 el medallón de la Presentación en la puerta del claustro de la Catedral toledana (4), ya no tenía bajo sus enseñanzas ni colaboración a Francisco de Ayala, pues éste obraba por su cuenta, como lo revela el trabajo en Andilla—que, por cierto, ya estaría hecho mucho antes de 1585, como demuestra el documento que más adelante se reproduce, revelador de su asiento en Murcia—, y fué, indudablemente, el filtro por donde llegó al murciano la linfa artística de Berruguete, ya muy impurificada, por paradoja.

En el retablo de Jumilla están determinadas las intervenciones de cada uno de los hermanos Ayala. Francisco es autor de la calle central, con el relieve de Santiago cabalgando sobre moros caídos en tierra, el de la Asunción (puesto en el cuerpo central), y el Calvario del último cuerpo y su remate; también son suyos el Tabernáculo y los relieves de éste, sustituido por el neoclásico que hubo hasta 1936; la Cena y Prendimiento y los evangelistas San Juan y San Lucas; en la parte del Evangelio hizo otros cuatro relieves del bancal y las figuras de toda ella, habiendo corrido también a su cargo la arquitectura y ensamblaje. Diego esculpió lo demás, o sea las seis historias del banco primero, hacia arriba, los otros cuatro relieves del banco de la Epístola, las figuras de los evangelistas San Marcos y San Mateo y los seis santos de las entrecalles.

El juicio que merece la obra de los Ayala es casi idéntico en la apreciación de lo trabajado por Francisco y Diego; acaso puede señalarse una superior delicadeza y soltura en la talla a favor del primero, que pudo beber su formación en la escuela toledana; Diego debió de aprender el arte junto a su hermano, y, si bien es menos primoroso en la ejecución, tiene una mayor fortuna en cuanto a la virilidad y sentimiento, por suplir con la inspiración lo que le faltaba de maestría. Ya se manifiesta en ambos la tendencia a usar, en los grupos o historias, los recursos del efectismo, que habrían de extremarse en el siglo XVII, aunque las figuras exentas están todavía signadas por el hieratismo e inexpresividad de la escultura nacional prerrenacentista, circunstancia extraña si se tiene en cuenta la normal fuente de contemplaciones que por entonces, 1583, se ofrecía de ordinario en las obras escultóricas expuestas a la devoción o curiosidad populares.

De lo que trabajó Francisco de Ayala, su Asunción es superior al resto: dulce, ponderada de volúmenes y con unción en su presencia; el Santiago con su caballo, modelo de movimiento, aunque de desmañada agrupación, y el Calvario del ático, realizado según los cánones vigentes para tales representaciones. En sus relieves del banco hay menos maestría, mejor acreditada con la entrecalle de la aparición de la

(1) I, 85-87.

(2) I, 86.

(3) M. Gómez Moreno, en *Las águilas del Renacimiento español*. Madrid, 1941, pág. 185.

(4) Ceán, III, 82-83.

Virgen en el Pilar y la estatua de San Pedro. De Diego destacan las figuras del relieve que recuerda la traslación a España del cuerpo del Apóstol y las tres estatuas de los intercolumnios más exteriores. En el estado que se hallaba el retablo en 1936, antes del 18 de julio, ya faltaban el tabernáculo primitivo, reemplazando por un templete neoclásico. Están divididos y separados los dos cuerpos superiores por frisos, el primero con tallas humanas y el otro por decoraciones y follajes en espiral. Las estatuas se enmarcan en columnas, dos exentas y otro par adosadas, y sobre ellas remata, alternativamente, un frontón triangular y otro circular.

El gran retablo de los Ayala en la iglesia de Santiago, cuando estaba completo, era como sigue:

Formado sobre un plano de tres gradas, con pavimentos de piedra de jaspe, en porción de semicírculo, tiene treinta pies castellanos de ancho y cuarenta y dos de elevación; se compone de tres cuerpos con pedestales colocados sobre un zócalo de piedra negra.

El pedestal del primer cuerpo, empezando por abajo, adornado con las figuras de ocho mancebos, que sostienen ocho de las dieciséis columnas que componen este cuerpo; cuatro nichos con los Evangelistas, de escultura, más dos tableros de medio relieve representando, uno, la Cena, y otro, el Prendimiento de Cristo. El primer cuerpo es de orden jónico, consta de dieciséis columnas estriadas; en sus espacios, seis hornacinas con las imágenes de talla de San Pedro, San Pablo, San Roque, San Nicolás, San Cristóbal y San José, más dos tableros de medio relieve, que tienen por asunto pasajes de la vida de Santiago, y en el centro del retablo, en relieve, la victoria de Clavijo.

El pedestal del segundo cuerpo es de orden corintio; sigue los plomos del primero, y lleva en medio relieve algunos apóstoles. Tiene, como el anterior, este cuerpo dieciséis columnas, y entre ellas seis hornacinas con las imágenes de talla de San Jerónimo, San Vicente Ferrer, San Antonio Abad, San Fulgencio y Santa Teresa; dos tableros prosiguiendo en relieve la vida de Santiago; y en el centro del retablo, la imagen de la Asunción de la Virgen, de talla.

El tercer cuerpo es de orden compuesto, y guarda los plomos con los anteriores; tiene también dieciséis columnas, cuatro ángeles en el pedestal, y en los intercolumnios, hornacinas con las imágenes de San Gregorio, San Ambrosio, San Juan Bautista y San Francisco de Asís, de talla, y en el centro del retablo, el Paso del Calvario, con San Juan, la Virgen y la Magdalena, y concluye con la figura del Padre Eterno.

El retablo contiene tallados en relieve cuatro escudos de armas: el del Marqués de Villena en el pedestal del primer cuerpo, al lado de la Epístola; el del Obispo de Cartagena en aquella época, al lado del Evangelio, y los otros dos en la parte alta a ambos lados del Padre Eterno: al lado derecho, el del Pontífice San Pío V, y a la izquierda, el del rey D. Felipe II.

Sobre la mesa del altar hubo un Tabernáculo separado del retablo, de porción redonda, de igual arquitectura y escultura, en figura de jarro, con dos cuerpos, el primero de orden compuesto y el segundo de orden corintio, con su cascarón de remate. El primer cuerpo del Tabernáculo constaba de seis columnas, y tenía en sus espacios al Salvador, Aarón y Melquisedech. El segundo cuerpo, otros seis espacios con claustrales, y en ellos colocados el Salvador y los Apóstoles en el Paso de la Transfiguración; y en el pedestal de éste, de medio relieve, la Fe, la Esperanza y la Caridad.

Este Tabernáculo fué trasladado a la iglesia de Albatana (Albacete), aneja en otros tiempos a la de Santiago. El que le sustituyó no obedecía al orden del retablo, ni en modo alguno a su belleza. Adquirieron el compromiso de construirlo por escritura que otorgaron en Jumilla el 28 de octubre de 1582, ante el escribano Martín Tomás.

Después, en 22 de diciembre de 1583, otorgaron escritura ante el escribano Juan de Palencia, dividiéndose el trabajo ambos artistas, con arreglo al diseño que iba unido en pergamino al primitivo contrato. (Este documento ha desaparecido.)

DAÑOS.—En el primer cuerpo del retablo han sido destruidas las imágenes de talla de San Pedro, San Pablo, San Roque, San Nicolás, San Cristóbal y San José, y una de las patas delanteras del caballo de Santiago.

En el segundo cuerpo también se destruyeron las imágenes de San Jerónimo, San Vicente Ferrer, San Antonio Abad y San Fulgencio, quedando intactas Santa Teresa y la Asunción.

El tercer cuerpo no tuvo desperfectos.

En la parte baja del retablo hay pequeños desperfectos que, por su naturaleza, no deben tomarse en consideración.

Se ha afirmado que el retablo mayor de la Catedral de Burgos sirvió de modelo al de Santiago, de Jumilla. La fecha de la traza del primero no se opone a ello (1577-1593); pero no es muy probable que, en efecto, inspirase a los Ayala; sobre pertenecer a un ciclo artístico propio de Castilla y su grupo indígena o importado de artistas, no es igual el número de cuerpos—cuatro en la ciudad castellana y tres en la murciana—, ni la composición de tableros, ni los motivos decorativos, ni en los fustes estriados en espiral, mientras que en la gran iglesia burgalesa son éstos lisos y cincundados de yedras y grutescos.

Unicamente de lo representado—las "historias" de Burgos son de la vida de la Virgen, y en Jumilla, de la de Santiago—, coinciden en la colocación de templete para cobijar entre sus columnas y frontones las figuras exentas, caso no exclusivo, sino utilizado como canon compositivo en la mayor parte de obras coetáneas y similares, y en la inclusión de la figura de la Asunción, que para la metropolitana hizo Juan de Ancheta y aparece en un tercer cuerpo, mientras que en el retablo jumillano ocupa el segundo.

Nada hay, pues, que confirme el antecedente burgalés.

Francisco de Ayala tenía su taller en Murcia: el 9 de septiembre de 1588 recibió por aprendiz a Melchor de Molina, al cual presentó su hermano y curador Antonio de Molina; habría de permanecer con su maestro cinco años, viviendo en su casa y en las condiciones usuales para estos casos, recibiendo al acabar sus enseñanzas ciertas prendas de vestir. Todos eran vecinos de Murcia, según consta en el documento (1).

En este punto, señalo la posible personalidad del discípulo con el Melchor de Medina que se cita en nuestra historiografía artística, al que se da como autor de la pintura del Jesús Nazareno titular de su Cofradía en Murcia, hecha, según se cree, y fundado en documentos del archivo de aquélla, por Juan de Rigosteza o Rigustera, nombre insólito entre los de los artistas españoles de aquella época. Además de creer que el apellido del supuesto policromista de la imagen no es Medina, sino

(1) Ante Ginés de Quesada, fol. 764.

Molina—así firma el hermano en la escritura de aprendizaje—, la fecha en que se hizo la imagen citada (1600) casi coincide con la del término del que realizó Melchor con Francisco de Ayala: debió de salir de su taller cerca del comienzo del último año del siglo XVI, y luego, en 1600 se hizo aquélla, puesto que se anota en cuentas de 1601, figurando, según se reveló por el Conde de Roche y reprodujo Baquero en sus *Profesores* (1), por el entallador Rigustera y encarnada y pintada por Medina, cuyo verdadero apellido creo que se erró al anotarlo.

Cristóbal de Salazar.

¿Quién es y de dónde procede este escultor cuyo nombre fué revelado al identificarlo como autor de la imaginería del retablo perdido de Alcantarilla (Murcia), en el que pintó sus tablas el notable Azebedo? Nada se sabía de él hasta aquel momento, y muy poco después de su fugaz aparición documental (2), a la que añadió Ibáñez García otra referencia interesante en su *Bibliografía de la Santa Iglesia Catedral de Cartagena en Murcia* (3), al darlo como uno de los que intervinieron en la factura de las sillas del coro antiguo en unión de Juan Bautista y Diego de las Navas.

Debió nacer por alrededor de 1575, acaso en Granada, y quién sabe si sería deudo del Corregidor murciano, Dr. García de Salazar, citado por Díaz Cassou en su *Episcopologio* (4). El apellido no es de los registrados por Cascales como de linaje principal de Murcia, y con él se distinguen otro escultor que se llamó Francisco de Salazar y trabajaba en Madrid con Jácome Trezzo, y un Juan de Salazar del mismo arte, en Granada, a cuya familia pudo pertenecer.

Todo lo que a continuación se anota es la única y nueva aportación para el conocimiento de su personalidad humana y artística. Cronológicamente, la primera noticia es la que nos revela una escritura de 31 de agosto de 1615 (5), por la que Cristóbal de Salazar, escultor—del que sale fiador D. Miguel Orozco—, se compromete a hacer en el plazo de doce meses, y por precio de trescientos ducados cada uno, dos sagrarios para las parroquias de San Juan y Santa María, de Lorca, los cuales habrían de llevar "un San Salvador en el frente, y a los lados, San Pedro y San Pablo, todo de medio relieve". Ni uno ni otro existen; el de la primera iglesia fué sustituido en 1694 por el retablo hecho en el taller del escultor lorquino Manuel Caro (6) y el tabernáculo que hizo Nicolás de Rueda a mediados del XVIII; el de Santa María, también desapareció, ignoro si por sustitución o en los tristes sucesos de agosto de 1936.

Al mismo Cristóbal de Salazar le atribuía Escobar, en su artículo anotado, el grupo escultórico del ático del retablo de San Juan, representativo del Bautismo de Jesús, dorado y encarnado por Gaspar de Castro, cuyos datos puntuales trae Espín Rael en su catálogo *Artistas y artífices levantinos* (7).

El día 14 de agosto de 1621 se realiza una comparecencia de Francisco Bernabé

(1) Pág. 73.

(2) Lo incluye Baquero en sus *Profesores* (págs. 80-82), y cita en una nota de su "artículo" haber visto su nombre, en unión del de Diego de Navas, como autor de unas sillas para el coro catedralicio por los años del pontificado del obispo Coloma (1602-1606).

(3) Págs. 229-30; Murcia, 1925.

(4) Madrid, 1895; pág. 107.

(5) Ante el escribano Ginés de Fulleda, 1464.

(6) Según Escobar en su trabajo sobre dicho artista, inserto en el "Boletín... del Museo Provincial de Bellas Artes de Murcia", Murcia, 1932-33, núms. 11-12.

(7) Lorca, 1931. Págs. 73-74.

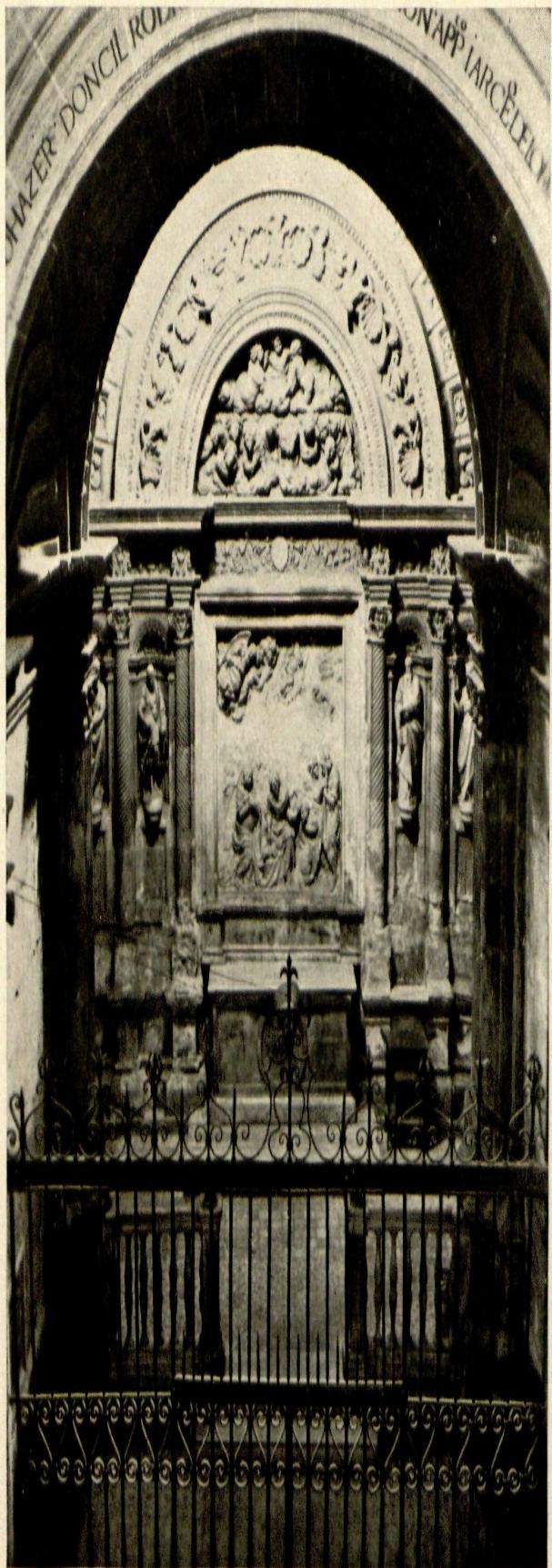


Fig. 1.—La capilla de Junterón en la Catedral de Murcia. Arquitecto desconocido. La estatuaria de Pedro Monte y el relieve central, posible obra italiana del círculo de Sansovino.

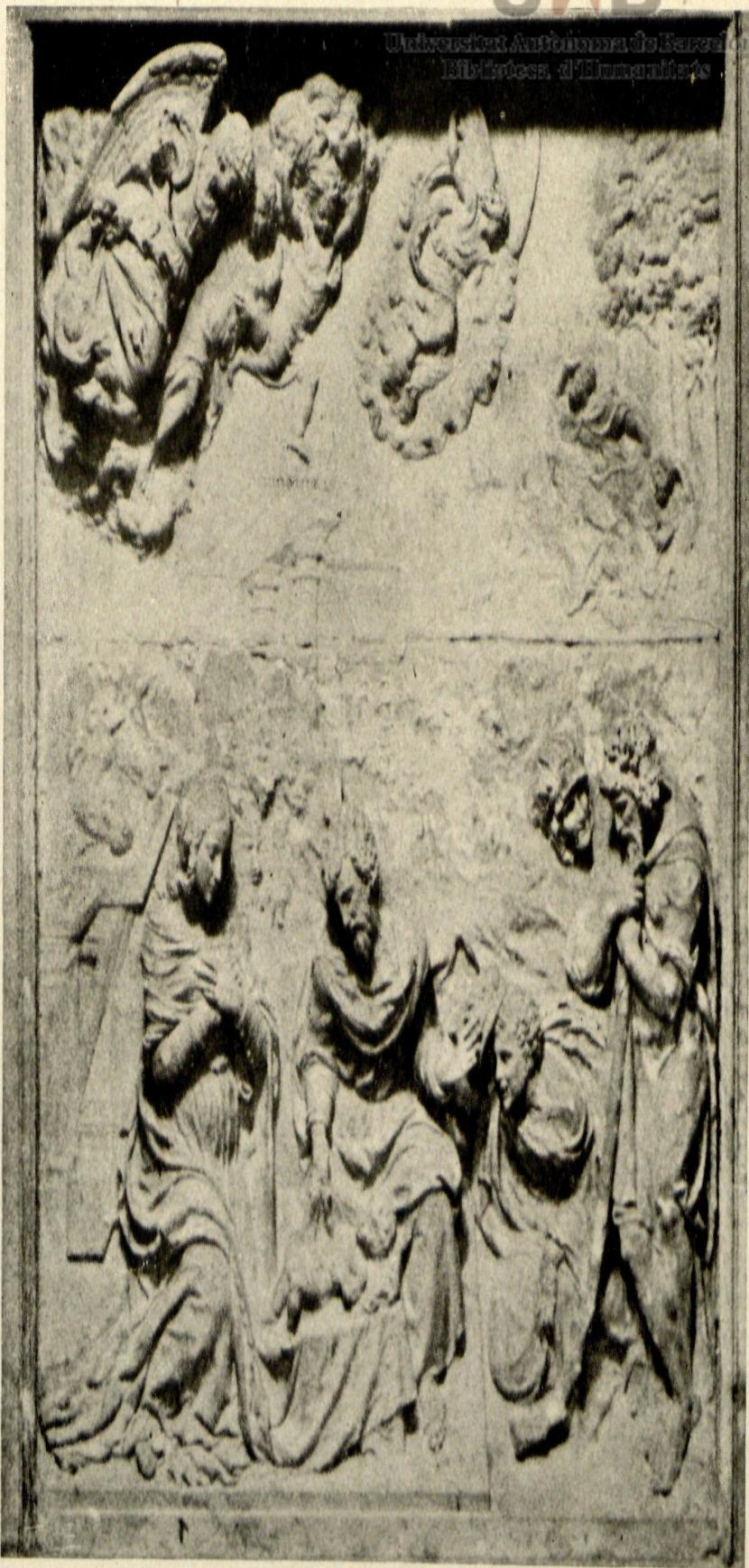


Fig. 2.—Pormenor de la capilla del Arcediano D. Gil Rodríguez de Junterón, con el relieve de la Adoración de Pastores. Obra del siglo XVI.

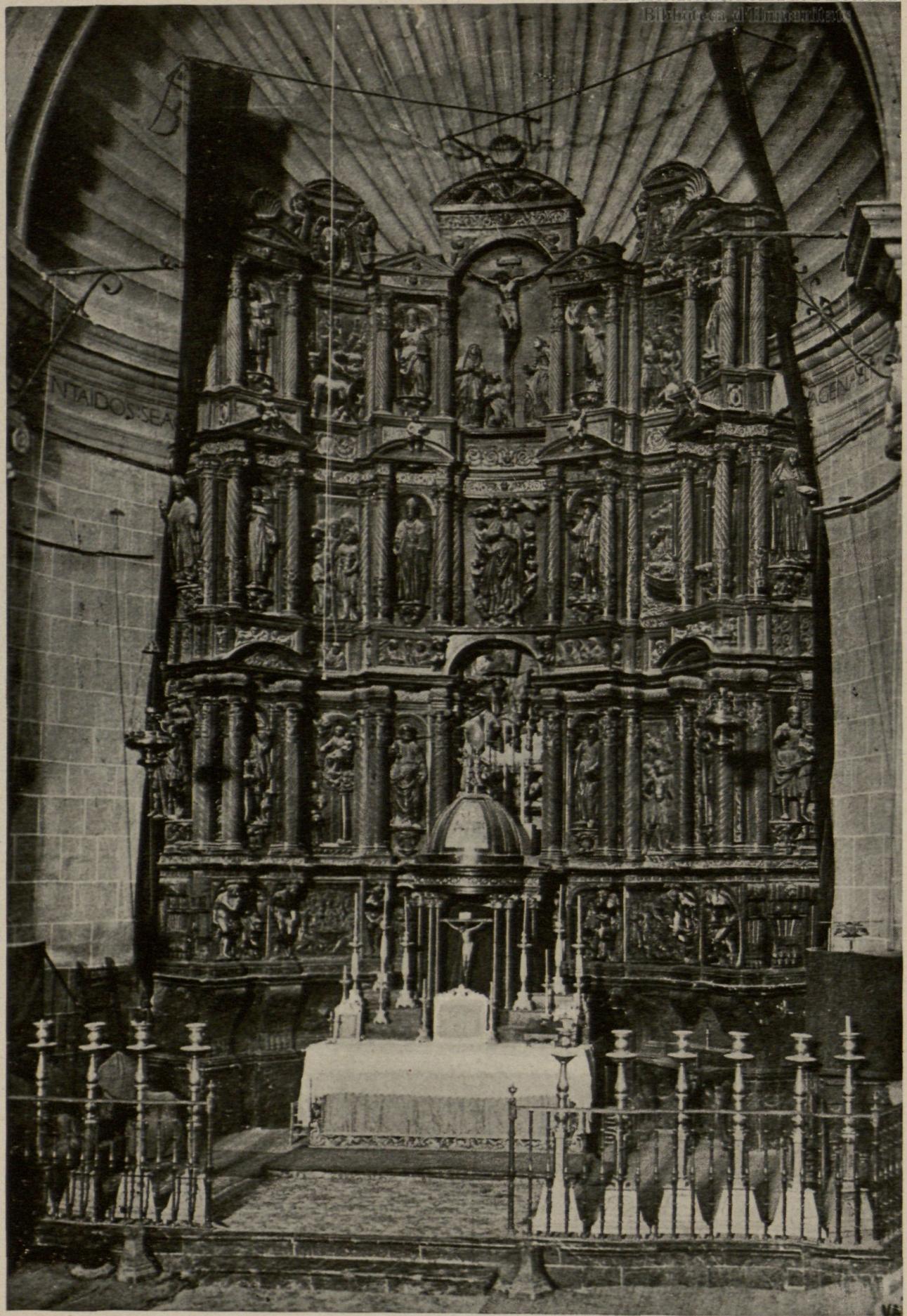


Fig. 3.—*El grandioso retablo de Santiago en Jumilla (Murcia) que sufrió notables destrozos en los años 1936-39. Obra de los hermanos Francisco y Diego de Ayala. (Últimos años del XVI.)*

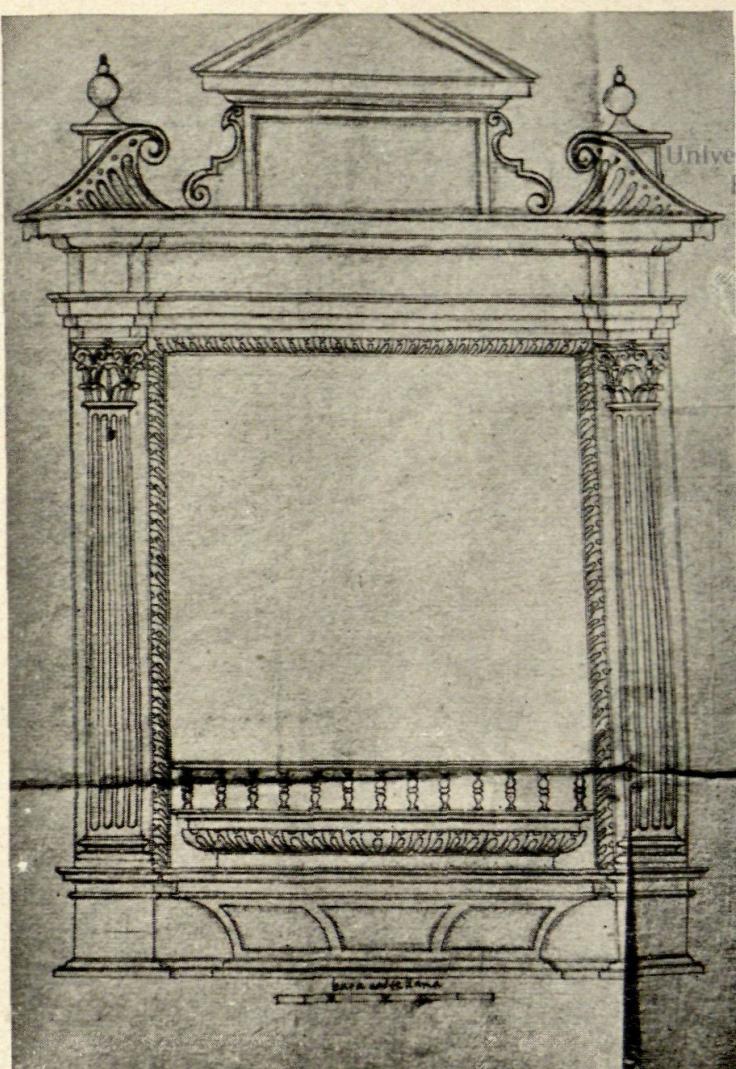


Fig. 4.—*Proyecto de retablo de Juan Bautista Estangueta para la capilla de la Asunción, en la iglesia del Hospital de Santa María de Gracia, en Murcia. (Mediados del siglo XVII.)*

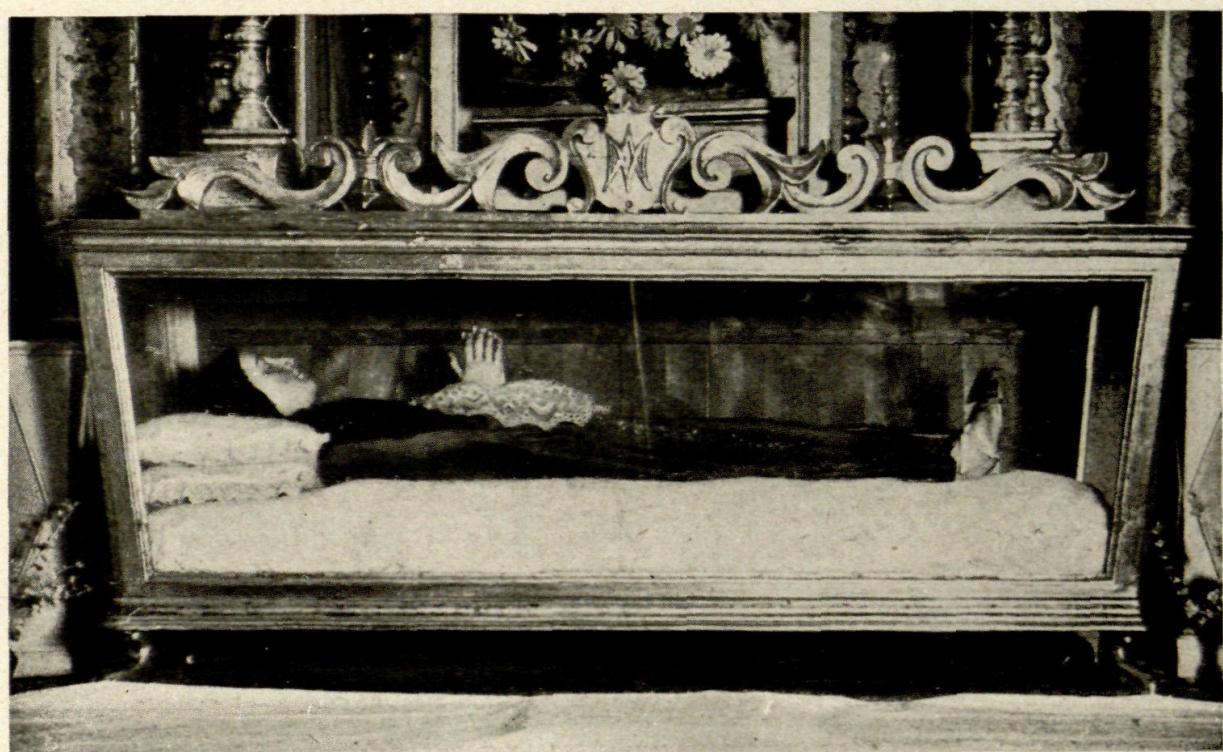


Fig. 5.—*Imagen de la Vigen muerta.* Probable obra del escultor Estangueta, que aún se conserva; formó parte del desaparecido retablo en que también intervino el pintor Miguel de Toledo.

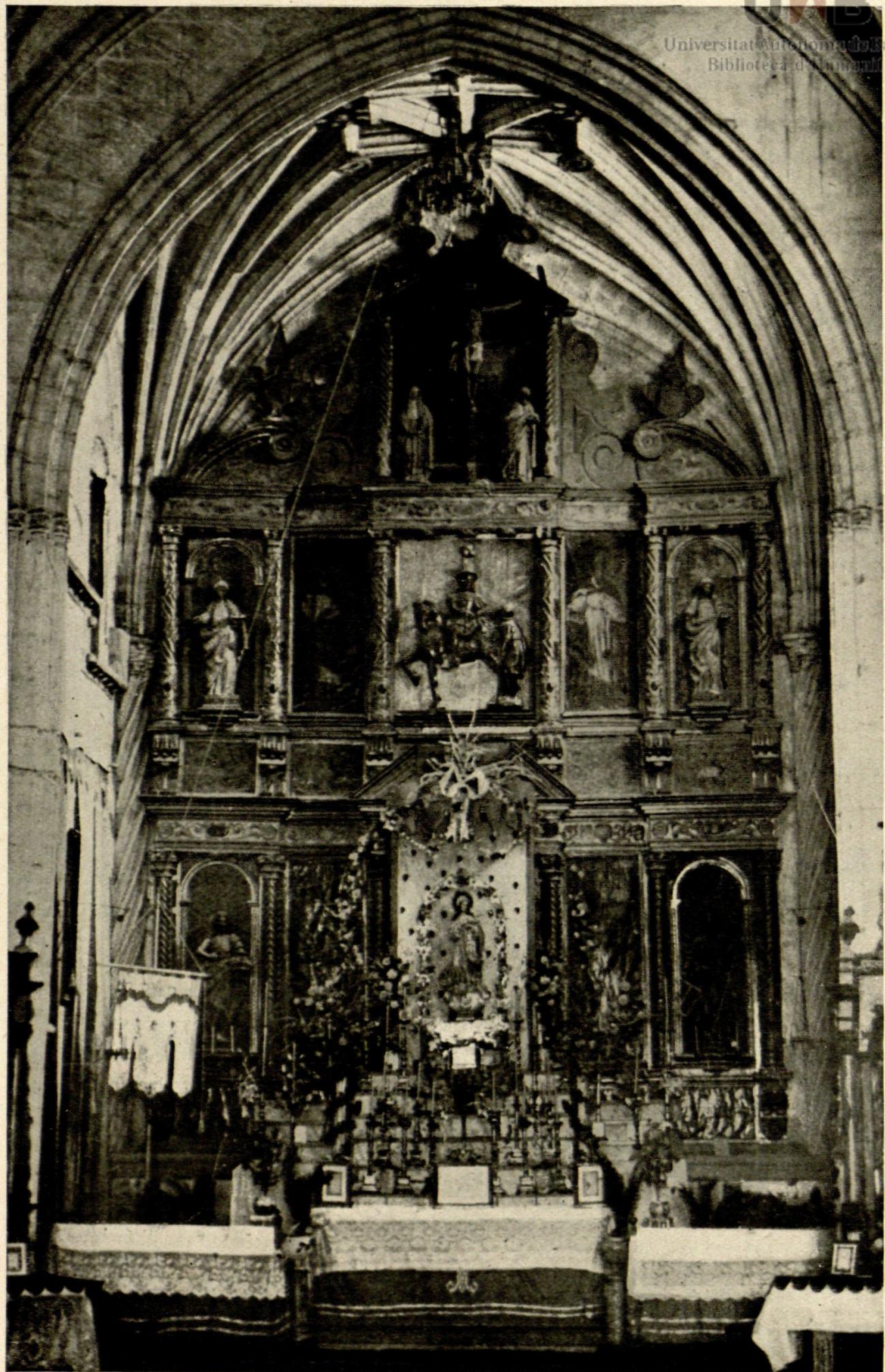


Fig. 6.—Retablo de la parroquia de San Martín en La Gineta (Albacete). Obra destruida, del escultor Juan Sánchez Cordobés; sólo se conserva el Crucificado del ático.

y Jusepe Serrano, en cuyo acto se obligan a pagar a Cristóbal de Salazar cien reales de plata castellanos por razón del resto de una hechura de imagen que se ha de hacer de Nuestra Señora del Rosario, en escultura dorada y estofada, de una vara de alta, y su peana; habría de darse acabada para el día 20 de octubre de aquel año, y si no se entregaba, los primeros buscarían quien la hiciera a su costa; se concertó el precio en cuatrocientos reales (1). No indica para dónde se hizo; pero he visto el nombre de Jusepe Serrano como alguacil, por aquellos años, de la Puebla de Soto, lugar a poca distancia de Murcia y en su vega.

Sin duda, no escaseaba el trabajo en su oficina, pues el 2 de agosto de 1622 contrata Salazar con Felipe de Cocar que éste le traiga once cargas de madera a setenta y tres reales cada una, entregándole quinientos a cuenta de la encomienda (2). Y tampoco serían pequeños sus quebraderos de cabeza, por lo que se deduce de cierto incidente de índole económica y los que se entrevén en alguna referencia de su vida de casado. El 4 de agosto de 1623, a pedimiento de Graciana de Medina, viuda de Juan Baena, y de Juan de Ibarra, Correo mayor de Murcia, nuestro escultor aparece preso en la cárcel de la ciudad; dentro de ella concedió licencia a su esposa, D.^a Josefa de Ayala, para que otorgase fianza en favor de los acreedores y sea librado de la trena (3). Al siguiente día, Rafael López salió fiador del escultor, haciendo constar en el documento que si no pagaba sus deudas volvería a aquélla (4). Y nada más vuelve a hablarse del asunto, por lo que es de suponer que cumpliría sus obligaciones con los acreedores.

Era propietario de alguna hacienda en la huerta de Murcia, pues el 23 de junio de 1626, diciéndose vecino de la parroquia de San Lorenzo, cobró a Diego de Perea doce ducados, por venta de hoja de morera, destinada a cebar gusanos de seda (5). En reciprocidad a lo que por él se hizo en 1623, cuando estaba preso por deudas, el 5 de septiembre del mismo año 1626 salió fiador de Martín de L. Piñero, que también se hallaba detenido por no satisfacer las propias (6).

Estuvo casado, como se ha dicho, con D.^a Josefa de Ayala, cuyo apellido hace suponer que fuese consanguínea muy próxima, hija o hermana, de los escultores murcianos del mismo apellido. No debían ser muy cordiales las relaciones de los cónyuges, quizá por el carácter y costumbres del artista, de no muy regular vida, según revelan sus trampas, y acaso por razones de mayor alcance para la normalidad de la vida matrimonial. La esposa de Salazar murió el 12 de abril de 1638, y para nada intervino su marido en el arreglo de la sucesión intestada de su mujer (7); en cambio, son los parientes de ella quienes dispusieron su última voluntad, que ya no es posible conocer, por la destrucción del archivo en que debía hallarse, y por la que, posiblemente, se hubieran manifestado curiosos detalles relativos a la vida e incidencias del escultor y su esposa. No tuvieron sucesión o, al menos, por entonces nadie vivía ya, si es que llegaron a nacer hijos.

(1) Protocolo de 1621 de Ginés de Fullada, fol. 511.

(2) Ante Ginés Jiménez, fol. 239.

(3) Otorgado en la escribanía de M. González, fol. 113 v.

(4) Ibídem, fol. 118.

(5) Protocolo de M. González, fol. 284.

(6) Ibídem, fol. 685.

(7) En la nota núm. 245 puesta al principio del libro 1.^o de Defunciones de San Lorenzo, de Murcia, aparece la siguiente inscripción: "D.^a Josepha de Ayala. En 12 de abril de 1638 murió en dha. parroquia y abintestado D.^a Josepha de Ayala mujer de xpoual Salazar y con licc^a del Sor provisor hicieron testamento Pr la suso dha Juan de Ayala deudo y heredero, ante xpoual Hernandez, notario de obras pias en dho, dia mes y año."

Poco después volvió el escultor a hacerse moroso en el pago de cantidades; el 15 de septiembre de 1640 otorgó poderes a Juan de Bibona, procurador, al objeto de que le defendiera de una ejecución que contra él se seguía entonces en razón de cierta cantidad "que dicen debe" (1). Sin duda, era cierto, aunque él, sagazmente, no resbala y atribuye a *dichos* lo que sería un hecho no insólito en su vida. Y hasta que acaece su fallecimiento no aparece ningún otro documento que se relacione con él.

Por llegarle su hora, el día 29 de julio de 1642, Cristóbal de Salazar entregó su alma a Dios, en la parroquia en que vivía: la de San Lorenzo (2). Las demás circunstancias reveladoras de noticias sobre el escultor constan en su testamento, protocolado, por cierto, en el libro de 1642, de Juan Tirado, aunque autorizado por el notario que menciona su inscripción obituaria.

El 25 de julio de aquel mismo año, Cristóbal de Salazar, enfermo de dolencia grave, dice ser vecino de Murcia, y establece sus últimas disposiciones, para cuyo cumplimiento nombra albaceas al Licenciado Alonso Fernández, presbítero, y a Diego Sánchez de Segura, sin duda, el fraile trinitario escultor y arquitecto. Desea ser sepultado en la capilla mayor del convento de Santo Domingo, y en el entierro de D.^a Josefa de Ayala, su mujer —a cuyo lado no rehusó estar en la expectación del juicio final, ya que vivos no estarían sus afectos muy unidos—, vestido con hábito de San Francisco. Dispuso que a su entierro sólo le acompañara la parroquia "y no más". Al día siguiente se le diría una misa con diácono y subdiácono, y habría de darse absolución sobre su cuerpo o sepultura; el mismo día del fallecimiento se habrían de celebrar cuatro misas rezadas en el convento de Dominicos o en el de Nuestra Señora de las Mercedes, y después, treinta y seis en ésta.

Declaró que el Licenciado Bartolomé Figueroa le debe una cantidad de reales "que él dirá"; el cura Ximénez le adeudaba noventa reales del retablo (?); y D.^a Antonia (?), vecina de esta ciudad, le dió trescientos reales para una hechura de San Juan Bautista, y no la ha acabado, por lo que manda le sean devueltos. Dice que deja por heredero "a mi alma", y después de muerto se hará almoneda de sus bienes, gastando todo el importe en misas. Después, sólo la firma trémula, indicio de la inminencia de su muerte, ocurrida cuatro días más tarde del otorgamiento de su última voluntad (3).

¿Cuál es el retablo a que alude? No he podido averiguarlo; pero, sin duda, ya no existe. Y éstas son todas las únicas noticias del desconocido escultor Cristóbal de Salazar, del que ninguna obra auténtica puede señalarse además de las destruídas del retablo de Alcantarilla, que eran los Santos Juanes y San Pedro Apóstol, como no sea el aludido Bautismo de Cristo de San Juan, de Lorca, hecho por los años en que trabajó para aquella iglesia el tabernáculo que pintó Juan de Alvarado, otro artista de quien en su día y lugar habré de ocuparme, Dios mediante. De sus imágenes de Alcantarilla sólo queda el juicio de Vilanova: "Bastante apreciables, pero no de mérito superior."

El señor Espín Rael, de Lorca, me comunica que en unas cuentas del Hospital de la Concepción de dicha localidad halló una anotación por la que consta se pagaron a Juan de Salazar tres mil seiscientos maravedís "por las hechuras de adereçar

(1) Hidalgo, fol. 379.

(2) "Xpoual Salazar. En veinte y nueve de Julio de 1642, murió en dha, parrochia xpoual Salazar, escultor hizo testamento ante Martin de Morales en 25 de dicho mes y año". (Nota núm. 324 en las citadas hojas adicionales del libro 1.^o de Defunciones de San Lorenzo.)

(3) Conservada en el tomo del citado notario, correspondiente a 1642.

e dorar la imagen de Nuestra Señora"; apunta aquél la posibilidad de que este artista fuera padre de Cristóbal de Salazar, conjetura estimable. Este Juan de Salazar es muy seguro que fuera el escultor granadino, autor de varias obras del respaldo de la capilla mayor en la Catedral malagueña. Quizás su actividad en Granada fué conocida en Lorca, y por la relación que estas ciudades tuvieron fué encargado de trabajar en la estatua susodicha. De ser así, no extrañaría que nuestro Cristóbal fuese consanguíneo suyo, y que, tras venir a la ciudad del sol, se estableciera más tarde en Murcia, centro natural del movimiento artístico en la región; lo probaría también el que éste hiciera algunas obras para Lorca, precisamente en años cuya existencia en Murcia aún no consta documentalmente.

Juan Bautista, Martín Fernández y Diego de Navas.

Sólo existe del primer escultor la cita de Ibáñez, ya anotada al hablar de Salazar en su mentada *Bibliografía de la Catedral*, y la interesante noticia de Víctor Sancho, mi distinguido amigo y bibliotecario de la Diputación Provincial de Murcia, inserta en su catálogo del archivo del Hospital de Nuestra Señora de Gracia de dicha ciudad (1), por la que conocemos fué autor, en 1635, del retablo de la capilla del Licenciado Abellán, en la iglesia de aquel establecimiento, el cual fué dorado y pintado por Miguel de Toledo, y también haría la imagen de la Virgen muerta. La referencia fué tomada del legajo 5, núm. 166, comprensivo de documentos desde 1634 a 1774, folio 40, y en el 44 estaba el diseño de la Capilla. Todos los papeles del archivo, previa catalogación, iban a ser recogidos por los hermanos de San Juan de Dios, y no llegó a hacerse.

Llamábbase este escultor Juan Bautista Estangueta, según consta en los libros parroquiales de fábrica de Alcantarilla, y fué el autor de la traza y fábrica del retablo de aquella iglesia, en el que dejaron estatuas Salazar y pinturas Azebedo. De su actividad sólo he registrado que en abril de 1583 adquirió nueve carros de maderos, que los traería de Moratalla (Murcia) Francisco de Ledesma, destinados a construir no sé si edificios o retablos (2). En adelante, ya nunca aparece sólo en documentos públicos, sino junto a otros artífices, uno de los cuales es *Martín Fernández*, que se titulaba escultor y tasa en 1635, en unión del Licenciado Tomás de Carmona, el susodicho retablo; cobró por ello ciento treinta y dos reales, más otros cuarenta por comida y cabalgadura (3). En efecto, no era vecino de Murcia, sino de Cuenca, aunque debió venir a aquélla y residir algún tiempo, pues el 13 de junio de 1634 ya estaba en ella y compareció para otorgar carta de aprendizaje de tintorero a su sobrino Pedro García; en el documento se titula escultor de la vecindad señalada "y estante al presente en Murcia" (4).

Diego de Navas, que con Estangueta y Salzar trabajó las sillas del coro de la Catedral de Murcia, contrató la hechura de un retablo para el Monasterio de San Fran-

(1) Murcia, 1931; págs. XXII, 171 y 172. El texto autógrafo del escultor dice así: "Digo yo Juan bautista ensamblador y es berdad q tenia tratado de hazer un retablo para la capilla del lisenciado abellan q está en la yglesia de nuestra señora de gracia conforme a una traça q esta en mi poder y haré el dicho retablo con el sepulcro portátil para q se pueda llevar en prosesión por mil reales q es lo que me parese baldriá poco mas o menos fecha en murcia tres dias del mes de agosto de mil y seycentos y treynta y cinco años — juan bautista."

(2) Ante Cosme Ruiz, fol. 257.

(3) Libros parroquiales de Alcantarilla.

(4) Escribanía de Damián de Albornoz, fol. 262.

cisco de Orán, en el año 1603, y lo daría después al pintor Miguel Julián (desconocido hasta ahora), para que lo tratara conforme a su arte; el precio era de trescientos cincuenta ducados, pagaderos en tres plazos (1). A la hora de entregarlo, no se conformaron los que hicieron la encomienda, porque el contrato establecía que su altura sería de cuarenta palmos, el ancho de veintiséis, y que el sagrario llevaría cuatro columnas; mas en vista de que tenía cinco palmos de alto y cuatro y medio menos de lo acordado, se pidió ejecución por aquéllos. Entonces, el 19 de octubre de 1604, Juan Bautista, que se llama ensamblador de Murcia, y Pedro Juan de Haro salen fiadores de Navas con seiscientos reales, a condición de que ha de arreglarlo de su mano y en plazo de seis meses (2). Es de suponer que lo haría a satisfacción de los que lo encargaron y se instaló en el lugar para que estaba destinado, sin que haya podido ahora saber la suerte que ha corrido.

Aún pueden registrarse los nombres de otros dos desconocidos escultores—más bien ensambladores o retablistas—, pertenecientes al siglo XVII. Uno de ellos es *Francisco García*, que el 30 de agosto de 1615 contrató con el comisario de la Inquisición de Murcia un retablo de diecinueve palmos de alto y once de ancho, "como el que está en la capilla de San Diego del convento de San Francisco", que entregaría en el plazo de dos meses y cobrando por él setenta y cinco ducados. Salió fiador suyo el pintor Juan de Alvarado (3), y por el que le encarga la obra supongo fuera destinada a la capilla del Santo Oficio. También de ello sólo queda esta constancia histórica.

El otro ensamblador es *Juan Garay*, el cual recibió el 8 de febrero de 1648 a Pedro Pascual de Hita, de catorce años de edad, por aprendiz durante siete, presentado por su padre Gabriel Pascual, vecino de Mula. Fué testigo del acto el escultor Juan Sánchez Cordobés (4).

Juan Sánchez Cordobés.

Uno de los artistas que Baquero cataloga en sus *Profesores* es *Juan Sánchez*, del que no conoce su segundo apellido, y cuyas noticias se reducen a anotar un acuerdo del Concejo local concediéndole para habitación una de las casas de "propios" que éste tenía en el plano de San Francisco, junto a la muralla, marcada con el número 5. En la petición se llamaba "escultor único" en Murcia (5).

Había muerto dos años antes Cristóbal de Salazar, y los Ayala, y quizás ninguno de los que aprendían el oficio habría cuajado, o se alejaron en busca de otro campo para su actividad. El caso es que, indudablemente, sólo Juan Sánchez quedaba hábil para atender una oficina de escultor. No es conocido su origen, aunque por cierta alusión en una escritura de aprendizaje, es fácil que procediera de Granada o su provincia, de donde debió venir ya con más de veinticinco años de edad.

He podido documentar como suyas varias obras de imaginería en la provincia de Murcia. La primera, cronológicamente, fué un San Luis para la villa de Mula, cuya paternidad artística la descubre el poder otorgado el 23 de octubre de 1647, a favor de D. Agustín Artero, vecino de aquélla, para que cobre a Juan de Torreci-

(1) Se contrató el 8 de julio de 1603 ante Martín de Segura, inscrito al fol. 269.

(2) Ante Robles, fol. 441.

(3) Ante Ginés de Fulleda, fol. 463.

(4) Protocolo de José Albornoz, fol. 25.

(5) Op. cit., pág. 85.

llas, de la misma vecindad, ciento veinte reales que le debe ^{del resto de una he-}chura de San Luis que hice para él" (1).

Después hizo un retablo para la parroquia de La Gineta (Albacete), perteneciente a este Obispado, del que dice haber recibido, en 25 de noviembre de 1648, mil doscientos diecisiete reales que le ha entregado a cuenta el Licenciado Francisco Grao Piñero, Cura de aquella iglesia del "señor San Martín" (2). Poco antes, el 17 de enero de 1648, se obligó al escultor con la ermita y cofradía de la Soledad de Cehegín a hacer un San José de seis palmos de alto, con un Niño Jesús de dos tercias, "acabados de escultura, pintura, dorado y estofado", comprometiéndose a entregarlo el 10 de marzo, y por el que cobraría seiscientos reales en tres plazos: cien de contado, doscientos el 20 de febrero, y el resto al entregarlo (3).

Al menos desde 1629 ya estaba establecido en Murcia, pues el 19 de septiembre de dicho año, Juan de Aguirre, vecino de dicha ciudad, puso a su hijo, Baltasar de Aguirre, que tenía quince años de edad, como aprendiz de escultor por cuatro y medio con aquel artista, firmando como testigo del acto, entre otros, Melchor Vallés, el maestro de cantería que intervino en la obra de la Colegial de Lorca y en el templo de la Santa Cruz de Caravaca (4). Y no sólo tuvo que ejercer la enseñanza de su arte con el citado, sino que el 11 de octubre de 1644, Cristóbal de Gea, mayor de dieciocho años y menor de veinticinco, hijo de Juan de Gea y Ana Lorenzo, difuntos, compareció ante escribano para ponerse de aprendiz del arte de pintor (*sic*) previo nombramiento de un curador, por lo que fué nombrado en autos el procurador de Murcia Pedro Martínez Albertos, con lo que se otorgó inmediatamente la carta de aprendizaje (5). Al año siguiente, el 10 de junio, convienen maestro y discípulo—por cierto se apellida éste en el nuevo documento García de Gea—que seguirá de aprendiz por los cuatro años acordados en su día, y que terminan el día de Todos los Santos de 1648; pero como el discípulo es mayor de veintiún años va a tomar estado matrimonial, para lo cual puntualizan las condiciones de su asistencia a Juan Sánchez Cordobés: seguirá con él en el oficio de escultor y ensamblador, cobrando dos reales diarios durante los dos primeros años, tres durante el tercero, y cuatro mientras durase el último de su aprendizaje; por cierto que el hecho de percibir retribución hace suponer que ya estaría iniciado en el arte, pues no era frecuente que los simples aprendices cobrasen jornal mientras transcurría el período de sus enseñanzas. Habría de adiestrarle en el trabajo de madera y piedra, y los días perdidos por enfermedad serían recuperados al final del plazo de su asistencia. Establece, además, que si Sánchez Cordobés salía a trabajar fuera de Murcia le llevaría consigo pagándole su soldada, de la que descontaría la mitad de la correspondiente en pago del gasto de su manutención, pero si el escultor marchaba "con su casa y familia" a la ciudad de Granada, quedará nulo el trato, más no si fuere a otro sitio (6).

El hecho de especificar el posible levantamiento de su hogar, con el consiguiente traslado a Granada, es en lo que fundo la probable procedencia del escultor de la

(1) Ante José Alboroz, fol. 349.

(2) Ibíd., fol. 120 del tomo de 1648.

(3) Protocolo de Hidalgo, fol. 36. Según me comunicó el párroco de Cehegín, D. Gumersindo Corbalán, el Niño iba cogido de la mano por San José; la imagen fué trasladada para mayor culto a la parroquial de la Magdalena, y allí pereció en el incendio intencionado de 9 de marzo de 1936.

(4) Escritura ante Melchor González, fol. 487.

(5) Ante José Alboroz, fol. 772.

(6) Protocolo de Juan Marín, fol. 80.

ciudad andaluza, que acaso añoraba, no obstante su prolongada estancia en Murcia. Y no salió ya de ella, pues aún registro otra obra suya para la parroquial de Alcantarilla, anotada en los libros del archivo de dicha villa tres años después de su muerte, y que justifica con el asiento el pago hecho a su tiempo por la citada imagen, cargo inscrito así: "Echura de s. diego = Yten dio por descargo cien Rs. que pagó a Juan Sánchez Cordobés, escultor, por echura de un s. diego para el retablo."

Cuando la cristiandad celebra la Natividad de Jesucristo, en el año 1653, el escultor otorga testamento diciendo hallarse enfermo de gran dolencia de que difícilmente podrá sanar. Dice ser feligrés de Santa María, y nombra cabezaleros a Juan de Ibarra, y a Lázaro Pérez, alcalde de la Santa Hermandad, y a su cuñado Juan Serrano, a quienes encarga almoneden sus bienes y le entierren en la capilla de la Concepción, de esta ciudad, de la que es mayordomo. Declara fué casado en primeras nupcias con D.^a María Escobar, con quien no tuvo hijos, y al presente, con D.^a Ana Sáez, a la que instituye heredera universal.

El testamento revela varias obras de las que ejecutó en vida, y que son las que siguen:

De orden del Obispo, una silla episcopal para la Colegial de Lorca, ajustada en doscientos ducados, de que ha percibido 1.250 reales que se dieron a un oficial que vino de Granada a ayudar, estableciendo se cobrara el resto.

Quizá fué su última obra, por la circunstancia que más adelante se indica.

La villa de La Gineta concertó con él un retablo en precio de mil ducados, según escritura ante el escribano de Albacete, Miguel de San Juan, que está acabado de escultura y del que aún le adeudan mil reales, que manda cobrar.

Que Fulano... (*sic*), vecino de Yecla, le debía doscientos treinta y dos reales de la hechura de un "San Bailón" (San Pascual Bailón, sin duda), el cual tenía en su poder Fernando de Sola, pintor y cuñado de su albacea Lázaro Pérez; manda se cobre y entregue.

Se le debía alguna cantidad por la hechura de unos apóstoles para la capilla de la Concepción, "de los que por lo mucho que debo a su Divina Magestad hago gracia".

Antonio Sánchez, clérigo de Murcia, le adeuda treinta y cinco reales de una hechura de San Antonio de Padua, que está en poder de Fernando de Sola para dorar; establece se cobren. También se hallan en casa de dicho pintor unas andas que le encargó Felipe Tomás, de Molina (Murcia), y de las que han de cobrarse todavía veintiocho reales.

Dice tener en su poder un tabernáculo del Hospital, por el que pagó Lázaro Pérez cincuenta reales; desea se acabe a su costa dicha pieza.

Ordena se paguen cincuenta reales que debe a la Cofradía de Jesús, y sesenta a Martín de Valverde, vecino de Cieza, en esta provincia, recibidos a cuenta de la hechura de un Santo Cristo; establece se le devuelvan (1).

A los nueve días del mes de enero de 1654, su viuda Ana Sáez dió poder a Juan de Ibarra, carpintero, para que lleve a Lorca la silla episcopal que encargó a su marido, Juan Sánchez Cordobés, el Obispo, D. Diego Martínez Zarzosa, y cobre el resto de su valor, así como cuantas deudas existan a favor de su difunto esposo (2).

(1) Instrumento ante Hidalgo, fol. 285.

(2) Ibíd., fol. 9 del tomo de aquel año. El 24 de febrero del año de su muerte se había casado y velado con la dicha Ana Sáez (fol. 256 v. del libro 2.^o de Desposorios de San Bartolomé).

En efecto, el escultor, quizás nacido en Granada, que había trabajado en Murcia, por lo menos—según los datos documentales—desde veinticuatro años antes, falleció por los días finales del año 1653.

Como habrá podido observarse, señala en su testamento que varias de sus estatuas están en manos de un pintor para su dorado y estofa. Revela que todavía se guardaba la obligada colaboración entre artistas de pintura y escultura, y quizás su procedencia andaluza, en donde era más rigurosa esta atribución de funciones, y más fácil también, por no faltar un número estimable de los que atendían al decorado, gracias a un nombre ya acreditado en el fresco o caballlete.

Sólo nos queda una descripción todavía de la silla episcopal de San Patricio, de Lorca, hecha por el insigne erudito de dicha ciudad, D. Joaquín Espín, a quien tanto debe la historiografía regional por su labor constante y honradísima (1). Dice así: "Sólo está tallada la silla central (del coro) en su respaldo, ornado por dos columnillas de fustes tallados y capiteles corintios, entre los que se hace una a manera de portada o retablo de pilastrillas labradas, ocupando el centro la imagen de San Pedro en medio relieve; carga sobre las mismas un cornisamento rematado por frontón circular partido, en cuyo ápice aparecen las llaves en aspa; sobre todo este respaldo se eleva un ático de frontón triangular, y en su neto dos ángeles desnudos sostienen un blasón episcopal, en cuyo campo aparecen dos grifos empinantes afrontados, armas del Obispo de Cartagena, D. Diego Martínez Zarzosa (1649-1655), según su sello que aparece en documentos dados por este Obispo.

En primer término, según revela Sánchez Cordobés en su testamento, vino a ayudarle en la obra un oficial de Granada, lo cual es indicio de su posible procedencia de la ciudad andaluza. Dice también Espín en la obra citada que los constructores de la sillería del coro —"modesta, aunque bastante decente"— son, según documenta, Andrés García Ramos y Martín Díaz, hecha en ciento ochenta y nueve días, por cuatro mil novecientos treinta y un reales, y acabada en diciembre de 1640. La silla central para el Obispo, que estuvo en la fila de asientos altos, es, pues, obra de 1653, y costó casi la cuarta parte del resto de la sillería, siendo, como descubre el testamento y confirma la descripción de Espín, encargo del Obispo Martínez Zarzosa. Ha desaparecido con todos los retablos lorquinos, sillerías e imágenes, en el período 1936-39, condenada a servir de alimento a las chimeneas de la alcaldía de Lorca, que se surtió de la vecina Colegiata por medio de retablos, sillerías y cajoneras.

De las obras hechas para Mula y Yecla nada ha quedado: el San Luis de la primera localidad, que se conservaba en la iglesia de San Miguel, puesto en el presbiterio (lado de la Epístola), fué destrozado en 1936, lo mismo que la de San Pascual Bailón en el segundo pueblo, venerada en la incendiada iglesia de San Francisco, según me confirman los Arciprestes de una y otra población.

Del retablo de La Gineta (Albacete), gracias a la amabilidad del párroco D. Miguel Pintado Bernal, he podido obtener una fotografía, no muy detallada, pero única, de antes de su destrucción.

Su traza era renacentista, con predela, dos cuerpos y ático. En la primera hubo cuatro lienzos, en los que estaban representados los Evangelistas. En el primero de aquéllos, y en su centro, un tabernáculo que fué enajenado muchos años antes

(1) En *Artistas y artífices levantinos*, pág. 103.

de 1936, y tras él un lienzo ya perdido por entonces, y cuyo asunto no es recordado; en el lado de la Epístola, lienzo de San Pedro y nicho contiguo con una imagen de San José que no llegaba a ser de bulto entero—al igual que las demás estatuas—, y que debió de llevar un Niño Jesús de la mano; en el del Evangelio, lienzo de San Pablo y estatua de San Juan Bautista, que sostenía con la izquierda un libro apoyado en la cadera, sobre el cual había un cordero sentado, mientras señalaba con la derecha ambos atributos. Sobre este primer cuerpo, en el que lo mismo que en el segundo se mostraban tres columnas jónicas a cada lado con fustes torsos a tramos encontrados, sencillo entablamento decorado con grutescos, y sobre él unas ménsulas, tres a cada lado con espacios lisos entre ellas, las cuales servían de apoyo a columnas puestas a plomo sobre las del primer cuerpo. En el centro de este segundo, la imagen del titular, San Martín, que, cabalgando sobre un caballo, sostiene con su derecha la espada con que corta la capa para el pobre, puesto de pie junto al animal que monta; el fondo de esta escena, liso y dorado. A la derecha, lienzo de San Fulgencio, patrono de la Diócesis, y estatua de Santa Agueda—a juzgar por la bandeja que sostenía para mostrar los senos seccionados en el martirio; a la izquierda, otro lienzo con un Santo Obispo, quizás San Patricio o San Isidoro, y otra estatua de Santa Lucía, muy parecida a la correspondiente con ella en el mismo nivel de este cuerpo. Remataba el retablo otro entablamento, y en el centro, alcanzando el ápice de la ojiva formera del ábside, un Calvario sin Magdalena, de todo lo cual la más estupenda figura es la del Crucificado, única que se ha conservado, con la cabeza caída a la derecha, brazos puestos casi en posición de máxima envergadura y paño de pureza que muestra gran volumen en su nudo y caída. A los lados de este ático, unos muy sencillos tableros de perfil prebarroco, sin talla y esgrafiados muy simplemente.

Desde el siglo XVII Murcia ha sido señalada más bien como propiciadora de la actividad pictórica. Y si bien es cierto, no puede, en adelante, considerarse tal afirmación de manera casi excluyente, pues queda demostrada la existencia de un grupo merecedor de estudio, aunque no puede, por ahora, ser más amplio que el estricto actual, limitado por la falta de documentación y de obras auténticas. Bien seguro está el que trazó estas líneas que muchas de las estatuas que aún quedan, salvadas de la destrucción, serían, sin duda, de manos de alguno de los citados; mas el no haber piezas para contrastar características, manera y valores escultóricos, hace que, por aventurada y falsa, no se arriesgue ninguna atribución. En resumen, sí puede decirse, no obstante, que la región murciana percibió, asimiló y desarrolló con retraso la técnica escultórica, al menos tomada como referencia la cercana perfección granadina, aunque, en compensación, supo beber el arte pictórico del magisterio valenciano con decoro y gallardía sorprendentes; no es ello extraño, dada la relación más frecuente—razones económicas, políticas y geográficas la nutren—que tuvo con el reino de Valencia.

Un boceto de Ribalta y un apunte de Palomino

Por FELIPE M.^a GARIN ORTIZ DE TARANCO

EN distintas ocasiones recientes, e igualmente inesperadas, hemos podido admirar dos obras inéditas, ambas ingenuas y provisionales, de sendos artistas, pintores, muy vinculados con Valencia, aunque por razones diferentes: Francisco Ribalta y Acisclo Antonio Palomino.

Es la primera de dichas obras de arte, ahora publicadas, el notable cuadrito de la *Visitación de la Virgen a Santa Isabel*, que figura ya desde algún tiempo en la colección del Dr. Gimeno Márquez, en Valencia, adquirido por su actual dueño en el comercio local de antigüedades, y que hubimos de atribuir inmediatamente al estilo ribaltesco más puro, si bien reconociendo, según es obvio, su carácter abocetado y cuánto nos recordaba otras composiciones, mayores, del gran realista levantino y su taller; pero, sobre todo y muy en especial, las del magno y madurísimo conjunto de Andilla: aquellas de las pinturas de las puertas de cerramiento del retablo mayor de su templo parroquial. En efecto, a poco y tan bien como pudimos comprobarlo, la sospecha quedó convertida en la más cierta convicción: el pequeño cuadro del Dr. Gimeno no era sino, indudablemente, el valiosísimo boceto del gran panel de Andilla—situado en la parte inferior de la puerta izquierda, abierta, del retablo—, que fielmente traduce, en mucho mayores dimensiones y con más concreción y "acabado", el tema de aquel pequeño estudio, que es su indudable punto de partida artístico, casi desconocido, y desde luego nunca publicado.

El cotejo de las fotografías de ambas pinturas valdrá mejor que todo comentario, para justificar nuestro aserto en lo concerniente a la composición y demás elementos no cromáticos. Por lo que respecta al color, la relación es igualmente notable, y el nexo de creación entre ambas obras, no menos claro.

Objetivamente, entendemos que el boceto de la citada colección particular valenciana tiene un interés extraordinario, por reflejar en muy poco espacio (con las fidelidades que suponen y permiten, en ésta como en otras obras de igual carácter directo y primerizo, la limitación de superficie, y, por lo tanto, de dificultades materiales; la ingenuidad neta, espontánea, del original impulso estético, y la libertad de creación no definitiva) algo del arte pictórico de Francisco Ribalta en su época más sazonada. Sabido es cómo su participación—mayor o menor—en la serie andillana y sus pinturas de la Cartuja de Porta-Coeli constituyen su "canto de cisne", las muestras del arte más maduro del maestro, siendo ambos encargos, de Andilla y Porta-Coeli, de igual fecha, 1621, seis años escasos antes de su muerte, acaecida en 1627, en los que hubo de realizar toda su parte en ambos extensos encargos. Y no menos conocido es que, si la obra de Porta-Coeli se caracteriza por la mayor, casi exclusiva, intervención directa del maestro, en esta otra de las grandes puertas de Andilla (ocho lienzos cuadrados, de dos por dos metros aproximadamente) admis-

tió, sin duda, una notable colaboración de su hijo Juan—tan excelente pintor así mismo—y de los otros discípulos, aunque, como escribiera González Martí (1), que es quien primero publicó estas puertas, y aludió de pasada, sin reproducirlo, a este boceto de Valencia, tal ayuda del taller en el conjunto andillano "es una colaboración que no desfigura ni desvirtúa la calidad ribaltesca"... "El maestro proyecta los cuadros, los compone alguna vez, y, llevadas las composiciones a los lienzos, seguramente deja a su hijo la pintura de las figuras del primer término." Por esta coexistencia de dos o más facturas personales en la obra de Andilla—la documentación acusa la presencia de un tercer pintor, Castañeda, a más de los Ribalta—, el conocimiento del boceto que ahora publicamos tiene el valor de permitirnos contemplar una probabilísima obra auténtica, para este encargo, de Ribalta padre, sin duda íntegra e incontaminada, a más del de permitirnos algún día aquilatar, comparativamente el cuánto de la intervención de aquél en la pintura grande de *La Visitación*, ayudados por la identidad del tema y la gran semejanza de planteamiento del mismo en el boceto y el cuadro definitivo. Precisamente, este magnífico panel de *La Visitación* viene constando, ya desde el paso de Ponz por Andilla, en su famoso *Viage*, como uno de los incuestionables de Francisco Ribalta, del padre, y es, además, uno de los mejores del conjunto andillano; pero quizá su enorme fuerza de expresión, vertida en una técnica admirable, decidida, "moderna" inclusive y precozmente anticipada a su tiempo, sólo acabe de comprenderse reconociendo una importante intervención del joven, y tan capaz, Ribalta hijo, de Juan. El cotejo del minúsculo boceto (que tiene 34 centímetros por 46) con la pintura mayor es operación que permite revisar la atribución tradicional, con suficiente y nuevo fundamento, y a ello contribuyen, en lo posible, las apareadas fotografías que se acompañan.

El ribaltismo puro, auténtico, del boceto es el mismo, indudablemente, que caracteriza—en nobleza y gusto, en decisión lumínica, en jugosidad de color, en su morfología toda fundamental—al cuadro grande, por lo que parece indiscutible una comunidad sustancial de mano en ambos; pero ciertas madureces estilísticas, y sobre todo técnicas, de factura del último; cierto sentimiento barroco de la línea, con la que juega, recreándose el pintor en él; una diferenciación de luces y sombras todavía más rotunda y violenta, más "tenebrista", del mismo, y un sentido rítmico, más unitario y vivo, más avanzado, en este cuadro grande, con relación al boceto, además de la introducción de las secundarias, pero importantes, alusiones paisajistas del segundo término, le distinguen de dicho trabajo preparatorio—que es, no sólo diferente por su situación incial y auxiliar en el trabajo artístico, sino también, y mucho, por la fase estética y técnica—, permitiéndonos reconocer una intervención quizás decisiva del joven Juan Ribalta, y atribuirle, con casi absoluta seguridad, no contradicha por los documentos, lo principal de este cuadro, así como a su padre, sin duda alguna, el pequeño boceto preparatorio, en el que el mismo tema está planteado con todo el rigor y entereza del viejo maestro; pero también con cierto dejo arcaísta y una crudeza y dispersión todavía muy de su época y estilo.

En definitiva, a nuestro entender, el boceto es obra incuestionable de Francisco Ribalta, y el gran lienzo de Andilla—para el que aquél fué ideado—, de Juan, su hijo, plenamente, o, a lo más, sobre un mero encaje compositivo trazado por el

(1) *Las pinturas de Ribalta en Andilla*. "Cultura Valenciana", cuadernos 30 y 31, 1931.



Boceto de Ribalta, para la escena de la Visitación en las pinturas de las puertas del retablo de la Capilla mayor de la parroquial de Andilla. (De la colección del Dr. Francisco Gimeno Marquéz, en Valencia.)

(Fot. Vidal.)

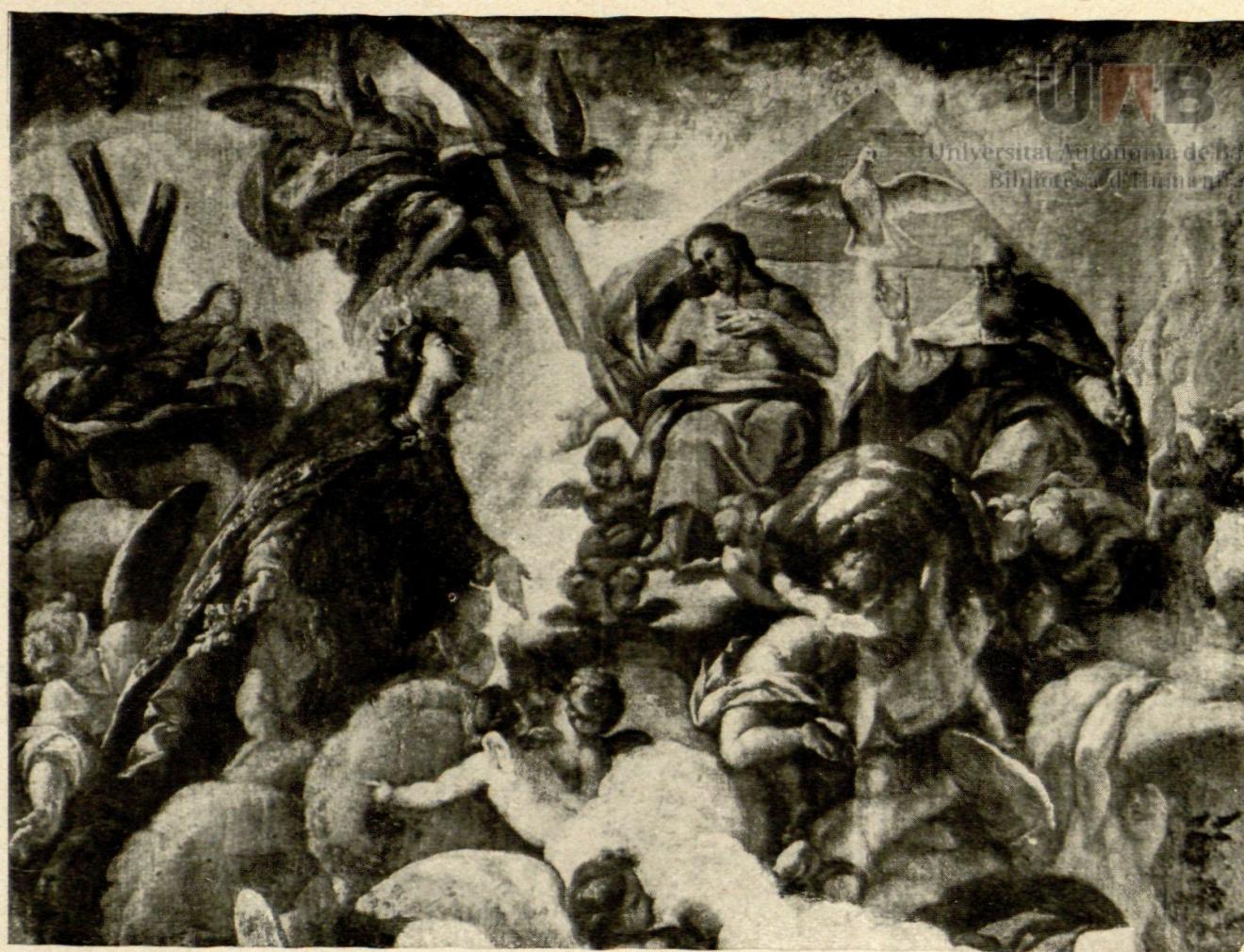


El cuadro de la Visitación en las puertas del retablo de Andilla. (Fot. Cabedo, facilitada por D. José María Jiménez Fayos.)



Apunte de Palomino sobre el motivo de la Santísima Trinidad y Nuestra Señora.

(Fot. Cabrelles Sigüenza.)



Detalle del cuadro al óleo, de Palomino, boceto para la pintura al fresco de la cúpula de la Real Capilla de Nuestra Señora de los Desamparados, en Valencia. (De la colección de D. Francisco Gómez, en dicha ciudad.)
(Fot. Vidal.)



Detalle de la pintura al fresco, de Palomino, de la cúpula de la Real Capilla de Nuestra Señora de

padre, aunque quizás más bien sin ello, y desde luego sin su *retoque posterior*, así como tampoco sin apenas intervención de los elementos secundarios del taller, que hubieran desmerecido esta notable obra, tan entera, acorde y entonada, que, por las notas aludidas y por su oblicuidad en superficie y en términos—acentuada en el cuadro—y por su sentido casi romántico del fondo del paisaje, se interna ya desde los terrenos postrenacentes, ortodoxos, de Ribalta padre, en las seducciones violentas y contradictorias del barroco, tan caras a la sensibilidad hispánica y levantina (1).

* * *

El apunte de Palomino, que pudimos contemplar en la colección de dibujos del difunto pintor valenciano D. Ramón Garrido, es también referencia preciosa, como primicia artística, de un motivo luego triunfante en el arte definitivo. El maestro de Bujalance, por lo menos dos veces, le llevó a los altos espacios por él decorados al fresco, y, una más, al óleo, en el cuadro preparatorio de una de tales decoraciones. Son éstas la de la bóveda, sobre planta oval, de la Real Capilla de Nuestra Señora de los Desamparados, en Valencia, y la del medio punto del testero del coro de la gran iglesia dominicana de San Esteban, en Salamanca. El cuadro al óleo es como parcial boceto de la primera de ambas grandes decoraciones, en su parte más noble, que poseen en su colección de Valencia D. Francisco Gómez Anastasio y su esposa D.^a Teresa Masiá Vilanova, por herencia familiar de ésta última, nieta, por cierto, del que fué gran arqueólogo español D. Juan Vilanova y Piera.

Se concreta el apunte (realizado a lápiz, casi borrado ya, y repasado a pluma por la misma mano en algo de lo más importante) al conjunto de figuras entre sí relacionadas de la Santísima Trinidad, con la Virgen postrada ante ella, que preside las grandes composiciones aludidas, valenciana y salmantina. Más que la Trinidad, son sólo el Padre y el Hijo, con María Santísima, ya que la simbólica Paloma de la Tercera Persona se ha omitido, sin duda por su simplicidad de representación; y es tanta la semejanza de estos elementales trazos con lo pintado en los templos de Nuestra Señora de los Desamparados y de San Esteban, respectivamente, al abordar el mismo motivo, que no puede dudarse un momento de la relación entre este averiadísimo papel—hoy algo regenerado técnicamente—y ambas obras definitivas. El lector, con toda facilidad, advertirá el fundamento de cuanto decimos.

Pero de las dos grandes pinturas decorativas palominescas parece referirse más a la de la Real Capilla valenciana este dibujo personal del erudito pintor cordobés. Tanto en la posición del Padre Eterno como en la del Hijo, el trazo sobre el papel conviene más a la escena del fresco de Valencia que a la análoga, y aun homóloga, del medio punto salmantino; la suave inclinación del Padre, más acentuada en el fresco de la Real Capilla que en el dibujo, no existe, sin embargo, en San Esteban; antes parece haberla en sentido contrario; la actitud de su mano derecha es también más acorde, por semejantemente levantada y como bendiciendo, en el dibujo, en el fresco y en el óleo de Valencia, y, por el contrario, más caída en Salamanca; la mitad inferior de esta figura, de la Primera Persona, acusa también la misma rela-

(1) Escrito cuanto antecede, leemos, en el cuaderno II del tomo XXI del "Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura", un artículo del Sr. Marqués de Lozoya sobre *Juan Ribalta y los lienzos de Andilla*, en sentido reivindicadorio de la participación de Juan Ribalta en el encargo de las puertas del retablo mayor de la parroquia de dicho lugar, según los documentos que aduce; muy elogioso, además, para el mérito pictórico excepcional de las piezas mejores de este conjunto. Una y otra coincidencia con nuestros asertos formulados líneas arriba los avalan con la mayor autoridad.

ción entre ambas obras valencianas, preparatoria y definitiva, y el dibujo y cierta pequeña autonomía en la de San Esteban. Pero, sobre todo, es en la representación del Hijo donde un rasgo muy acusado liga al deteriorado y precioso apunte con el fresco de la capilla patronal de Valencia, y asimismo con su boceto al óleo: el ropaje que, barroca y graciosamente, se enrosca al brazo derecho del Salvador es rúbrica que, al faltar en Salamanca, define nuestro bosquejo como indudable trabajo previo y auxiliar del motivo central, principal, del fresco valenciano, plasmado antes en el óleo intermedio. Otras semejanzas más podrían hallarse entre el dibujo y la que ya podemos tener como su obra definitiva: por ejemplo, el brazo izquierdo, su mano y antebrazo sobre todo, de la misma figura de la Segunda Persona, algo más elevado en ambas y en el óleo que en el fresco de Salamanca. Y en la Señora, postrada ante la Trinidad, las relaciones se mantienen en la forma que venimos notando: su brazo izquierdo se dobla, en Salamanca, sobre el pecho, recogiendo y arrugando el ropaje del manto por ese lado, mientras que, en Valencia, en el óleo y en el dibujo no lo hace, aunque en el último se insinúe, a lápiz, cierta elevación del brazo, dirigiendo la mano hacia la cara; el manto mismo acusa la misma estructura o naturaleza en las tres obras que vamos relacionando (apunte, óleo y fresco de la bóveda), cerrándose como un broche sobre el cuello, mientras que en San Esteban adopta una forma muy diferente, de como amplia esclavina más breve y sin abertura delantera. Y la cabeza, sobre todo, refuerza nuestra atribución, al parecer destocada en el fresco salmantino y coronada en igual forma en el valenciano, el óleo y el boceto; así como la disposición de la cabellera, que cubre más el hombro derecho en las tres obras que damos como más relacionables que en la restante, del medio punto, en que aparece más echada a la espalda.

Hasta en los motivos accesorios hallamos un argumento más para ligar a nuestro dibujo con el fresco de la iglesia de los Desamparados y su óleo auxiliar previo: la gran esfera del mundo que sostienen, en las obras de Valencia, delante de la Trinidad, unos ángeles está levísima, pero ciertamente insinuada, con trazo a lápiz, en el pequeño dibujo y muy apartada a la izquierda del Padre en Salamanca.

En suma, podemos tener al hasta ahora inédito dibujo como uno de los apuntes preparatorios realizados por Palomino para su gran fresco de la Real Capilla de la Virgen de los Desamparados, de Valencia, y, a su vez, reconocerle por antecedente indirecto del mismo motivo de la Virgen con la Trinidad, en el fresco de San Esteban, de Salamanca, pintado seis años después, para el que le aprovecha, tan justificada como hábilmente, este ingenioso e ilustrado pintor de D. Acisclo Antonio Palomino de Castro y Velasco.

Crítica de Arquitectura

El proyecto inconcluso para el teatro Albéniz, de Madrid

Por ENRIQUE LAFUENTE FERRARI

AUN a riesgo de incurrir en machacona reiteración, volveré a decir, a la cabeza de estas páginas, en beneficio de la claridad y en provecho del que pudiera, no siendo habitual lector de esta revista, abordarlas *ex abrupto*, que vengo en ella insistiendo, desde hace años, en la urgente necesidad de instaurar entre nuestras costumbres la crítica usual de la arquitectura contemporánea. La falta de asistencia de una opinión atenta a sus aciertos o desafueros va eximiendo, poco a poco, al arquitecto de una cierta parte de la responsabilidad, y no la menos importante, que le corresponde como artista y aun, a veces, como mero profesional solvente, todo ello con daño no liviano para muchas y delicadas cosas que a todos importan.

Un ejemplo concreto: la muerte de varios ilustres pintores españoles contemporáneos ha provocado la natural producción crítica y biográfica en que ha tratado de perfilarse, del modo provisional con que esto puede hacerse en el comentario de actualidad, la silueta del artista fallecido y la valoración de su obra. Pues bien; la muerte, también reciente, del arquitecto D. Antonio Palacios no se ha reflejado en los periódicos, sino por gacetillas impersonales de redacción, siendo así que, cualquiera que sea la estimación que la historia acuerde, en definitiva, a la obra de este maestro, nadie podrá dudar que en la arquitectura de los últimos cuarenta años su concepción personal ha marcado una tendencia y ha dejado una huella positiva, hasta el punto de que no me extrañaría que los futuros historiadores de la arquitectura española de esos lustros utilicen con cierta validez un concepto que venga a ser algo así como *estilo Palacios* o *época Palacios*.

Otro ejemplo, aún más escandaloso: Anda por ahí, en estos días, jaleado por la Prensa y hasta festejado con homenajes públicos un libro curioso en el que un señor aficionado a la historia pretende nada menos que derrocar del puesto glorioso que ocupa en nuestro arte a la figura más indiscutible de la arquitectura española del Renacimiento: a Juan de Herrera. Intervienen en ello no sólo hipótesis de muy escasa fuerza o documentos interpretados con escasísima sutileza, sino una especie de estrecho criterio sindical, con el que, equivocando el valor de los conceptos y las épocas, se pretende algo así como echar a pelear *aparejadores* contra *arquitectos*, a manera de *teams* contrarios en pugna deportiva, dando a estas denominaciones el significado que tienen en nuestro mundo actual, un tanto enfermo de estas clasificaciones tecnocráticas con las que encerramos en apartados estancos profe-

siones calificadas por preparaciones, títulos y cometidos distintos en esta división del trabajo moderno, llevada a extremos que rayan con la superstición (1). Esas supersticiones no existían en tiempos de Felipe II; la diferencia entre aparejadores y arquitectos dependía de la función y no del título. La capacidad era la del individuo, que podía ascender de función si su talento y su trabajo lo justificaban; establecer diferencias entre arquitectos y aparejadores en tiempos de Herrera es desconocer estas realidades; pero, además, el querer arrebatar a Herrera la gloria de sus creaciones con tales argumentos vendría a ser como decir que la fama de Velázquez se debe no a sus pinceles, sino a los ayudantes que le molían los colores, o que la fama de un escritor de hoy—pues los hay que, realmente, ya no escriben—corresponde por modo principal a sus taquígrafos o a sus mecanógrafas (2).

Mas —vuelvo a lo mío— el hecho de que estas cosas se escriban, se publiquen y se festejen sin contradicción revela, una vez más, que, en materia de arquitectura, se necesita, fuera del ámbito estrictamente profesional, de una crítica viva y vigilante que actúe con la eficacia que requiere una función social incumplida.

En otros artículos (3) he comentado el resultado de importantes concursos de arquitectura de años anteriores. Los concursos son en España—ya lo sabemos—enteramente platónicos; sus resultados quedan inoperantes, y los proyectos premiados pasan a sepultarse en un archivo administrativo de donde los exhumará algún investigador del futuro, si es que el hombre logra conservar en los siglos venideros el gusto y el humor de la historia, cosa problemática. Es sabido que una buena parte de la historia de la Arquitectura hay que hacerla con la de los proyectos que no llegaron a realización; un alemán, Joseph Ponten, pudo dar a luz hace ya años un importante trabajo en dos tomos, precisamente dedicado a las grandes ideas arquitectónicas que no llegaron a realidad: *Architektur, die nicht gebaut wurde* es el título de tan sugestivo libro, que recomiendo a los arquitectos y a los historiadores (4).

Hay otro trance distinto por el que puede pasar un proyecto. No es ya el de

(1) Quiero aclarar aquí, y puedo decirlo con mayor sinceridad por no ser arquitecto y no estar implicado directamente en la cuestión, que nadie está más libre que el que esto escribe de esos bajos criterios sindicales, que tanta rigidez dan a la vida contemporánea, especialmente en España. El sentido reverencial del escalafón, el prejuicio de los títulos y el famoso espíritu de cuerpo son, juntamente con las oposiciones, los más terribles enemigos de la eficacia en la vida española. Hemos de añorar más felices épocas en las que el valor del hombre se imponía sin necesidad de tanto artificio. Pues ese crédito concedido al título oficial *abstracto* sin atención al valor humano *concreto*, es un aparato ortopédico con el que la sociedad trata de defendérse del anónimo en que los hombres se van sumergiendo, captados por la masa. (Ese anonimato ha hecho nacer, a su vez, la embustera selección de la propaganda, el gran elemento de mixtificación y mentira de la sociedad contemporánea). Los hombres no se conocen unos a otros y no se fían ya unos de otros; descargan, por ello, la responsabilidad en el Estado, que es, así, el garantizador un poco mostrenco de la capacidad técnica de un caballero que ha conseguido, sabe Dios a veces por qué artilugios inconfesables, esa patente de corso que es el título profesional o el ingreso en un escalafón. Por mi parte, diré que para mí lo importante será siempre el hombre y no el título; jamás confiaría la construcción de una casa a algunos señores que poseen el título que capacita para edificarla si no conocía de antemano su solvencia y su criterio, y sé que, por otra parte, si el Estado me lo permitiera, un buen aparejador experto me serviría muy bien, a veces, en algún caso. Enunciamos, rotundo, el teorema: un técnico concienzudo y competente de un grado oficial inferior será preferible siempre a uno malo e incapaz del grado superior inmediato. Pero éste, ciertamente, no era el caso de Herrera.

(2) Recordaré, por otra parte, que en los dibujos publicados recientemente por la Biblioteca de Palacio, con texto de Matilde López Serrano, demostrarían al más obtuso, si es que ello hiciera alguna falta, la personalísima intervención de Herrera en los proyectos del Escorial, del que se publican en este trabajo planos firmados que no son dibujos de delineante, sino croquis, tanteos y estudios personales llenos de detalles, de cotas y de indicaciones, que son órdenes aclaratorias para los aparejadores que le ayudaban en la dirección de la obra. Recuérdese, por otra parte, que D. Ventura Rodríguez hizo durante muchos años de delineante y aparejador de Sacchetti, llegando luego a ser uno de los más grandes arquitectos de su siglo en España. Estas dos observaciones prueban: 1.º Que es insensato desconocer la figura de Herrera en la magna obra escurialense; y 2.º Que lo es también aplicar al siglo XVI los conceptos y los escalafones de nuestro siglo XX.

(3) *La catedral de Valladolid y el concurso para su terminación* y *La solución arquitectónica de la catedral de la Almudena*, publicados en ARTE ESPAÑOL, 2.º trimestre de 1943 y 1.º de 1945, respectivamente.

(4) JOSEPH PONTEN: *Architektur die nicht gebaut wurde*. Dos vols. Berlin, 1925.

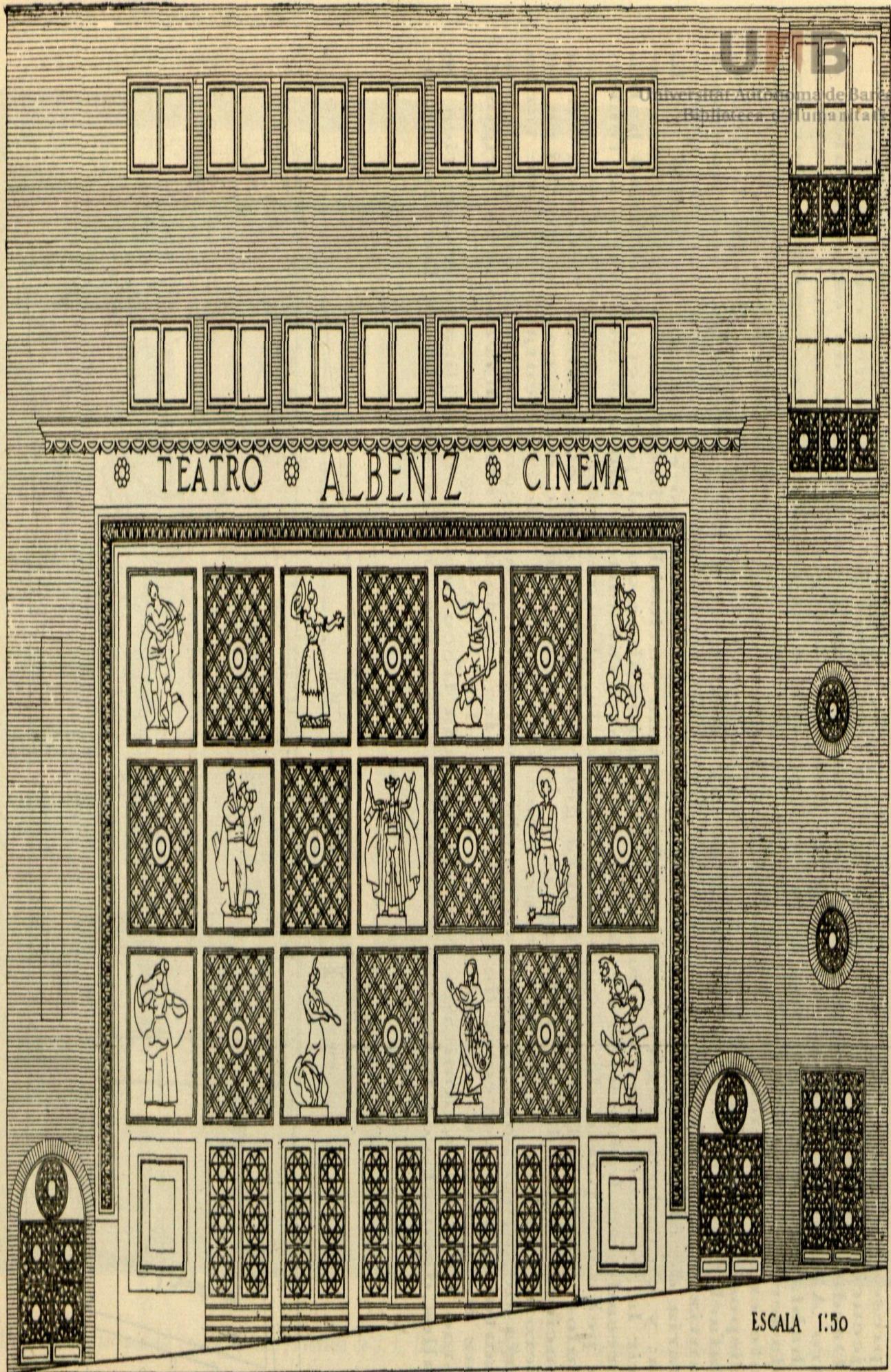
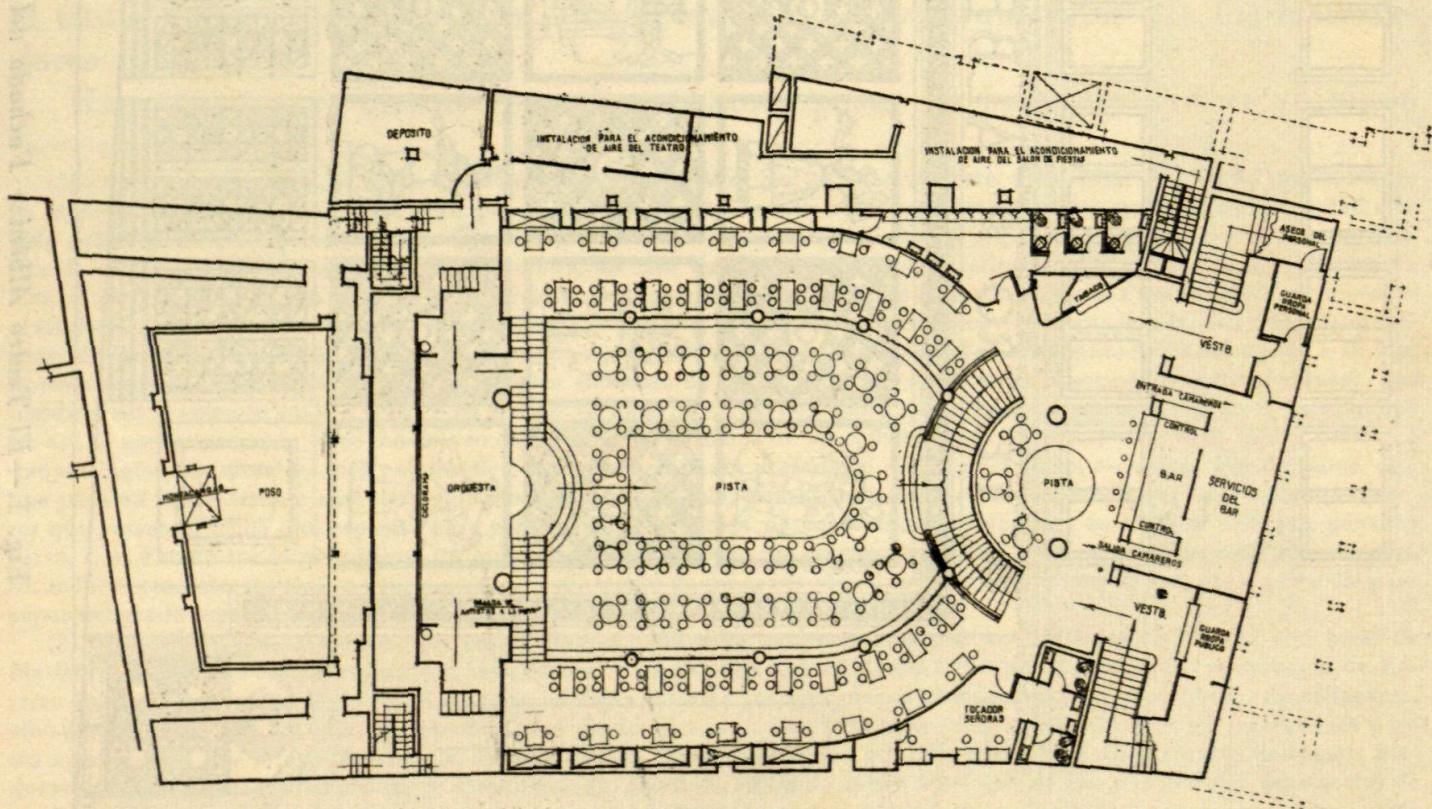


Fig. 1.—El Teatro Albéniz: Fachada del proyecto de José Luis Durán de Cottes y R. L. Izquierdo.

la no realización, destino habitual de los grandes planes megalómanos del pasado o del presente, o de las ideas que se premian en los concursos nacionales, sino el de la ejecución a medias. Queremos hablar hoy aquí de uno de estos casos.

Desde hace algunos meses posee Madrid una nueva sala de espectáculos: el teatro Albéniz. Noticias verbales de amigos y de gentes que conocían el proyecto me habían hecho saber que el teatro, entonces en construcción, vendría a ser una verdadera novedad en Madrid en la resolución de problemas técnicos, especialmente en la acústica, y un alarde original en cuanto a la decoración interior y a la disposición de la fachada; realizado el proyecto por José Luis Durán de Cottes y Rafael L. Izquierdo, y encargadas las esculturas a Angel Ferrant, estos nombres garantizaban desde el principio un deseo de novedad y una seguridad de que se trataría de algo nada vulgar. Pasó el tiempo, se terminó el teatro, se habló de la obra; y cuando la lógica solicitud de una curiosidad insatisfecha me llevó a inquirir la verdad sobre el asunto, pude comprobar que el proyecto que tanto había interesado no había sido llevado a cabo íntegramente y que sus autores sólo tenían una pequeña parte de responsabilidad en la obra realizada: los arquitectos, en sus cálculos, planeamiento y estructura general del edificio; el escultor Ferrant, en la ejecución escultórica de las figuras de la fachada, pero no en su colocación ni en su policromía, ni en el efecto general con que habían sido presentadas y que tanto difería de aquél para el que habían sido pensadas. Pude convencerme, hablando con los autores del proyecto, de que se había frustrado una idea nueva, vivaz, original, capaz de poner en la arquitectura de Madrid, tan entregada hoy a un frío neoclasicismo de receta, limitado con demasiada frecuencia a la utilización artística de detalles decorativos más que a la eficaz restauración del sentido de las proporcio-

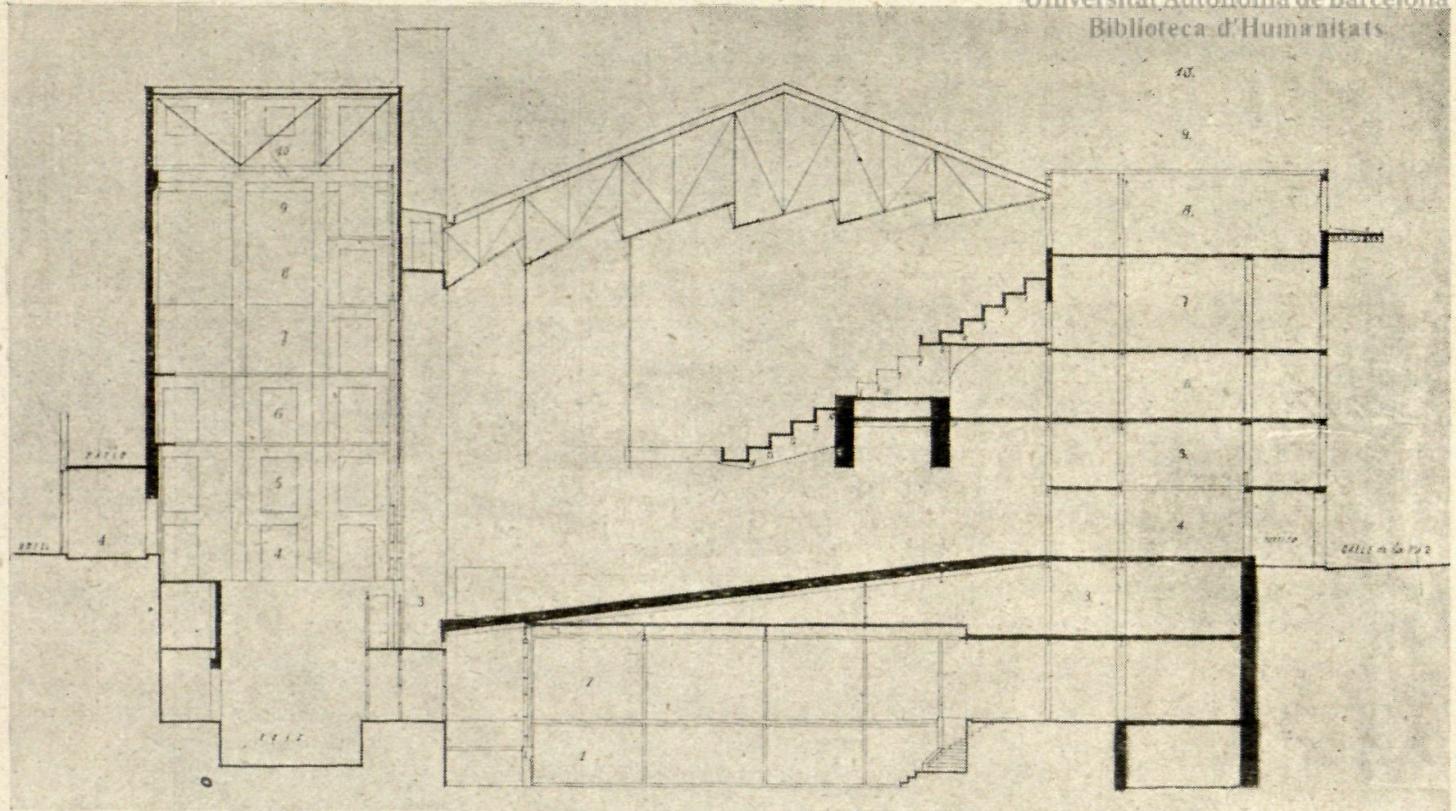


ESCALA 1:100

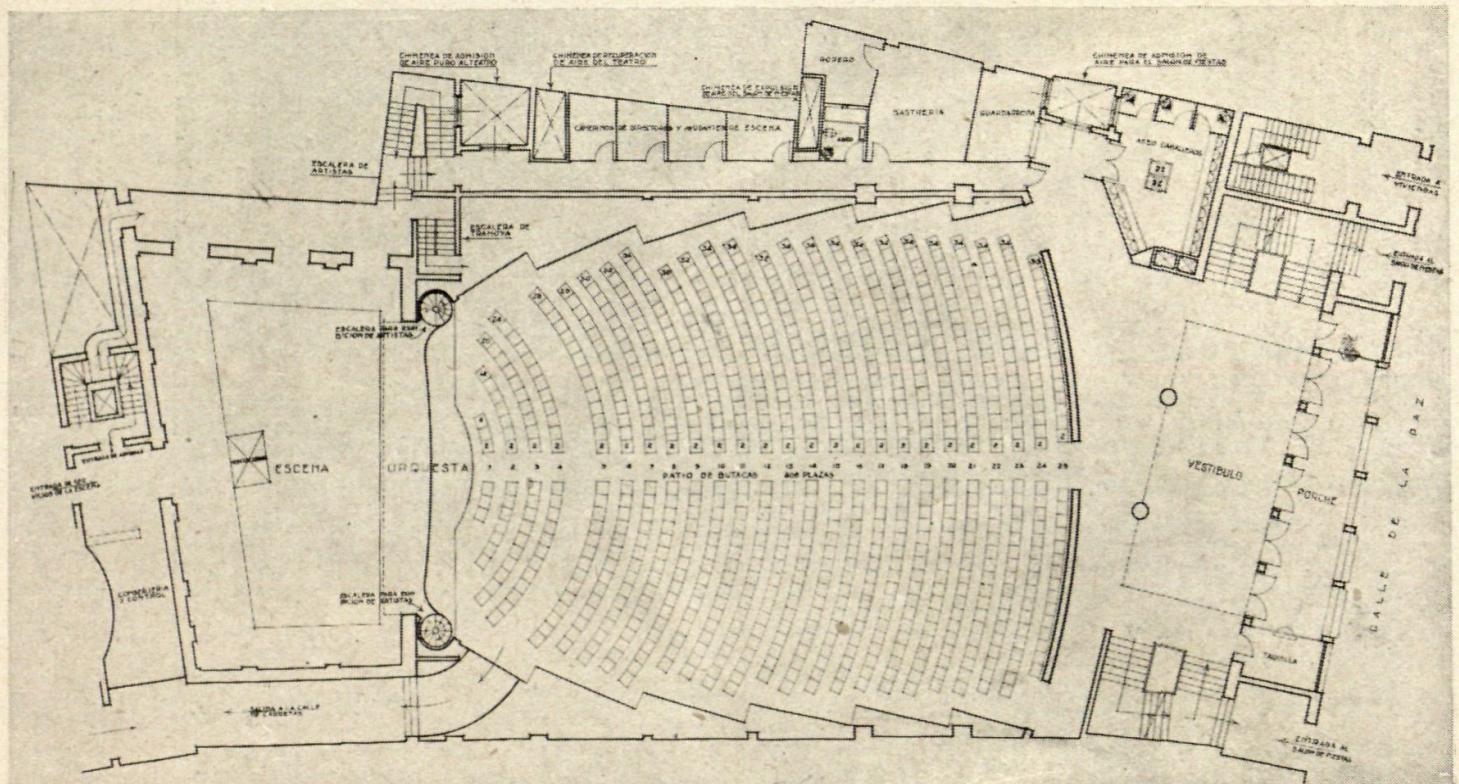
Fig. 2.—Teatro Albéniz: Planta de sótano.



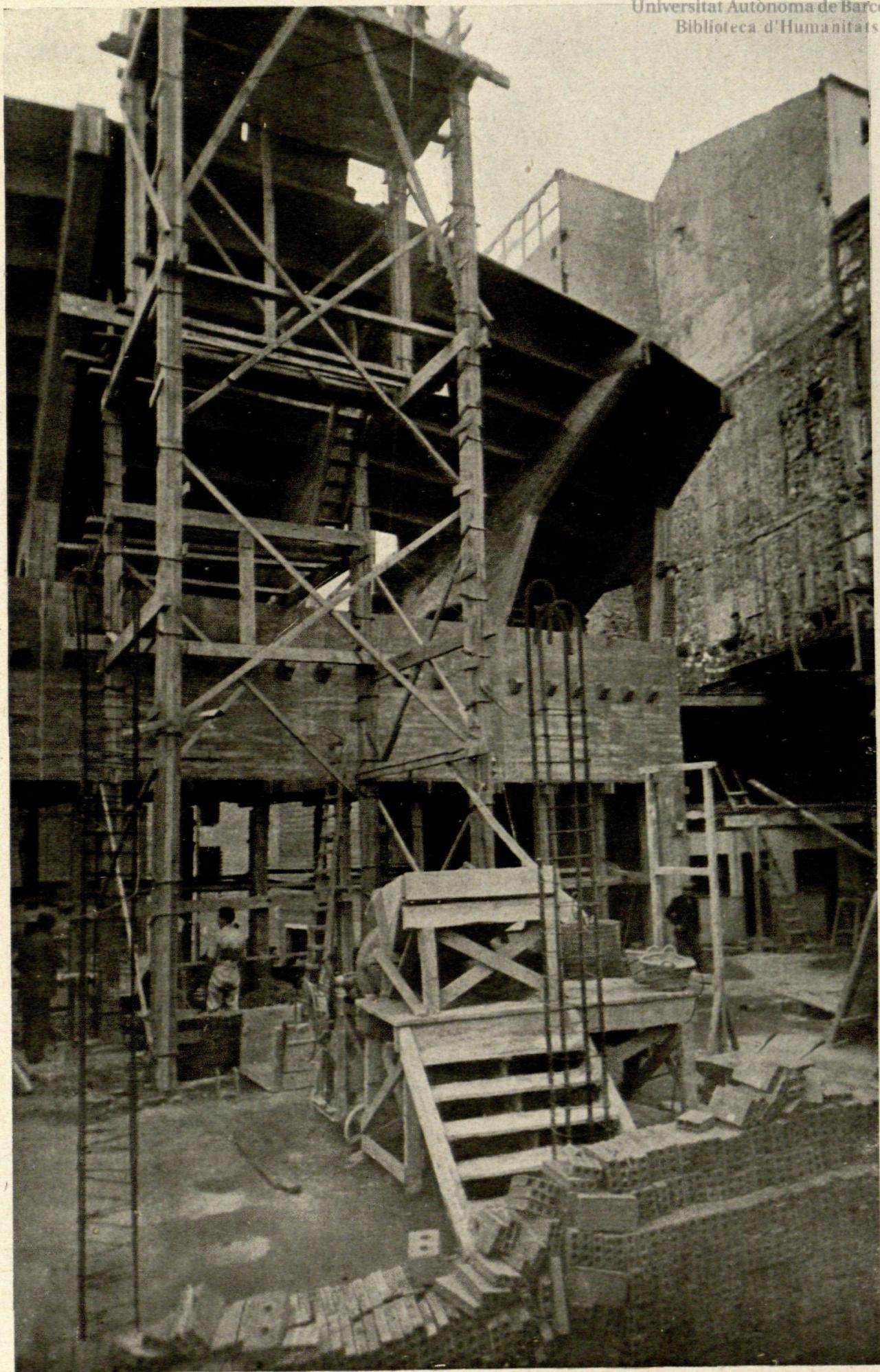
La proyectada fachada del Teatro Albéniz. (Proyecto de J. L. Durán de Cottes y R. L. Izquierdo; esculturas de Angel Ferrant.)
Según dibujo, en color, de Santonja.



Teatro Albéniz.—Corte del edificio en el estado en que quedó al cesar la dirección de los arquitectos Durán de Cottes y L. Izquierdo.



Teatro Albéniz.—Planta del patio de butacas. (Proyecto de Durán de Cottes y L. Izquierdo.)



Teatro Albéniz, de Madrid.—Estructura de la obra.

*Aragón.**Valencia.**Vasconia.**Galicia.*

Bocetos de Angel Ferrant para las figuras del Teatro Albéniz, de Madrid. Con el fondo de nicho dorado para el que estaban ideadas.

Universitat Autònoma de Barcelona
BIBLIOTECA D'ESTUDIS BALEARS



Cataluña.



Castilla.

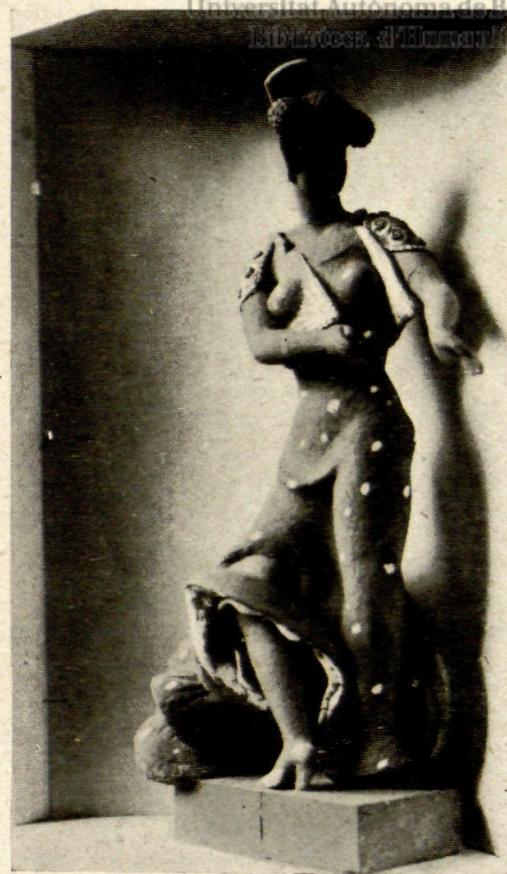


Extremadura.



Canarias.

Bocetos de las esculturas de Angel Ferrant para el Teatro Albéniz.

*Andalucía.**Detalle de la figura anterior.**Baleares.**Bocetos de las esculturas de Angel Ferrant para el Teatro Albéniz.**Asturias.*



Detalle de la figura que representa a Aragón.



Vasconia : Detalle.



Castilla, escultura de Angel Ferrant para el Teatro Albéniz.



Asturias : Detalle.



Canarias : Detalle.

Detalles de las esculturas definitivas de Angel Ferrant.

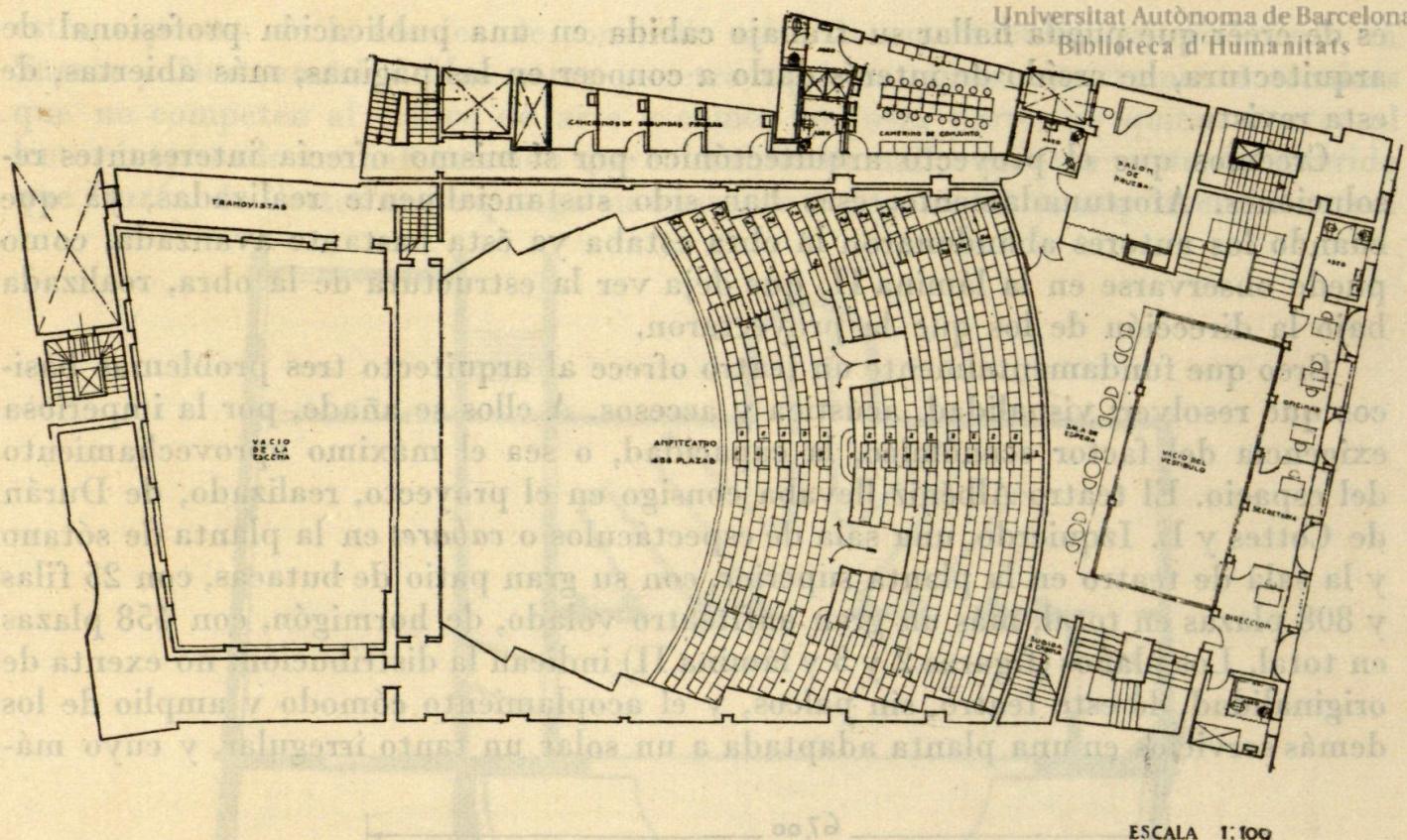


Cataluña : Detalle.



Extremadura : Detalle.

Esculturas de Angel Ferrant para el Teatro Albéniz.



ESCALA 1:100

Fig. 3.—Teatro Albéniz: Planta de anfiteatro.

nes, una nota de atrevimiento y de gracia, muy en armonía con el destino de un lindo teatro céntrico. Y consideré desde aquel momento un deber, que cumplí gustoso, el dar a conocer el proyecto completo de una obra interesante, un caso más de esa arquitectura *die nicht gebaut wurde*.

Mas esto, dicho así, tampoco es cierto. En buena e importante parte el proyecto de Durán de Cottes y López Izquierdo está embebido y ejecutado en la actual construcción. Para decirlo de una vez: estos arquitectos dirigieron la obra hasta un momento relativamente avanzado (1) en que unas diferencias de criterio con el propietario del inmueble en edificación hizo a los autores del proyecto abandonar el trabajo cuando ya estaban resueltos los más importantes problemas constructivos y erigido en buena parte el teatro (plantas, distribución y accesos, estructuras y acústica) y ejecutadas las esculturas que habían de ser acopladas en la fachada del edificio.

Aquí vendrían muy a punto unas reflexiones, a las que el autor de este artículo no quiere abandonarse por ahora, sobre la delicada cuestión que puede plantear en derecho y en ética la divergencia entre un arquitecto y su cliente cuando éste, después de haber dado su conformidad a un proyecto y de estar edificado lo más importante de él, revoca su decisión sin causa grave, pone reparos a la parte decorativa y suntuaria y priva a los autores del proyecto, del legítimo derecho a terminar la obra y a dejar en ella su impronta de artistas.

El hecho es, para lo que a nosotros interesa, que esto fué así en el caso que historiaremos y que para dar a conocer lo que de esta obra quedó inédito y precisamente porque por no haberse ultimado el proyecto de Durán de Cottes y L. Izquierdo no

(1) El que indica la lámina II (corte del edificio).

es de creer que pueda hallar su trabajo cabida en una publicación profesional de arquitectura, he creído de interés darlo a conocer en las páginas, más abiertas, de esta revista.

Creemos que el proyecto arquitectónico por sí mismo ofrecía interesantes soluciones. Afortunadamente, esas han sido sustancialmente realizadas, ya que cuando los autores abandonaron la obra estaba ya ésta bastante avanzada, como puede observarse en la lámina II, que deja ver la estructura de la obra, realizada bajo la dirección de los que la proyectaron.

Creo que fundamentalmente un teatro ofrece al arquitecto tres problemas básicos que resolver: visualidad, acústica y accesos. A ellos se añade, por la imperiosa exigencia del factor económico, la capacidad, o sea el máximo aprovechamiento del espacio. El teatro Albéniz llevaba consigo en el proyecto, realizado, de Durán de Cottes y L. Izquierdo, una sala de espectáculos o *cabaret* en la planta de sótano y la sala de teatro en la planta superior, con su gran patio de butacas, con 25 filas y 808 plazas en total, más un gran anfiteatro volado, de hormigón, con 458 plazas en total. Los planos (figuras 2 y 3 y lámina II) indican la distribución, no exenta de originalidad, de este teatro, sin palcos, y el acoplamiento cómodo y amplio de los demás servicios en una planta adaptada a un solar un tanto irregular, y cuyo má-

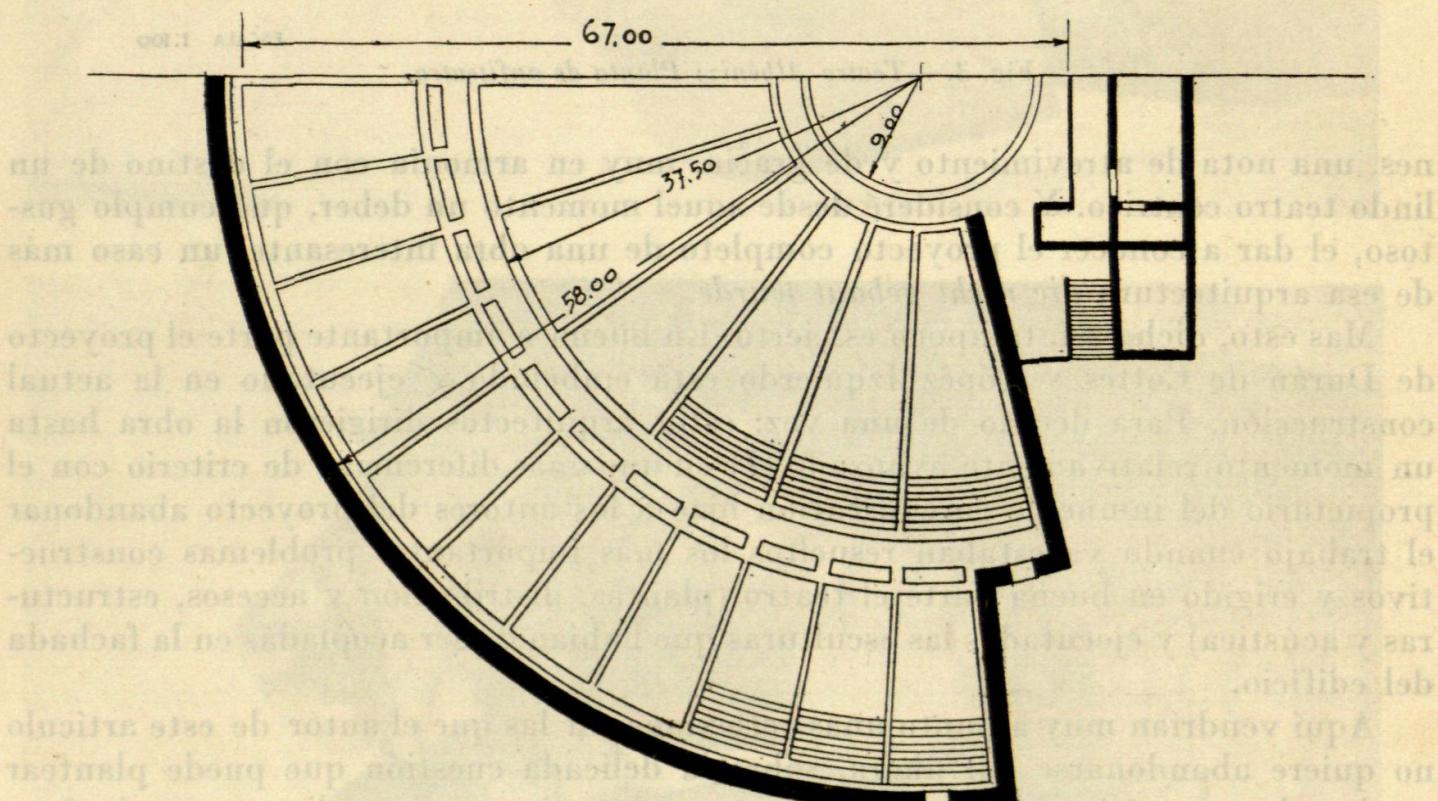


Fig. 4.—Planta del *Odeón*, de Atenas.

ximo aprovechamiento venía impuesto por la céntrica localización urbana en que se halla enclavado el edificio.

Pero el problema al que los autores del proyecto dedicaron su máxima atención fué el de la acústica. El progreso de la arquitectura en estas cuestiones ha sido notabilísimo en los últimos años; Durán de Cottes, especializado en el estudio de este problema, quiso aportar al teatro Albéniz las más recientes y perfectas soluciones ensayadas con éxito en las construcciones de los países más adelantados en

estos aspectos de la técnica de construir salas de espectáculos, especialmente en Suecia y Norteamérica. Mas como penetro aquí en temas estrictamente técnicos que no competen al crítico de arte y como, por otra parte, no quiero hurtar al lector interesado una información que no habría de hallar en otra parte, he querido que Durán de Cottes nos exponga su concepto del teatro en la arquitectura actual

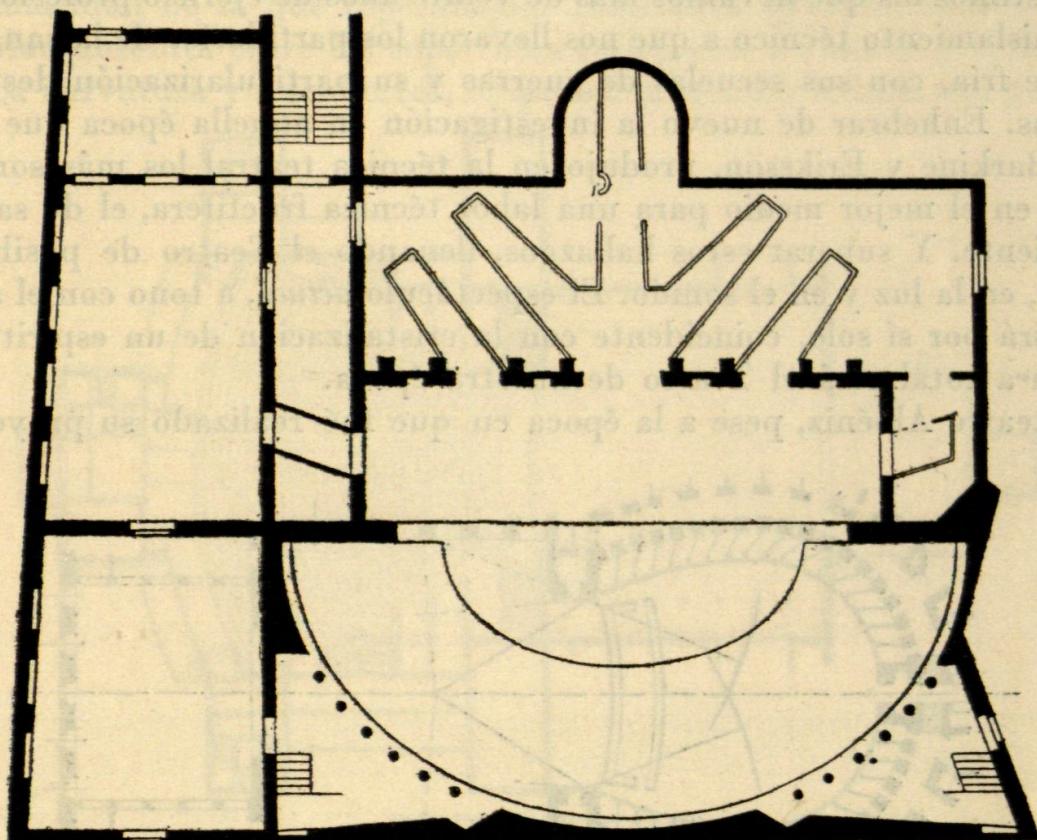


Fig. 5.—El Teatro Cívico de Palladio, en Vicenza.

y nos dé noticia de este aspecto de la cuestión en unas cuartillas que, entrecomilladas, transcribo a continuación y en las que se explica la singularidad y novedades del sistema ensayado en este local para lograr unas condiciones acústicas excelentes.

"La arquitectura del Teatro —dice Durán— se encuentra, constantemente, en crisis. Y es natural. El teatro es el edificio más *representativo* de cada época, puesto que se construye para la *representación* de sus problemas más característicos.

El Odeón griego; el de Palladio, en Vicenza; la Scala, de Milán, y el de Wagner, en Bayreuth, son cristalizaciones perfectas de estados de espíritus *hechos*. El Teatro de nuestra época no ha cristalizado todavía, porque está sin resolver el problema del espíritu moderno. No podemos, aún, adivinar lo que será; pero sí podemos asegurar lo que no será: No será ni el Odeón griego, ni el Palladio de Vicenza, ni el Scala de Milán, ni el Wagner de Bayreuth (figs. 4 a 7).

Lo sentimos por esa afición que, en los últimos años, ha mostrado la arquitectura española a las "resurrecciones". El Teatro es algo demasiado importante y vital para ser engendrado con ficciones retrospectivas. Los que luchan, por ejemplo, por el Teatro "de palcos" pierden lastimosamente el tiempo. En la plaza de la Opera, de Madrid, se encuentra todo un símbolo. Ese esperpento, arrugado y viejo,

que ni las inyecciones de cemento consiguen actualizar. Podrán conservarse los de su época como piezas de museo; pero el que cae, como ése, no se levanta más.

¿Cuál es el camino en este momento de crisis? Para nosotros, clarísimo. Continuar ese magnífico ejemplo de colaboración técnica internacional que dió el mundo en el período comprendido entre las dos guerras mundiales y al que, afortunadamente, asistimos los que llevamos más de veinte años de ejercicio profesional. Desear el fin del aislamiento técnico a que nos llevaron los partidarios de la sangre caliente y la mente fría, con sus secuelas de guerras y su particularización destructiva de las técnicas. Enhebrar de nuevo la investigación en aquella época que de Lyon a Gropius, Barkine y Eriksson, produjo en la técnica teatral los más sorprendentes hallazgos, en el mejor medio para una labor técnica fructífera, el de sangre fría y mente caliente. Y superar estos hallazgos, llenando el Teatro de posibilidades en la plástica, en la luz y en el sonido. El espectáculo *actual*, a tono con el avance técnico, surgirá por sí solo, coincidente con la cristalización de un espíritu nuevo. Y su cobertura total será el Teatro de nuestra época.

En el teatro Albéniz, pese a la época en que fué realizado su proyecto, inten-

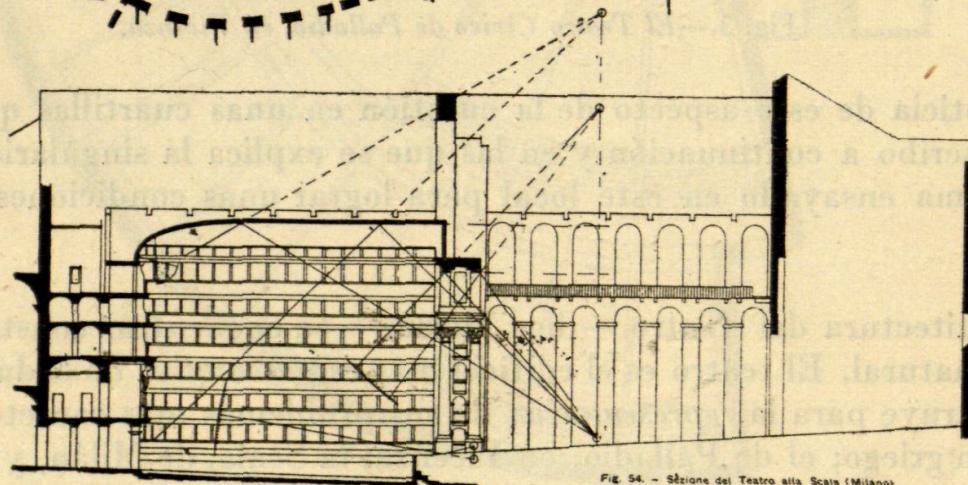
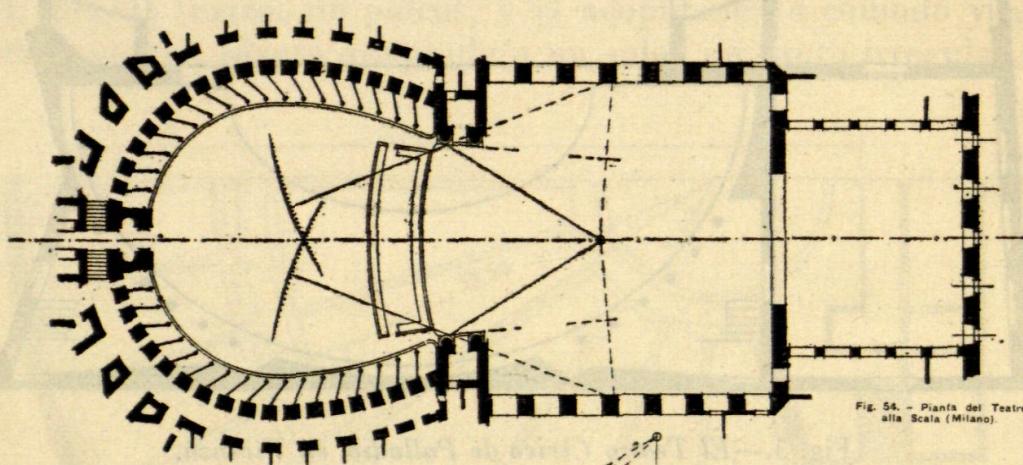


Fig. 6.—Planta y sección de la Scala, de Milán.

tamos apasionadamente continuar las enseñanzas que Lyon en su sala Pleyel (figura 8) comenzó, en colaboración con los arquitectos Auburtin, Granet y Mathon. Estudiamos muy especialmente la Opera Cívica, de Chicago (fig. 9), de los arquitectos Graham, Anderson, Probst & White, y el Music-Hall Internacional, de la ciudad Rockefeller (fig. 10), en Nueva York, de Reinhard y Hofmeister, Corbett, Harrison y Mac Murray, Hood y Fouilhoux; la sala Ufa, en Colonia, de W. Riphahn, y los Meyerhold (fig. 11), de Barkine y Vachtangof, y el Kharkov, de Strizic, en

la U. R. S. S., y, por último, las magníficas creaciones de Escandinavia, de las que es el mejor ejemplo la sala de conciertos de Göteborg (fig. 12), de Nils Einar Eriksson.

En lo acústico, llegamos a una solución que, corrigiendo los defectos que la experiencia señaló en el Rockefeller, con las enseñanzas escandinavas, tenía en sí una particularidad de la que esperábamos resultados óptimos: Haber conseguido una identidad absoluta entre las superficies reflejantes de muros y techo, trazadas con idéntica curvatura y quebrantos, lo que en el estudio teórico nos produjo con-

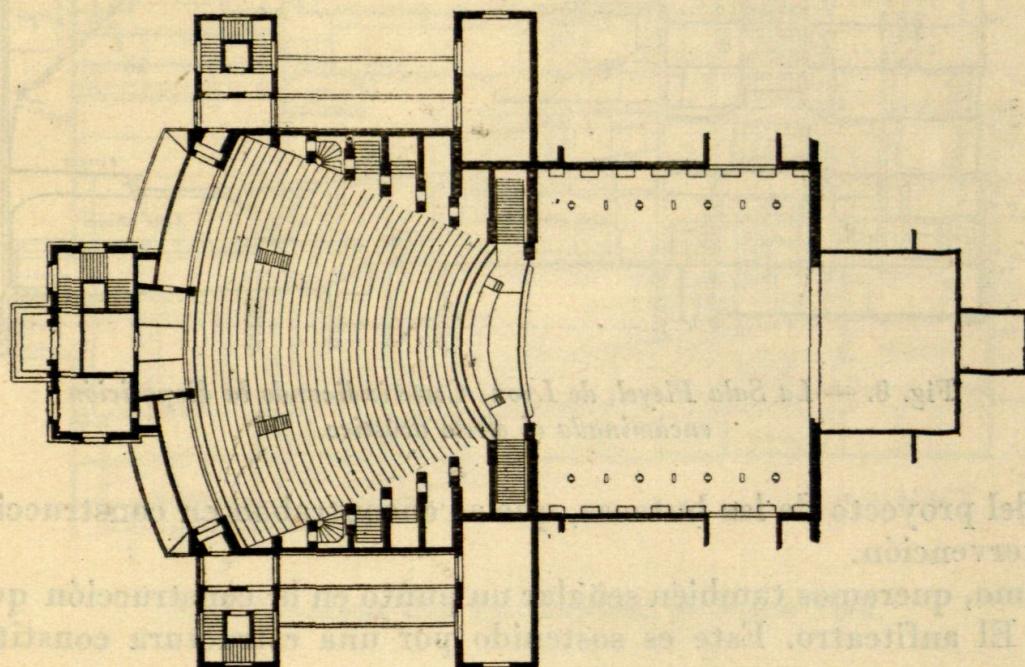


Fig. 7.—Planta de la Ópera, de Bayreuth.

clusiones sorprendentes. No hemos podido llegar a la experimentación con el Teatro acabado, ya que la nueva dirección emborrachó de escayola el techo acústico por nosotros construído con tanto afán, y suprimió los paneles laterales que abocinaban la sala.

La disposición por nosotros proyectada tenía también la posibilidad de efectos luminosos y de proyección sobre la escena a todas las distancias y todas las alturas, por las fajas que se producían entre los paneles a lo largo de muros y techo, con lo que dábamos una enormidad de posibilidades a la luz, uno de los materiales plásticos de mayor importancia, hoy, en el Teatro. Asimismo, y en colaboración con Benito Delgado, fué proyectada una escena que tampoco se ha realizado y que ofrecía novedades técnicas interesantísimas, como, por ejemplo, la realización de una embocadura construida con dos escaleras luminosas en caracol, que permitían situar artistas a distintas alturas, como marco vivo de la escena. Este detalle, completamente original, ampliaba posibilidades de movimientos, hoy reducidos a la escena y puente.

Pero pudimos terminar completamente la estructura del teatro, que quedó en la forma que define el plano de sección que sirvió para el acta de cambio de dirección y que se presenta en este artículo (lám. II). Somos, por tanto, responsables de cuantos aciertos o desaciertos haya en la disposición general de la sala, vestíbulos, escaleras, zonas de camerinos, etc.; visibilidad de sala y anfiteatros, accesos

y pendientes, etcétera, etc., y no lo somos exclusivamente de decoración y luz y la parte de la acústica que con la nueva decoración haya quedado mermada.

También nos sentimos responsables de las magníficas esculturas de Angel

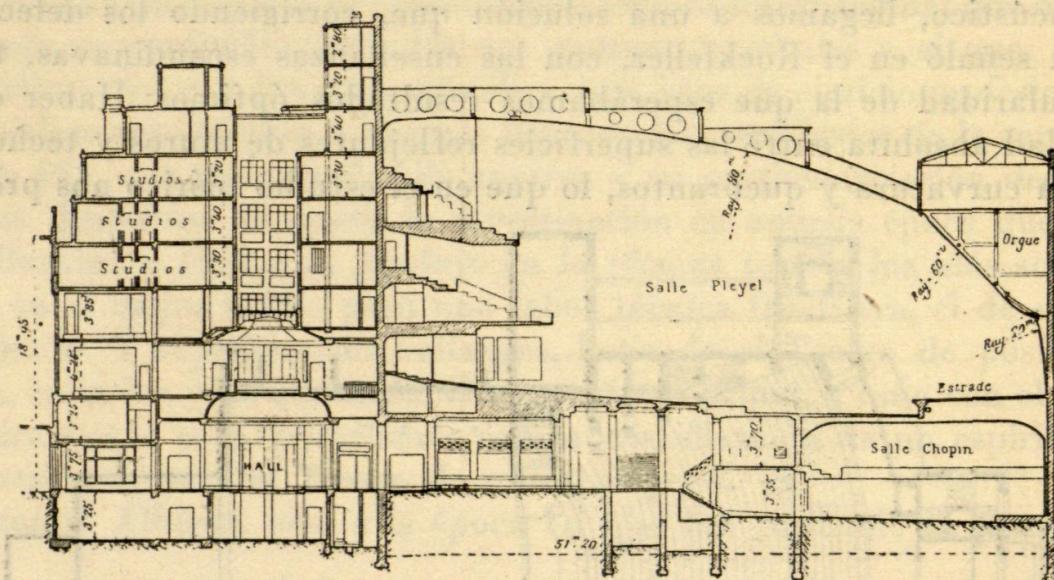


Fig. 8. — La Sala Pleyel, de Lyon. Corte indicando la disposición encaminada al efecto acústico.

Ferrant y del proyecto de las butacas, que se encontraban en construcción al cesar nuestra intervención.

Por último, queremos también señalar un punto en la construcción que creemos de interés. El anfiteatro. Este es sostenido por una estructura constituida de la

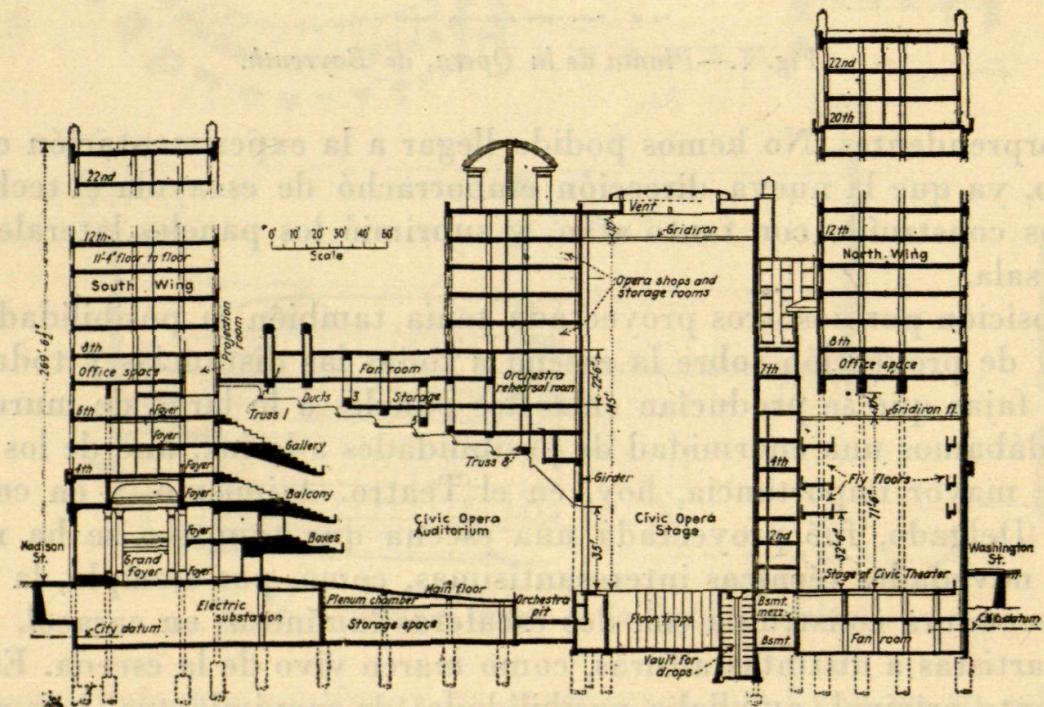


Fig. 9.—La Civic Opera, de Chicago.

siguiente forma: un haz de vigas radiales según las generatrices del cono osculador de las gradas; cada una de ellas de tres tramos, uno central y dos envo ladizo, un nudo de empotramiento y otro con articulación. Este sistema de vigas refiere todas las cargas a dos únicas jácenas, rectas, que, a su vez, descansan en dos columnas

cada una. Cimentación autónoma de estas columnas, formada por dos zapatas de hormigón armado: una para cada par. Las dos jácenas sin acartelamientos, empotramientos ni aporticados. Apoyo perfectamente liso sobre planchas de plomo. En una palabra: un anfiteatro que, como puede observarse en la fotografía obtenida al desencostrar (lám. III), trabaja con absoluta autonomía, sin apoyo alguno en los muros de cierre del teatro. Su construcción fué tan escrupulosa que el Laboratorio Central de Ensayo de Materiales de la Escuela de Ingenieros de Cami-

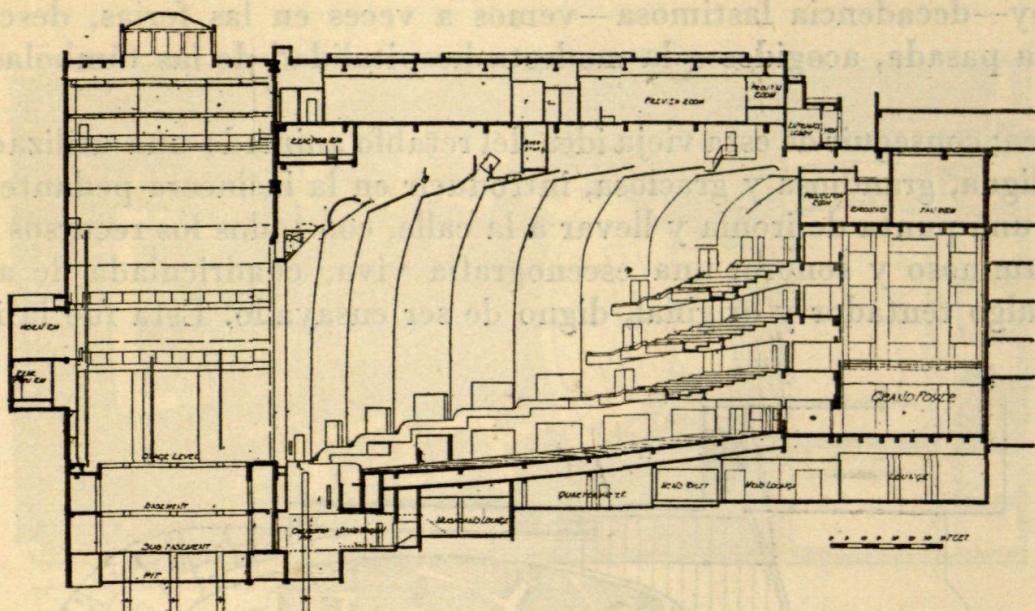


Fig. 10.—*Music-Hall Internacional, de Nueva York.*

nos, Canales y Puertos hubo de efectuar, a petición nuestra, análisis detenido de cuantos materiales intervinieron en su construcción, así como practicar ensayo de las soldaduras eléctricas que, por las dificultades de hierro existentes, nos vimos obligados a efectuar en las armaduras. Téngase presente que toda la obra se llevaba sin intermediarios, absolutamente bajo nuestra dirección exclusiva, actuando directamente sobre el obrero sin contratistas ni maestros en los diferentes oficios. Todos los materiales necesarios para la obra eran solicitados por nosotros a la propiedad del teatro, que se encargaba de su busca y adquisición, así como de los pagos a obreros y personal, lo que nos independizaba en absoluto de la parte administrativa de aquélla.”

La explicación que antecede servirá para que arquitectos y profanos comprendan el cuidado puesto por sus autores en la elaboración de sus planes. Pero es natural que yo no hubiera traído a las páginas de esta revista el proyecto del teatro Albéniz si no hubiera existido en él una originalidad de puro tipo estético. Concibieron los autores la fachada del teatro como animada por un retablo festivo, luminoso y polícromo, expresión viva de la función del edificio. Rompiendo con todo prejuicio reseco, quisieron los arquitectos, con atrevimiento notable, hacer vivir en el rostro del edificio esa promesa de diversión arbitraria, de mundo fantástico, que, más o menos, engolosina al hombre que toma su entrada en la taquilla de un teatro. Estimo que el efecto buscado y del que sólo pueden dar una pálida idea los dibujos y fotografías que aquí se publican, hubiera podido ser algo realmente excepcional, lleno de vida y de gracia, recordándonos vagamente a los que

hemos visto nacer el siglo, aquellos deliciosos retablos de figuras de movimiento, combinadas con el orquestón que anunciaba, en las modestas barracas de la época, la novedad incipiente del cinematógrafo. De aquellos barracones a lo que hoy llaman, a veces los cronistas, *los templos del séptimo arte* va todo un mundo; pero en este mundo, si se ha ganado mucho en perfeccionamiento técnico y en ostentoso empaque arquitectónico, se ha perdido algo que nosotros evocamos en el recuerdo, al pensar en aquellas damas y aquellos caballeros vestidos a la moda Luis XV, que todavía hoy—decadencia lastimosa—vemos a veces en las ferias, descendidos de su grandeza pasada, acogidos a la modesta hospitalidad de las tómbolas o los tíos vivos.

Pues bien; conseguir de esta vieja idea del retablo animado una utilización arquitectónica digna, grandiosa y graciosa, introducir en la insincera pedantería neoclásica al uso una punta de ironía y llevar a la calle, con todos los recursos modernos, un tapiz luminoso y sonoro, una escenografía viva, cuadriculada de alegres muñecos, era algo tentador y original, digno de ser ensayado. Esta fué la idea de los

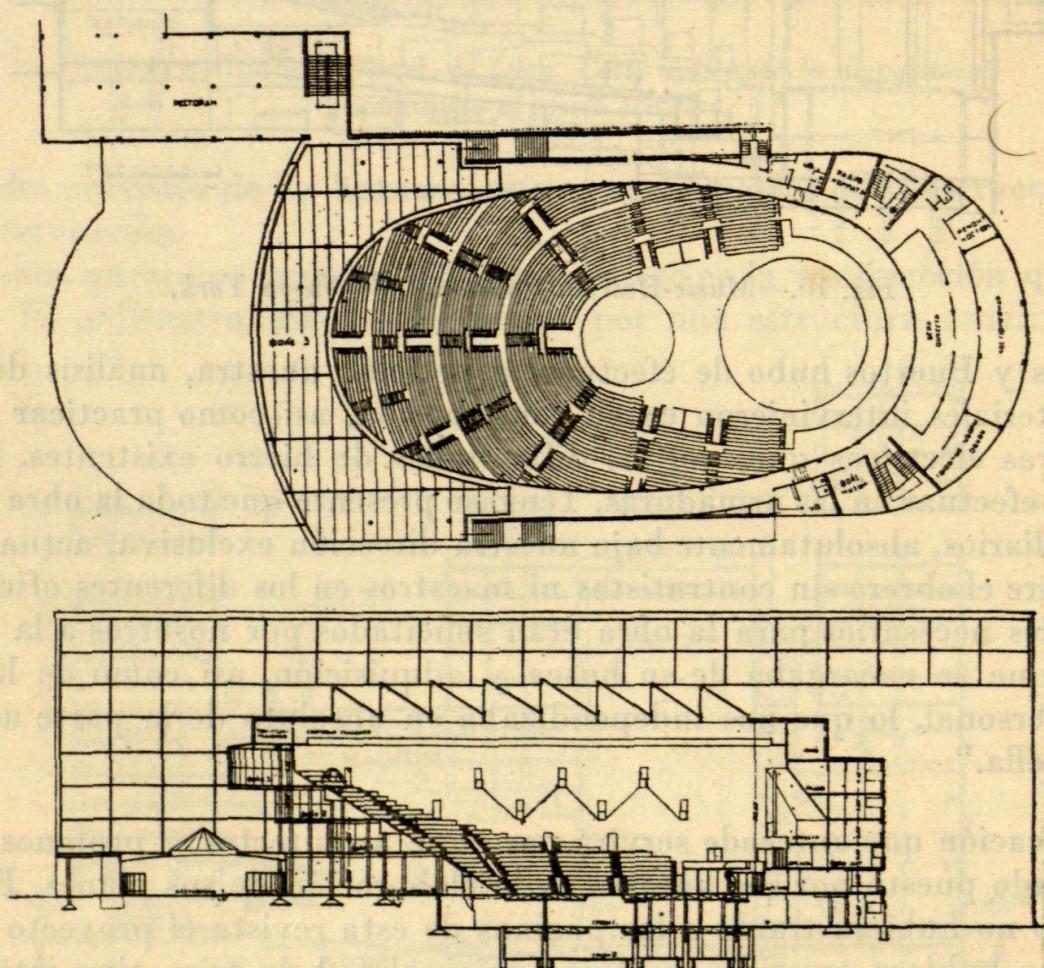


Fig. 11.—Planta y sección del Teatro Meyerhold, de Moscú.

autores de este proyecto. Que, para el caso, requirieron el concurso de Angel Ferrant, uno de los escultores españoles que sienten más la pasión por su arte, la gracia y la dignidad de la forma y el desdén callado y modesto por el exhibicionismo y la publicidad. De esta colaboración brotó la concepción de esa notabilísima fachada, que no llegó a ejecutarse, y que, de haberlo sido, habría constituido una atracción festiva y fulgente en la noche madrileña.

En el caso de Ferrant fué lo peor del caso que, realizadas ya sus figuras, hubieron de acoplarse después a una arquitectura con la que no tenían la menor relación, fuera del lugar para el que estaban concebidas y privadas de los fondos y la policromía con que habían sido ideadas por el escultor. En efecto, en la fachada del proyecto primitivo, los arquitectos imaginaban (fig. 1 y lám. I) una edificación de ladrillo de vivo color rojizo y discreta sobriedad de líneas, que venía a ser como un sencillo marco para el imaginado retablo que servía de pórtico al teatro; todo

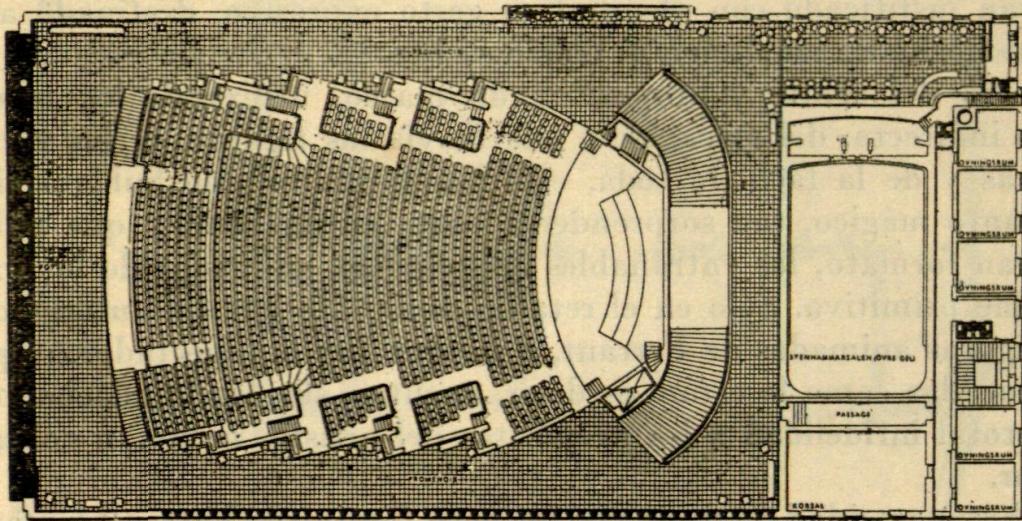


Fig. 12.—Sala de conciertos de Götteborg.

llevaba la vista a la idea de que era aquello lo central; una cornisa resaltada, a modo de pequeña marquesina o guardapolvo, aislabía el retablo con una reposada línea horizontal y servía, a la vez, para albergar los dispositivos de luz indirecta que destacaban netamente la inscripción portadora del nombre del teatro, que venía así a componer, en recuerdo clásico, como un friso bajo la cornisa protectora. Debajo, enmarcado con dorada moldura para acusar con claridad su carácter, un tanto ilusorio, de cuadro fingido, el que hemos dado en llamar *retablo animado*. Distribuido en cuatro órdenes o pisos y siete calles, se reservaba en él el piso inferior a las puertas de acceso al interior y a las carteleras correspondientes, quedando los tres órdenes superiores consagrados al retablo mismo, que formaba, de este modo, un rectángulo de muy grata proporción. Cada uno de los tres órdenes incluídos en él venían a subdividirse en los siete espacios indicados, y en ellos, siguiendo un grato ritmo alterno, de modo que de los siete rectángulos—enmarcados de oro a su vez para aislar su contenido, como un cuadro—, uno llevaba el nicho cóncavo destinado a albergar cada una de las figuras de Ferrant, y el siguiente, una celosía calada con rombos, en los que se inscribía un cuadrilóbulo. Quedaba así perfectamente repartida y proporcionada la fachada toda—y no olvidemos que en el arte de repartir gratamente un espacio y de proporcionar unos huecos comienza a hallarse el secreto auténtico de todo clasicismo, y no en copiar sin criterio, elementos de un Vignola o de un Palladio cualquiera—, y distribuidas las once esculturas en los tres pisos, de tal modo que el ritmo alterno de los huecos y de las figuras se respeta también en sentido vertical ($4 + 3 + 4$). Cada nicho dedicado a las figuras queda así como un semicilindro rehundido en el paño, y en él, destacándose

sobre el oro del fondo, que hubiera sido avivado por la iluminación eléctrica indirecta y por una policromía adecuada, viva y alegre, la escultura de Ferrant, llena de volumen y de humor, desplegando su aguda caracterización, estilizada e irónica, animada a la vez por el movimiento articulado ingeniosamente y por la música, que hubiera acabado de dar vibración a este originalísimo conjunto. Pues el propio Ferrant había estudiado cuidadosamente el juego articulado de sus figuras para que, accionadas por un mecanismo, hubieran cobrado movimiento. Sólo así, en la escueta y graciosa acción, estas lindas figuras, concebidas expresamente para ello, hubieran justificado con plenitud su gesto expresivo, destinado a destacarse en alianza estrecha de movimiento, música y luz.

Así, dentro del sobrio y proporcionado marco, utilizando los recursos de la iluminación indirecta, del mecanismo que movía las figuras, de los vivos tonos de las esculturas y de la fachada toda, este fantástico retablo hubiera sido algo de efecto un tanto mágico, tan sorprendente como encantador, y que hubiera recordado, en gran formato, los entrañables orquestones animados de los viejos barracones del cine primitivo. Sólo en el retablo concebido por los autores de este proyecto, las figuras animadas de Ferrant, a las que hoy el espectador no puede hacer justicia, colocadas como lo están, es decir, exentas, sin fondo adecuado y policromadas con total infidelidad a los propósitos del artista, hubieran cobrado su verdadero valor.

Apenas hay necesidad de decir que las once figuras de Ferrant tratan de representar, con humor y agudeza, las diversas regiones españolas (1). En la ordenación en que se ven en la figura 1 y lámina I encontramos, de arriba abajo y de izquierda a derecha, las caracterizaciones de Aragón, Valencia, Vasconia, Galicia, en el orden superior; Cataluña, Castilla, Extremadura, en el segundo, y Canarias, Andalucía, Baleares y Asturias, en el inferior; resultando en total cinco figuras femeninas y seis masculinas. Para el que ha podido ver en el taller de Ferrant y con su adecuada policromía los bocetos que han servido para la ejecución de las figuras, la impresión es incomparable.

La reproducción de esos bocetos en estas páginas (láms. IV a X), aun sin color, como hubiéramos deseado, puede dar una idea de su gracia plástica y su intención expresiva. La destreza en la caracterización del tipo regional es agudísima, y el rasgo humorístico de su concepción no hace, sin embargo, olvidar el garbo plástico con que han sido ideadas las figuras. Para juzgarlas es indispensable verlas en relación con el nicho cóncavo que había de servirles de fondo, y así, en efecto, se presentan en las fotografías que aquí se reproducen. Hay en ellas aciertos que merecen, aunque sea brevemente, ser comentados. Véase, por ejemplo, en la caracterización de Aragón (láms. IV y VII), la robustez maciza y el ímpetu de jota que parece henchir la garganta del bravío y cejijunto mozo baturro de calzas y pañuelo que rasguea su guitarra; estas notas cuadran con eficacia con los paños de la manta, que tan eficazmente ayudan a componer la actitud y dar aplomo a la silueta. La linda tanagra del abanico que representa a Valencia (lámina IV) tiene una gracia señoril y digna, a la que sirve de contrapunto el gesto con que brinda su jarra de chacolí el cuadrado aizkolari vasco (láms. IV y VII), de

(1) Esta serie escultórica de caracterizaciones regionales venía, por otra parte, a reforzar la dedicación del teatro al músico épónimo, el gran compositor Albéniz, cuya *Suite Iberia* ha logrado un renombre universal y un lugar glorioso entre la literatura pianística moderna.

fuerte mentón y músculos de acero. A su lado había de figurar el gallego de gaita y montera, que viene a corresponder en un extremo del retablo con el joter aragonés del opuesto.

En el segundo orden, que con sus tres figuras preside, céntrico, el retablo, hallamos las caracterizaciones varoniles de Cataluña, Castilla y Extremadura. Cataluña aparece representada por un robusto embajador (láms. V y X), el positivo y bonachón payés, de barretina y repletas alforjas; Castilla preside el concierto, en figura de sarmentoso alcalde de ancho sombrero y amplia capa movida, que parece agitada por el gesto de los brazos, uno de los cuales empuña la vara de la autoridad, como acordando las voces de un coro (láms. V y VIII). A su lado, reseco pastor extremeño (láms. V y X), de cayada y zajones. En la alineación del orden inferior, Canarias (láms. V y IX) es una rítmica y jovial figura de muchacha, que con sonrisa dulce, ladeado el típico sombrerillo, parece iniciar un danzón insular colectivo; en contraste, Andalucía es una nerviosa mocita de revolera falda danzarina, que inicia un autónomo garrotín personalista; viene después la tranquila figura soñadora de la mujer balear, y, por último, la maciza y robusta moza asturiana (láms. VI y IX), que calza zuecos y golpea, sonriente, con mano gordezuela, el pandeiro característico (1).

Bellas y graciosas son, en sí, las figuras y ellas nos muestran un aspecto más del talento de Ferrant, tan desdeñoso de los caminos trillados, tan buscador de emoción plástica en la forma pura o en la estilización expresiva; pero aquí, concretamente, entregado a una amable y humana caracterización, llena de humor y ritmo. Pero, con todo, Ferrant estima, creo que con justicia, frustrada su intención artística, si no se considera el total conjunto proyectado, la unidad de su ordenación espacial y su relación con el encuadramiento arquitectónico para el que estaban destinadas. Es éste uno de los pocos casos ejemplares en que arquitecto y escultor habían colaborado de verdad, para llevar a ejecución este atractivo *retablo*, que tanto valor daba a este interesante proyecto del teatro Albéniz madrileño. Esta ejemplaridad excepcional me ha parecido, junto a las demás excelencias del frustrado proyecto, suficiente motivo para darlo a conocer en ARTE ESPAÑOL, con intención de salvar, al menos, el recuerdo de una iniciativa tan original y estimable.

(1) Para que el que pueda sentirse interesado en ello pueda comprender el vivo efecto de policromía que perseguía el escultor, apuntaré brevemente los colores con que había de pintarse, como ejemplo, esta figura de asturiana, según indicaciones del propio Ferrant: pañuelo naranja y lazo verde, manteleta con rayas negras, camisa blanca, delantal rojo y negro, media blanca, zueco castaño, pandereta con manchas ocre, árbol de verdes hojas y frutas rosados. Muchas figuras no hubieran estado totalmente pintadas con tonos enteros, sino con golpes afectadamente dados de color, en algunos detalles, para más acusar un efecto de figuras de barro populares, policromadas, como las de infantil belén modesto.

Bibliografía

X. DE SALAS: *La familia de Carlos IV* ("Obras maestras del arte español", III.) Editorial Juventud. Barcelona.

En una nueva monografía de esta serie que constituye una loable novedad en las ediciones de arte españolas, Javier de Salas aborda el estudio de retrato colectivo más importante de Goya. Siendo éste el primer tomo que la Colección dedica al maestro aragonés, Salas da en un primer capítulo un extracto de la biografía goyesca para entrar luego en el capítulo iconográfico, punto éste que no deja de presentar algún problema: el de la identificación de la princesa que aparece volviendo su cabeza y ocultando su rostro al espectador, libertad singular que es ya, por sí misma, una muestra más del goyesco desenfado en la concepción de la obra de arte y del retrato. La hipótesis de que pudiera tratarse de María Antonia de Nápoles no parece probable, y el perfil que, borroso, se esfuma en la penumbra parece corresponder a una hija de María Luisa, a Carlota Joaquina, por tanto. En cuanto a la que figura al lado de don Antonio Pascual, todo parece inclinarnos a pensar se trate de Doña María Amalia, la esposa y sobrina del bonachón infante, aunque esta princesa había muerto dos años antes de pintarse el cuadro. Y no deja de ser lo menos curioso de este cuadro el hecho de que en un retrato de familia para el cual posaron los príncipes y cuyos estudios de cabezas muestran la preocupación objetiva de Goya por la realidad de sus efigies, figuren dos personas que no pudieron posar para el pintor, una, ausente, y la otra, muerta. Salas estudia los bocetos y la documentación del cuadro y supone, después, que en la ordenación de las figuras ha podido pesar en Goya una cierta contaminación neoclásica. No deja de ser notable también la ingeniosa idea de que—del propio modo que en las *Meninas* los reyes Felipe y Mariana están tenidos en cuenta en el cuadro como presentes a la escena—aquí, la familia real parece estar contemplando un supuesto modelo que posa ante el pintor al fondo; este modelo sería, claro está, Godoy. Si admitimos la posibilidad de esto, el paralelismo consciente con la obra de Velázquez se impone como algo evidente. Estudia luego Salas la relación del cuadro con otros retratos colectivos de reyes, desde Van Loo a Vicente López, publicando el muy curioso de la

familia del infante D. Luis por la copia que existe en España, ya que el original, que estaba en Florencia, no ha sido visto por ningún crítico español. El libro está escrito con la elegante sobriedad que caracteriza los estudios de Salas, y la ilustración es perfecta. Solamente me permitiré discrepar del autor en la afirmación de que Goya pudiese conocer a David en Roma. Anotemos la publicación y el oportuno comentario que Salas hace del boceto de la Colección Villavieja, que el propio Godoy creyó de Goya y que, como Salas dice, es *in duda, de otra mano*.

L.

ZAVALA, Juan de: *La Arquitectura (La cultura del siglo XX. Vol. III.)* Madrid. Ediciones Pegaso. 1945.

El libro de Juan de Zavala, de cuya publicación queremos dejar constancia en esta Revista, es una obra merecedora de un comentario más extenso del que aquí podremos dedicarle. En la producción bibliográfica española, tan abundosa en enfáticas pedanterías y en "perros hinchados", en apresurada superficialidad y en "latas" vacías, no pocas veces con capa de sabia prosopopeya, libros como el de Zavala son impagables. Lo son porque, precisamente, abundan en aquellas virtudes raras que son tan poco estimadas entre nosotros. Estas virtudes se llaman: discreción, modestia, agudeza, buena información, seriedad, talento crítico y serena capacidad de juicio... Ninguna de ellas, aislada o federada a las demás, atraerá entre nosotros, con toda probabilidad, una mínima parte de la atención que consiguen tantas obras de circunstancias, producto, bien de la osada ligereza, o bien de la acumulación cuantitativa sin personalidad.

Se enfrenta Zavala con el arduo tema de la arquitectura contemporánea, especialmente en lo que va de siglo, y puede decirse que, con la concisión que le impone un volumen de poco más de 200 páginas, no deja de abordar en sus 18 breves y sustanciosos capítulos ninguna de las cuestiones, tan complejas, que su tema puede plantear a la curiosidad legítima del lector. La busca de una nueva arquitectura ha sido, en estos últimos años, uno de los hechos en los que venía a mostrarse ese afán del hombre contemporáneo por planificar la vida e intervenir en ella para tratar de im-

poner su voluntad a las realidades del mundo físico y social. La *racionalidad* ha sido un término seductor en cuyo nombre se juró repetidamente en falso, y esas promesas y esas mentidas preocupaciones de *racionalidad* paraban muchas veces en frutos de la arbitrariedad más caprichosa. Los hombres de hoy que cuentan, más o menos, sus años por los del siglo, se ven forzados, al llegar a la madurez, a dirigir una mirada retrospectiva a los años vividos y a enjuiciar con melancolía o con dureza las ilusiones de su juventud y las corrientes, sugerencias y tendencias que les afectaron en sus años mozos. En este momento, los que han aprovechado la experiencia y el escarmiento que cuarenta años de vida suelen traer consigo, los que han tenido los ojos abiertos y la mente despierta, se hallan en una situación propicia al balance o, por lo menos, al análisis y a la crítica. El arte moderno, y singularmente la arquitectura, han cometido sobradas extravagancias en los últimos años, extravagancias que tienen, naturalmente, para el que sabe hasta qué punto el arte, aunque a veces parezca otra cosa, no es un mero capricho personal, sino un síntoma o confesión de su época, una explicación nada frívola y una significación reveladora de la confusión de los espíritus que ha precedido al apocalipsis histórico de los últimos años. Nada de esto escapa a Zavala, y de ello procede la importancia de su libro. Zavala es, a su modo y respecto del *racionalismo arquitectónico*, un converso; consta en el libro su explícita declaración (pág. 70). Pero no se trata de un converso de los que cambian meramente de lugar sus preferencias y su exaltación; es la suya la conversión de la serenidad, la que madura en afán de claridad y noble deseo de juicio reposado. Su libro, en el que tanto vale el resumen histórico de las tendencias como la agudeza con que saben denunciarse sus errores, está lleno de juicios certeros y de agudos análisis. Expone Zavala en primer término la trayectoria de la arquitectura en el siglo XIX, los comienzos de las actitudes *revolucionarias* y las consecuencias y los espejismos que engendraron los nuevos materiales de la moderna técnica. Acússase el contrapunto que en la arquitectura se hace sentir: de un lado, los movimientos tradicionalistas, los intentos de restauración del pasado, que comenzaron en el XVIII y que no han terminado todavía; de otro, "los saltos en el vacío"—la frase es de Zavala—, los deseos de hacer tabla rasa de toda la tradición histórica para construir ortopédicamente *un nuevo estilo*, como si el estilo, producto vital propio de sociedades sanas y coherentes, que viven de su propia savia y no de secos *racionalismos esquemáticos*, pudiera crearse como un producto de laboratorio. Porque, digámoslo, el

monstruo carece de estilo; más aún, lo característico del monstruo es, en cuanto incoherente yuxtaposición de formas, la negación de un estilo, ya que éste brota siempre, como la flor, de una originalidad radical caldeada por un medio favorable.

Pasa revista Zavala en breves y sustanciosos capítulos a las tendencias de la arquitectura moderna en los principales países del mundo, reduciendo a lo esencial lo informativo para centrar la atención en la crítica de las personalidades y los momentos que estudia. Concede su atención a la fecha de 1925 y a la Exposición de París de ese año como significativas del momento máximo de crisis en relación con la llamada arquitectura funcional. Dedica otros capítulos a las críticas y reacciones despertadas contra este movimiento, al concepto moderno de la vivienda y a las ideas urbanísticas actuales, no siendo el menos interesante el que consagra a la arquitectura contemporánea en España, cuyas tendencias analiza con justicia y agudeza excepcional. Pero de esta enumeración mal podría nadie deducir las excelencias de este libro; para mostrarlas necesitaría hacer de esta nota un largo artículo. Resumiré diciendo que el autor posee un criterio propio, firme y seguro en que apoyar sus juicios, un sistema de ideas generales que le permite ver la arquitectura como algo más que un oficio o una profesión, y una ecuanimidad y un buen sentido que son ya, de suyo, virtudes raras entre españoles y desde luego entre arquitectos españoles.

Pero no quiero dejar de hacer, a mi vez, crítica. Creo que el libro de Zavala, casi perfecto, no perdería nada con nutrir más sus capítulos de datos y precisiones concretas, es decir, ofreciendo al lector mayor información. La síntesis es excelente, pero en materia tan escasamente atendida entre nosotros sería deseable que el que acuda al volumen pueda encontrarle más apretado de noticias. Asimismo debería darse mayor número de láminas para recoger la mayor parte de los ejemplos de que el texto habla. Estos reparos no están hechos pensando en el autor, sino en beneficio del lector. Esperemos que el trabajo de Zavala conozca ulteriores ediciones en las que pueda mejorar esta presentación y esta ilustración deseable. Un libro grande no es siempre un gran libro; pero el de Zavala, que es, en mi opinión, excepcional, tiene méritos para serlo si se presenta en otra ocasión como merece.

Entre tanto, nadie que se interese por la arquitectura, por su presente o por su historia remota o próxima, debe dejar de leer este volumen que merecería obtener, si hubiera entre nosotros sensibilidad suficiente, una difusión extraordinaria.

E. L. F.

Lista de socios de la Sociedad Española de Amigos del Arte

PRESIDENTE HONORARIO

Alba, Duque de

SOCIOS PROTECTORES

Alba, Duque de.

Bauza, Viuda de Rodríguez, D.^a María.

Blanco Soler, D. Carlos.

Casal, Conde de.

Lerma, Duquesa de.

March, D. Bartolomé.

Medinaceli, Duque de.

SOCIOS SUSCRIPTORES

Aguilar, Conde de.

Agrupación Española de Acuarelistas.

Aguirre, D. José María.

Aledo, Marqués de.

Alemany Gualo, D.^a Carmen.

Alfonso Casanova, D. José.

Almunia y Bordalonga, D. Luis, Marqués de la Almunia.

Almunia y de León, D. Antonio.

Alonso López-Aguila, D. Francisco.

Alonso Martínez, Marquesa de.

Alvarez Rubiano, D. Pablo.

Amatller, Instituto.

Amezúa, D. Agustín G. de.

Amuriza, D. Manuel.

Andría, Duquesa de.

Angulo Iñíguez, D. Diego.

Araújo-Costa, D. Luis.

Argüelles, D. Manuel de.

Argüeso, Marquesa de.

Arión, Duquesa de.

Arístegui, D. Enrique.

Aritio Gómez, D. Francisco.

Arrillaga, D. Manuel M. de.

Asúa, D. José M.^a

Asúa, D. Miguel de.

Avellanosa de Santiago, D.^a Josefina.

Azcona, D. José M.^a

Ballester, D. Salvador.

Barbazán Beneit, D. Julián.

Barrera Juan, D. Ismael.

Basagoiti Ruiz, D. Eusebio.

Basagoiti Ruiz, D. Francisco.

Basagoiti Ruiz, D. Manuel.

Bauer, D. Ignacio.

Bayón Ruiz, D. Bernardino.

Beltrán de Lis y de Domec, D.^a M.^a Luisa.

Beltrán y Torres (Sucesores).

Bellamar, Marqués de.

Bellido, D. Luis.

Bellver Huguet, D. Jaime.

Benavente Hervás, D. Valentín.

Benedito, D. Manuel.

Benedito Vives, D. Rafael.

Benet Rasbó, D. Fernando.

Benlloc, D. Matías Manuel.

Bernades Alavedra, D. Federico.

Bernstein, D. Guillermo.

Berriz, Marqueses de.

Bertrán Castillo, D. Fernando.

Biblioteca Universitaria de Valladolid.

Biñasco, Conde de.

Biosca, D. Juan.

Blanco Soler, D. Luis.

Bordejé Garcés, D. Federico.

Bosch Tintorer, D. Juan Pablo.

Bouyousse de Montmorency, Marqués de.

Bóveda de Limia, Marqués de.

Broye, M. Eugène.

Bustamante, D. José.

Butler Serwell, G.

Cáceres de la Torre, D. Toribio, Conde de Ardales del Río.

Caballero Alcaraz, D. Juan.

Cabrera y Pérez Caballero, D. Juan Bustista.

Cabrero Gómez, D. Francisco.

Cadenas y Vicent, D. Francisco.

Calderón, D. Luis.

Calleja Gutiérrez, D. Saturnino.

Camino, D. Clemente del.

Camps, Marqués de.

Candeira Barreras, D. José Luis.

Cangas Carvajal, D. César.

Canillejas, Marquesa de.

Cánovas del Castillo, D. Fernando.

Cardona, Srita. María de.

Carles Rosich, D. Domingo.

Caro Guillamas, D. Juan.

Carro García, D. Jesús.

Casa Puente, Condesa de.

Casas Abarca, D. Pedro.

Casa-Torres, Marqués de.

Casa Valdés, Marquesa de.

Castañeda y Alcover, D. Vicente.

Castedo y Palero, D. Sebastián.

Castells Cabezón, D. José.

Castilla Velázquez, D. Leopoldo.

Castillo, D. Antonio del.

Castillo Martínez, D. Heliodoro del.

Castro-Cires, D. Raimundo del.

Castro-Gil, D. Manuel.

Castro Muñoz, D. Angel de.

Catasús Roca, D. José María.

Caturla, D.^a María Luisa.

Cavestany, D. Alvaro.

Cavestany, D. Julio, Marqués de Moret.

Cirella, Sra. Marquesa de.

Clavell Montín, D. Jaime.

Clavell Montín, D. Juan.

Comyn, D. Juan Manuel, Conde de Albiz.

Conte Lacave, D. Augusto J.

Corbul, Conde de.

Coronado y López de Tejada, D. Alberto.

Coronas y Conde, D. Jesús.

Cortés, D. Javier.

Crosa, D. Bernardo S.

Cuesta, D. Miguel de la.

Champourcin, D. Jaime Michels de.

Chueca Goitia, D. Fernando.

Churruca Dotres, D. Ricardo.

Dampierre, D. Carlos R.

Dangers, D. Leonardo.

Daurella Rull, D. Santiago.

Daza y Pérez de Madrazo, Srita. Milagros.

Díaz Innerarity, D. José Luis.

Díaz Rodríguez, D. Juan Bautista.

Diego Curto, D. Gregorio.

Díez, D.^a Josefina L.

Díez de Rivera y Nuero, D. Ramón.

Dini, D. Jenaro.

Domínguez Carrascal, D. José.

Domínguez de la Fuente, D. Carlos.

Dorrell Menéndez, D. José Manuel.

Dulken, Viuda de Laau, D.^a Lucy Van.

Durán Muñoz, D. García.

Durán Salgado, D. Miguel.

EGuiagaray Senarega, D. Juan.

Eizaburu, D. Oscar de.

Entrambasaguas, D. Joaquín.

Escalas, D. Félix.

Escudero González, D. Saturnino.

Espinós García, D. Miguel.

Espresati, D. Carlos G.

Estany, D.^a Teresa de, Condesa de La-cambla.

Facultad de Letras de la Universidad de Granada.

Fando, D. José Manuel L.

Fefiñanes, Vizconde de.

Feliú Prats, D. José.

Fenollera, D. Francisco Javier.

Fernández Ardavín, D. César.

Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca Històrica
UAB

Lozoya, Marqués de.
Lucas de la Peña, D. Eduardo.
Luis Fernández, D. Domingo de.
Luque, D. Manuel de.
Llanos y Torriglia, D. Félix.
Lloréns, D. Francisco.
Llosent y Maraño, D. Eduardo.

Macaya, D. Alfonso.
Machimbarrena, D. José.
Madrid Roberts, D. Roberto.
Magdalena Díaz, D. Deogracias.
Maíz y de Zulueta, D. Jaime.
Malvehy, D. Augusto.
Manzano Manzoco, D. Patricio.
Marco, D. Santiago.
Marichalar y Bruguero, D. Javier, Marqués de Ciria.
Mariscal de Gante, D. Manrique.
Maroto y Pérez del Pulgar, D. Francisco,
Marqués de Santo Domingo.

Martí Gispert, D. Pablo.
Martí Matutano, D. Ildefonso.
Martín Lanuza, D. Adriano.
Martín Mayobre, D. Ricardo.
Martínez-Campos Maroto, D. Miguel.
Martínez de la Vega, D. Juan.
Martínez Garcimartíñ, D. Pedro.
Martínez Chumillas, D. Manuel.
Martínez Molina, D. Avelino.
Martínez Roca, D. José.
Martínez Rubio, D. Fernando.
Masaveu, D. Jaime.
Masaveu, D. Pedro.
Mata Maldá, D. Jorge.
Matas Pérez, D. Luciano.
Mauriño y Campuzano, D. Joaquín G.
Medina de las Torres, Duque de.
Megías Fernández, D. Jacinto.
Meléndez Cadalso, D. Ricardo.
Meneses Puertas, D. Leoncio.
Mesa de Asta, Marqués de.

Miguel Fernández-Flores, D. Raimundo de.
Monge, D. Felipe L.
Montellano, Duque de.
Montesa, Marqués de.
Montortal, Marqués de.
Morales de Acevedo, D. Francisco.
Morales Díaz, D. Eduardo.
Morales Díaz, D. José.
Morales Parra, D. Félix.
Morencos y Gramarén, D. José Antonio.
Moret y del Arroyo, D. Julián.
Moya Blanco, D. Luis.
Moya Huertas, D. Miguel.
Múgica Arana, D. Domingo.
Mura, Marqués de.
Murga Gil, D. Alvaro de.
Murúa Pérez, D. José.
Museo Arqueológico Nacional.
Museo Nacional de Artes Decorativas.
Museo del Prado.
Museo Nacional de Arte Moderno.
Museo Naval.

Navarro Reverter, D. Vicente.
New York Public Library.
Niubó, D. José.
Nogués Morales, D. Manuel.

Fernández de Araoz, D. Alejandro.
Fernández Gallo, D. Enrique.
Fernández de Navarrete, D. Carmen.
Fernández Nóvoa, D. Jaime.
Fernández Peña, D. Emilio.
Fernández Rodríguez, D. José.
Ferrán Salvador, D. Vicente.
Ferrandis y Torres, D. José.
Ferrari Núñez, D. Angel.
Ferrer Galdeano, D. Santiago.
Ferreras y Posadillo, D. Antonio.
Figueroedo, D. Alfredo.
Floriano, D. Antonio.
Fontanar, Conde de.
Fresno Gil, D. Manuel.
Friginal, D. Luis.
Fromkes, Mrs. Maurice.
Frost, Miss Leslie.

Galainena y Fagoaga, D. Fernando.
Galán y Carvajal, D. María.
Gallardo Fajardo, D. José.
Gamazo, Conde de.
García, Viuda de D. Carlos.
García de Acilu, D. Fernando.
García-Araus, D. Francisco.
García Cabezón, D.ª Prudencia.
García Diego, D. Tomás.
García Gambón, D. José.
García Guijarro, D. Luis.
García del Mazo, Doctor.
García Molins, D. Luis.
García Moreno, D. Melchor.
García Rico y Compañía.
García de los Ríos, D. José María.
García Sanchiz, D. Federico.
García Trelles, D. José.
García Valdeavellano, D. Luis.
García Valenzuela, D.ª María Josefa.
García Valdecasas, D. Alfonso.
Garnica, D. Isidro de.
Garnica, D. Pablo de.
Gayangos, D.ª María.
Gaytán de Ayala, D. Alejandro.
Gil y Gil, D. Joaquín.
Gili, D. Gustavo.
Giner Boira, D. Vicente.
Gobeo, D. Angel de.
Godó Valls, Srita. María.
Gómez Acebo, D. Javier.
Gómez Acebo, D. José R.
Gómez del Campillo, D. Miguel.
Gómez Castillo, D. Antonio.
Gómez Cornejo, Dr. Santos.
Gomis, D. José Antonio.
Gomis y Cornet, D. Joaquín.
González Bueno, D. Octavio.
González de Agustina, D. Germán.
González del Valle, D. Juan María.
González Domínguez, D. Ramón.
González Fierro, D. Félix.
González Posada, D. Carlos.
González Santiago, D. Francisco.
Granda Buyla, D. Félix.
Granja, Conde de la.
Gran Peña, Casino de la.
Grau Esteban, D. Pedro.
Güell y Churruga, D. Juan Claudio, Conde de Ruiseñada.
Guillén Tato, D. Julio F.

Guinard, D. Paul.
Gutiérrez y González del Valle, D.ª María Teresa.
Gutiérrez Moreno, D. Pablo.
Gutiérrez Roig, D. Enrique.
Guzmán y Arias, D. Alfredo.
Guzmán y Espinosa, D. Antonio de.
G. de la Peña, D.ª Rafaela.

Hardison y Pizarroso, D. Emilio.
Hernando, D. Teófilo.
Herráiz, D. Antonio.
Herrán, D. Agustín A.
Herrán Rucabado, D. Estanislao.
Herrera, D. Antonio.
Hidalgo, D. José.
Hostos de Ayala, D. Eugenio Carlos.
Hoyos, Srita. Nieves de.
Huarte, D. José M.
Hueso Rolland, D. Francisco.
Huétor de Santillán, Marqués de.
Huidobro y Alzurena, D. Juan R. de.
Hurlé Manso, D. Pedro.

Ibáñez Muñoz, D. Joaquín.
Ibarra de Patiño, D.ª Luz.
Infantas, Conde de las.
Institución Príncipe de Viana.
Instituto de Valencia de Don Juan.
Iturrioz, D.ª Josefa.

Jiménez de Blas, Srita. María Teresa.
Jiménez García Luna, D. Eliseo.
Jiménez-Landi, D. Antonio.
Jiménez Placer, D. Fernando.
Junyent Serra, D. Olegario.
Jura Real, Marqués de.

Kallmeyer y Gautier.
Kramreiter, D. Roberto.

Laboratorio de Arte de la Facultad de
Sevilla.

Labrada, D. Fernando.
Labrada Chércoles, D. Antonio.
Lafora García, D. Juan.
Lafora García, D. Rafael.
Lafuente Ferrari, D. Enrique.
Laharrague, D. Teodoro S.
Laínez Alcalá, D. Rafael.
Laiseca, Sra. Viuda de.
La-Madriz, D.ª Rosalía de.
Landau, M. Nicolás Eduardo.
Lapayese Bruna, D. José.
Larrea Celayeta, D. Antonio.
Layna Serrano, D. Francisco.
Legendre, M. Maurice.
Lemonier, D. Alfredo.
Lena, D. José Luis de.
Leno Charles, D. Manuel.
León Murúa, D. Alberto de.
Linares Reyes, D. Arturo.
López Cancio, Srita. Mariana.
López Pelegrín, D.ª Margarita.
López Soler, D. Juan.
Lorente Junquera, D. Manuel.
Lorian, Marqués de.
Loukine, D. Georges.
Lozana, D. Emilio.

- Noriega Olea, D. Vicente.
 Nóvoa Larrañaga, D.^a Mercedes.
- Obispo de Madrid-Alcalá, Illmo. Sr.
 Ojesto, D. Carlos de.
 Olanda y Benito, D. Luis.
 Olguera, D. Agustín.
 Onieva, D. Antonio J.
 Oña Iribarren, D. Gelasio.
 O'Reilly, Marquesa de.
 Oriol y Urquijo, D. Antonio.
 Orozco Díaz, D. Emilio.
 Ortega, D. Luis.
 Ortega Núñez, D. Eduardo.
 Ortiz de la Torre, D. Eduardo.
 Otamendi, D. Julián.
 Otamendi, D. Miguel.
- Pablo Olazábal, D. Luis de.
 Palomino Blázquez, D. Rafael.
 Páramo de Barranco, D. Anastasio.
 Pascual de Riquelme, D. Alfonso, Conde de Montemar.
 Peláez Quintanilla, D. Luis.
 Pemán y Pemartín, D. César.
 Peñalosa y Contreras, D. Luis Felipe de.
 Peña Ramiro, Conde de.
 Pereira Theotonio, Dr. Pedro.
 Perera y Prats, D. Arturo.
 Pérez Botija, D. Eugenio.
 Pérez Bueno, D. Luis.
 Pérez Comendador, D. Enrique.
 Pérez Gil, D. Juan.
 Pérez de Guzmán, D. Luis, Marqués de Lede.
 Pérez Linares, D. Francisco.
 Pérez Maffei, D. Julio.
 Pérez-Marín y Castro, D. Antonio.
 Pérez y Pérez, D. Jaime.
 Peters, D. Willy.
 Picardo, D. Alvaro.
 Picardo y Blázquez, D. Angel.
 Picatoste Vega, D. Arturo.
 Piñerúa, D. Oscar.
 Polentinos, Conde de.
 Pose Serrano, D.^a Manuela.
 Puncel y Bonet, D. Enrique.
- Quijano, Viuda de Bustamante, doña María.
- Rafael Ramos, D. Pablo.
 Rafal, Marqués de.
 Ramón, D. Arturo.
 Ramonet, Viuda de Monterde, D.^a Rosario.
 Ramos Asensio, D. Antonio.
 Ramos Herrera, D. Francisco.
 Reparaz y Astein, D. Julián de.
 Retana y Gamboa, D. Andrés de.
 Revenga, D.^a María.
 Ridruejo, D. Epifanio.
 Riera y Soler, D. Luis.
 Río Alonso, D. Francisco del.
 Riquelme, D. Rafael.
 Riva, D. Manuel Antonio de la.
 Rocamora Moratones, D. Santiago.
 Rocamora Vidal, D. Manuel de.
 Rodríguez Beltrán, D. Manuel.
 Rodriguez Cadalso, D. Estanislao.
- Rodríguez Delgado, D. Joaquín.
 Rodríguez García, Srita. M.^a Lourdes.
 Rodríguez Gutiérrez, D. Bernardo.
 Rodríguez Jurado, D. Adolfo.
 Rodríguez de Rivas, D. Mariano.
 Rodríguez Rojas, D. Félix.
 Romero de Torres, D. Enrique.
 Rosés Ibbotson, D. Tomás.
 Rózpide González, D. Antonio.
 Ruano Carriedo, D. Francisco.
 Ruiz Carrera, D. Joaquín.
 Ruiz de Araua, D. José, Duque de Sanlúcar la Mayor.
 Ruiz de Arcuete, D. Agustín.
 Ruiz Senén, D. Valentín.
 Ruiz Vernacci, D. Joaquín.
- Saco y Arce, D. Antonio.
 Sagnier, Marqueses de.
 Sáenz Santa María, D. Luis.
 Sáenz de Tejada y Ortí, D.^a Francisca.
 Sáez y Fernández Casariego, D. Antonio.
 Sainz Hernando, D. José.
 Sainz de los Terreros, D. Joaquín.
 Sala, D. Luis de.
 Sala Amat, D. Antonio.
 Salas, D. Javier de.
 Salafranca Barrio, D. Rafael.
 Salafranca Granda, D. Rafael.
 Salisachs de Juncadella, D.^a Mercedes.
 Salobral, Marquesa Viuda del.
 Saltillo, Marqués de.
 Sancho, D. Miguel.
 Sampedro, D. Alfonso.
 Sampere, D. Carlos.
 San José de Serra, Marqués de.
 San Pedro de Galatino, Condesa Viuda de.
 San Romás, D. Valentín.
 Sánchez Cantón, D. Francisco J.
 Sánchez Carrascosa, D. Eduardo.
 Sánchez Espejo, D. José.
 Sánchez de León, D. Juan.
 Sánchez Pérez, D. Javier.
 Sánchez de Rivera, D. Daniel.
 Sánchez Villalba, D. Apolinar.
 Sanginés, D. José.
 Sangro y Ros de Olano, D. Pedro.
 Santos Murillo, D. Eduardo.
 Sanz Pastor Fernández de Piérola, doña Consuelo.
 Schlayer, D. Félix.
 Schwartz, D. Juan H.
 Sección de Relaciones Culturales.
 Sedó Peris Mencheta, D. Antonio.
 Sedó Peris Mencheta, D. Juan.
 Seisdedos, D. Jerónimo.
 Sela y Sela, D. José.
 Semprún, D. Javier.
 Serra Pickman, D. Guillermo.
 Serrano, D.^a Matilde L.
 Sevillano, D. Virgilio.
 Silvela y Casado, D. Mateo.
 Silvela y Corral, D. Agustín.
 Simón, D. Victorino.
 Simpson, Mrs. Marjorie.
 Siravegne Jiménez, D. L.
- Sala de Reuniones
Sala de Reuniones
- Sizz-Noris, Conde de.
 Sobejano R. Rubí, D. Emilio.
 Soler Damián, D. Ignacio.
- Sotomayor, Duque de.
 Suárez-Guanés, D. Alfonso de Barcelona.
 Sueca, Duquesa Viuda de Aníbal.
- Thiebaut, D. Remigio.
 Tomás, D. Mariano.
 Tormo, D. Elías.
 Tornos Espeliús, D. Juan de.
 Torra Balari, D. Mauricio.
 Torre Cossío, Conde de.
 Torrellano, Conde de.
 Torroja, D. José María.
 Trauman, D. Enrique.
 Traver Tomás, D. Vicente.
 Triana Blasco, D. Luis.
 Trigo, D. Felipe.
 Turrión Usailán, D. Matías.
- Uña de González, D.^a Carmen.
 Uña Sartou, D. Juan.
 Urquijo, D.^a Pilar, Marquesa de Valdueza.
 Urquijo y Landecho, D. José María.
 Urrutia, D. Víctor.
- Valdeiglesias, Marqués de.
 Valenciano Planas, D. José.
 Valero de Bernabé, D. Antonio.
 Valdés, D. Félix.
 Valdecasas, Srita. Asunción G.
 Válgora y Díaz-Varela, D. Dalmiro de la.
 Valiente, D. José María.
 Valle, D. Agapito del.
 Valle, D. Leoncio del.
 Valle de Marlés, Conde del.
 Valle de Suchil, Conde del.
 Valls Marín, D. Carmelo.
 Vaquero, D. Joaquín.
 Varela, D. Julio.
 Vargas, D. Rafael.
 Vargas y Porras, D. Ramón de.
 Vázquez Armero, Viuda de Gómez Acebo, D.^a Isabel.
 Veciana, D. Florencio.
 Vega de Anzo, Marqués de la.
 Vega Díaz, D. Francisco.
 Veguillas, D. Victoriano.
 Víctor, Viuda de Eizaguirre, D.^a Susana.
 Vilches, D. José Luis.
 Vilella Puig, D. Cayetano.
 Vilella Puig, D. Juan.
 Villabaso, D. José María.
 Villabaso, D. Rafael.
 Villamayor de Santiago, Marqués de.
 Villanueva, D. Luis de.
 Viudas Muñoz, D. Antonio.
- Weibel de Manoel, D. Eduardo.
- Yáñez Larrosa, D. José.
 Ybarra, D. Ignacio.
 Ybarra, D. José M.^a
 Yebes, Condesa de.
- Zabala, D. Ramón, Vizconde de Cerro de las Palmas.
 Zarandieta y Miravent, D. Enrique.
 Zavala y Lafona, D. Juan de.
 Zayas y Bobadilla, D. Antonio.
 Zumel, D. Vicente.
 Zurgena, Marqués de.

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

(FUNDADA EN 1909)

PRESIDENTE HONORARIO: SEÑOR DUQUE DE ALBA

JUNTA DIRECTIVA

Presidente: *Conde de Casal.* → Vicepresidente: *Marqués de Valdeiglesias.* → Tesorero: *Marqués de Aledo.* → Secretario: *Conde de Polentinos.* → Bibliotecario: *D. Gelasio Oña Iribarren.* → Vocales: *D. Miguel de Asúa.* — *Conde de Peña Ramiro.* — *D. Francisco Hueso Rolland.* — *Conde de Fontanar.* — *D. José Ferrandis Torres.* — *D. Julio Cavestany, Marqués de Moret.* — *Duque de Sanlúcar la Mayor.* — *Marqués del Saltillo.* — *Marqués de Lozoya.* — *D. Enrique Lafuente Ferrari.* — *D. Francisco Javier Sánchez Cantón.* — *D. Alfonso García Valdecasas.*

PUBLICACIONES DE LA SOCIEDAD

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 páginas de texto y 77 dibujos.

Catálogo de la Exposición de Orfebrería Civil Española, con 163 páginas y 42 ilustraciones.

Catálogo de la Exposición de Códices Miniados Españoles, con 270 páginas de texto y 82 ilustraciones.

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

Catálogo de la Exposición del Antiguo Madrid, con 36 páginas de texto y más de 100 ilustraciones fuera de texto. (Agotado.)

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

El Palacete de la Moncloa, con 30 páginas 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 páginas de texto y más de 100 ilustraciones fuera de texto.

Catálogo de la Exposición de Alfombras Antiguas Españolas, con 228 páginas y 63 grandes ilustraciones en bistre y colores.

Catálogo de la Exposición de Encuadernaciones Antiguas Españolas, con 249 páginas de texto y multitud de ilustraciones.

Catálogo de la Exposición de Pinturas de «Floreros y Bodegones», con 192 páginas de texto, 88 láminas en negro, 8 en color y 27 intercaladas, y 70 facsímiles de firmas de pintores. (Agotado.)

CATÁLOGOS AGOTADOS QUE HAN DE IMPRIMIRSE SUCESIVAMENTE

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.



UAB

Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats

7/186

