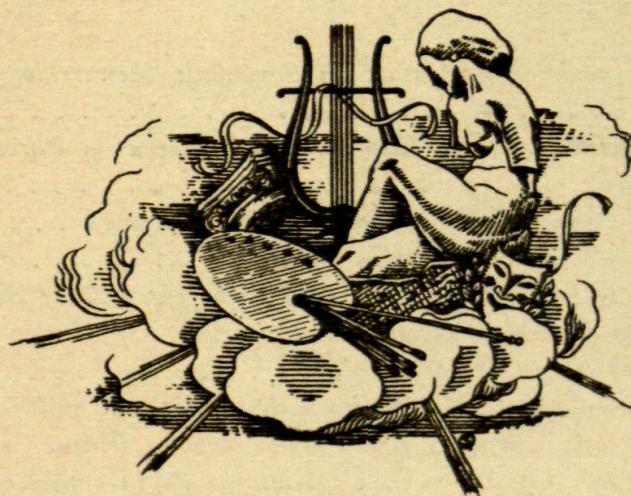


ARTE ESPAÑOL

REVISTA DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

UAB

Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats



SEGUNDO Y TERCER TRIMESTRES

M A D R I D

1946

ARTE ESPAÑOL

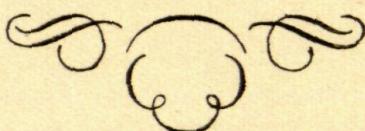
Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats

REVISTA DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

AÑO XXX. V DE LA 3.^a ÉPOCA — TOMO XVI — SEGUNDO Y TERCER TRIMESTRES DE 1946

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

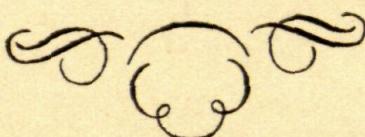
DIRECTOR: D. ENRIQUE LAFUENTE FERRARI



S U M A R I O

Págs.

DR. ARTURO PERERA. — <i>Exposición anual de la Sociedad: Acuarelas y aguadas españolas (junio-julio 1946)</i>	43
CONDE DE CASAL. — <i>En el homenaje a la Excm. Sra. Duquesa de Parcent: El libro del amor filial</i> (apunte bibliográfico)	46
FRANCISCO ESTEVE BOTEY. — <i>Primer Salón Nacional de la Acuarela</i>	49
RICARDO MARTÍN MAYOBRE. — <i>Sobre las pinturas de Oriz</i>	53
FRANCISCO LAYNA SERRANO. — <i>Obras que deben hacerse en la catedral de Sigüenza, antes de dar por terminadas las actuales de reconstrucción y restauración. Opiniones y sugerencias</i>	57
ANTONIO JIMÉNEZ-LANDI. — <i>El pintor Gregorio Toledo</i>	68
MANUEL LORENTE JUNQUERA. — <i>La evolución arquitectónica en España en los siglos XVIII y XIX</i> .	74
BIBLIOGRAFÍA. — Lafuente Ferrari, Enrique: <i>Breve historia de la Pintura española</i> . (G. O. I.) — Escrivá de Romaní, Manuel, Conde de Casal: <i>Historia de la cerámica de Alcora</i> . (G. Oña Iribarren)	80



Exposición anual de la Sociedad Acuarelas y aguadas españolas

Junio-julio 1946

Por ARTURO PERERA

EN la primavera pasada, entre las no escasas, y algunas meritísimas, exposiciones de arte realizadas en Madrid, descolló entre las mejores, y sin duda como la más original y más acertadamente presentada, la que en nuestros locales se celebró de Acuarelas y Acuarelistas españoles. Un tanto arriesgado era el propósito; pues si bien cualquier otra manifestación pictórica tiene en España hondo y reconocido prestigio, la acuarela, acaso por su técnica, en cierto modo improvisable, y lo poco propicia, al parecer, para lo que requiere la "reciedumbre" del arte hispánico, no gozaba del prestigio de *arte mayor*, y parecía más bien propia de gabinete, de cultura de adorno femenino, como antaño tocar el piano y recitar "doloras" de Campoamor. Esta exposición—memorable por más de un concepto—ha venido, dichosamente, a deshacer tal error, y hasta tal punto, que no dudamos en afirmar que, aun en el aspecto más material del asunto, en la cotización de las acuarelas, los dichosos poseedores de algunas estimables han visto, por virtud de aquélla, acrecido en proporciones insospechadas su valor.

Sabido es que este proceder, que tiene tantos entusiastas y adeptos (acaso demasiados!), en otras naciones, verbigracia, Inglaterra, en donde cuenta con cultivadores de excelso abolengo (Turner, Constable, Cottman, etc.), y hoy día en Francia también, no lo era, repetimos, en la misma medida en países, en general, meridionales como Italia y España, en donde, para reflejar la luminosidad de la atmósfera, lo brillante de los colores y lo enérgico de la expresión, parecía insuficiente la acuarela, que, como su nombre ya indica, diluía, "aguaba" (si se nos permite esta figura) el asunto reproducido.

Desde luego, ha sido una verdadera revelación el conocimiento de acuarelas hasta ahora inéditas, o poco menos, de nuestros grandes pintores. Sabido era que Fortuny (de temperamento pictórico tan bien dispuesto para ello) las había creado primorosas; se conocían también algunas, estimadísimas, de Pradilla en primer lugar, y otras de Alejandro Ferrant y de Villegas. Pero nunca se pudo pensar que Sorolla y Rosales, para los que parecían poco las pinturas de historia o la inmensa teoría de los lienzos de la Hispanic Society, pudieran crearlas hasta tal punto

excelentes, que, verbigracia, las de Sorolla se dirían pintadas por quien no tuviese otra meta de sus ambiciones artísticas que sobresalir y ser maestro en ellas. No de otro modo al poco enterado de cultura musical le sorprende saber que un Beethoven, al lado de sus gigantescas sinfonías, compuso primorosos "concertinos" y "solos" de instrumentos modestos, flautín ú óboe.

Este, por así llamar descubrimiento, no ha sido el único; dejemos de lado la revelación de autores poco o nada conocidos y estimados (caso frecuente en estos certámenes), al menos, en este género de pintura, y aun de celebridades en otro bien distinto orden de actividades, como el llorado y añorado hombre de Estado D. Antonio Maura, que cultivaron con singular fortuna el género, y dediquemos unas líneas a los insignes escenógrafos Bussato y Amalio Fernández, de los que, entre otros, se expusieron, por cierto en instalaciones adecuadas y primorosas, seductores estudios. Esta original y difícil faceta del arte obliga a condensar en breve espacio lo que en proporciones infinititamente mayores ha de producir el deseado efecto, y en particular, la perspectiva y las luces, tan difíciles de representar auna-das en pequeñas superficies. En esta época en que, por desgracia, vivimos, ya sé que son *pecatta minuta* todos los atentados artísticos, y no podían faltar en el escenográfico, en donde la pintura "por planos" y la representación "sintética" de la escena sorteán o saltan lindamente los susodichos problemas. Con lo cual no es difícil que, en plazo corto, no vengamos en punto a *sintetismo* (¿se dice así?), al primitivo, al que bastaba el cartelón que el traspunte colgaba con la indicación de que la escena era un campo, el retrato de una dama, una catedral gótica o ¡la Gloria!, para que el sencillo espectador lo pusiera de su imaginativa cosecha. Pero, volviendo a nuestro asunto, diremos que llamaron justamente la atención las acuarelas, bocetos de decoración, que en disposición análoga a la definitiva (en minúsculos escenarios con iluminación adecuada) se admiraban, obra de los mencionados Bussato y Fernández. Un boceto para el tercer acto de *La Tempestad*, de Shakespeare, del primero, y *Una aldea asturiana*, del segundo, descollaban, entre otras.

Quedemos, pues, en que la exposición era, por múltiples conceptos, interesante y sugestiva.

* * *

En cuanto a la reseña de ella en sí, poco hemos de decir: el Catálogo-Guía, ameno y documentado, firmado por nuestro competente consocio D. Julio Cavestany, marqués de Moret, *alma máter* de la exposición, preludio y promesa del extenso e ilustrado que en su día vendrá, nos ahorra la parte documentada del asunto y en cuyo Catálogo-Guía es de justicia reconocer la colaboración competentísima de D. Miguel de Velasco. En cuanto a la impresión del espectador, del que podríamos llamar, siguiendo la moda, "el aficionado medio", no podía ser más grata apenas ingresaba en la exposición. Dejando de lado, por improcedente y enfadoso, el decorado de muebles y accesorios, que en esta ocasión no harían sino "absorber" los tenues colores de los cuadros, estaba toda ella concebida al modo de exposición *mural*, de superficies, por tanto, lisas; de tonos griseos, los más adecuados para resaltar los más finos matices de las pinturas; y como elementos decorativos, reproducciones de esculturas, fuentes orladas de arrayanes, algunas plantas de tono y colores bien distribuidos y varios grupos venatorios escultóricos que llenaban los



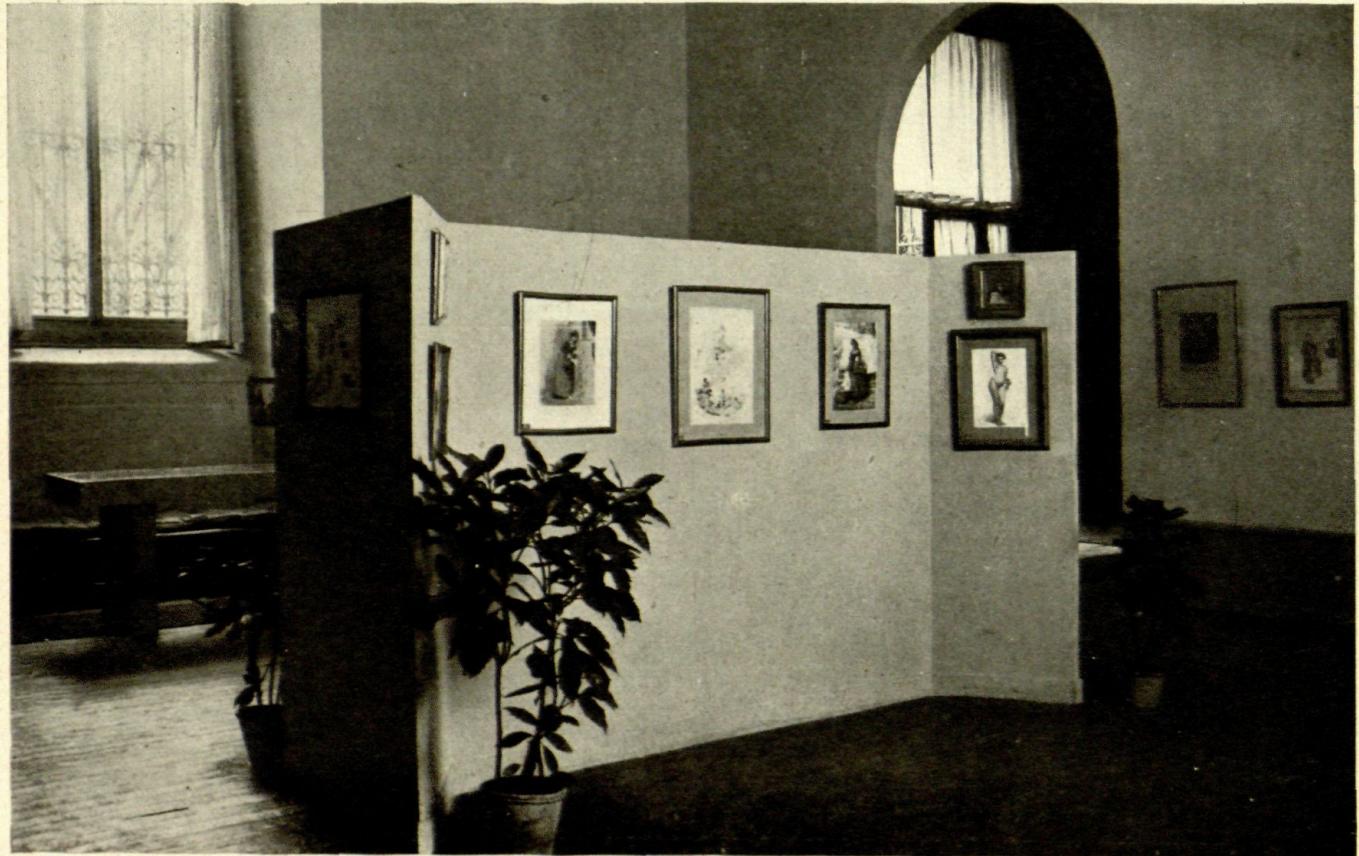
SALA I.—*Rizi, Churruquería, González Velázquez, Paret, Manuel de la Cruz, Alenza, Lameyer, Lucas, Pérez Villaamil, Van Halen.*



SALA II. — *Fortuny, Agrasot, Moragas, Rosales, Madrazo, Tapiró, Casado del Alisal, Algarra, Pérez Villaamil.*



SALA II.—*Otro aspecto de esta sala.*



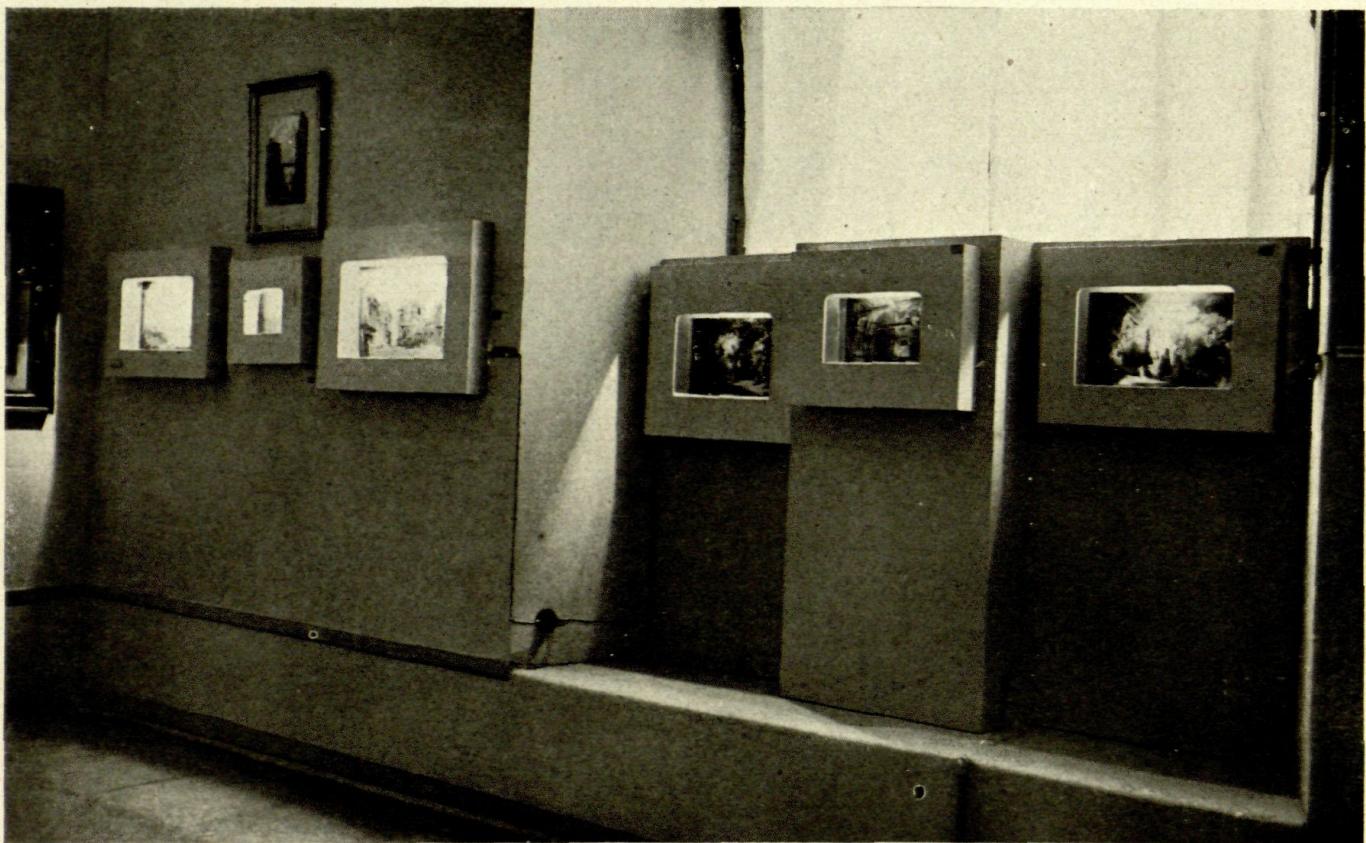
SALA III.—*Perea, Avendaño, Ferrant, Domínguez, Villegas, Pradilla, García Hispaleto, Megía, Casto Plasencia, Pinazo, Domingo...*



SALA IV.—Ferrant, Domingo, Urrabieta Vierge, Buxó, Villegas, Sorolla, Jiménez Aranda, Amador de los Ríos, Araujo...



SALA IV.—*Otro aspecto de esta sala.*



SALA VII.—*Bussato, Amorós, Amalio Fernández, Isidoro Marín, Antonio Maura, Barcia, Baixas.*

ámbitos excesivos. Con ello y las suaves policromías de las cuarelas, una verdadera primavera había irrumpido en nuestras lóbregas salas de exposiciones. El nuevo "Klingsor", Marqués de Moret, había realizado el milagro.

En la primera de ellas se ostentaban varios "incunables" de la acuarela: de *Churriuera*, *Paret*, *Bayeu*, etc., y otras, no tan remotas, de *Alenza*, *Lucas*, *Villamil*. En la segunda reinaba, indiscutiblemente, *Fortuny*, con el "Condesito" (*Il Contino*), "La mariposa", "El herrador moro" y tantas otras; de *Madrazo* se presentaban algunas, y otras de *Rosales*, de original y sobrio colorido. Entre los muchos y diversos autores allí representados, son merecedores de un recuerdo las acuarelas de *Tapiró*, maestro en la técnica; algunas de *Lameyer*, en el género costumbrista... ¡de hace un siglo!; una no desdeñable de *Eugenio de Montijo*, emperatriz de Francia, y otras de *Alisal*, *Moragas*, etc. En el vestíbulo de ingreso, dos reproducciones de *Velázquez*, de *D. Pedro de Madrazo* (una mejor que otra); en la tercera sala, un conjunto imposible de resumir, de obras a cuál mejores: de *Pradilla*, *Domínguez* (que merece el honor de una estatua con *Fortuny*), *Villegas*, *Vallejo*, *Madrazo* (*Federico*), *Pinazo*, *Ferrant*, *Plasencia* y cien más. Y en la cuarta, de deliciosa decoración, la *Tribuna*, el *Sancta-Santorum* del certamen, las acuarelas de *Sorolla* y *Villegas*: "La cocina" y "Los novios", del primero, y "El Dogo Fóscari", del segundo, difícilmente se olvidan. Las siguientes salas exponen primorosas producciones de *Pradilla*, *Jiménez Aranda*, *Garnelo*, *D. Antonio Maura* y cien más. Y en la última, la escenografía de *Bussato* y *Fernández* cautiva la atención.

Con todo lo relatado, que el visitante encontrará pálido e insuficiente, y el que no tuvo la fortuna de verla no alcanzará a imaginar, puede comprenderse de sobra el excelente y excepcional éxito alcanzado. Ahora precisa que todo ello quede plasmado en el futuro catálogo ilustrado en colores que, al *precio que fuere*, deberá ser relicario que conserve recuerdo imperecedero del singular certamen, y así lo esperamos del celo del Marqués de Moret.

En tanto, conste en acta de gratitud, además de dicho consocio, la colaboración erudita e inteligente de *D. M. Velasco*; la difícil labor del secretario, *Sr. Conde de Polentinos*, artífice de diplomacia y paciencia; la maestría del *Sr. Oña*, insuperable en el "atrezzo", y, en fin, la actuación de los *Sres. Sánchez Cantón*, *R. de Rivas* y *Gómez Acebo* (buen acuarelista), que, entre otros, pero no en pequeña cuantía, colaboraron al excelente éxito logrado, haciendo buena la que, en puridad y con harto más motivo que en otros casos, debiera ser nuestra divisa y actuación social: *Pluribus unum*.

En el homenaje a la Excma. Sra. Duquesa de Parcent

El libro del amor filial

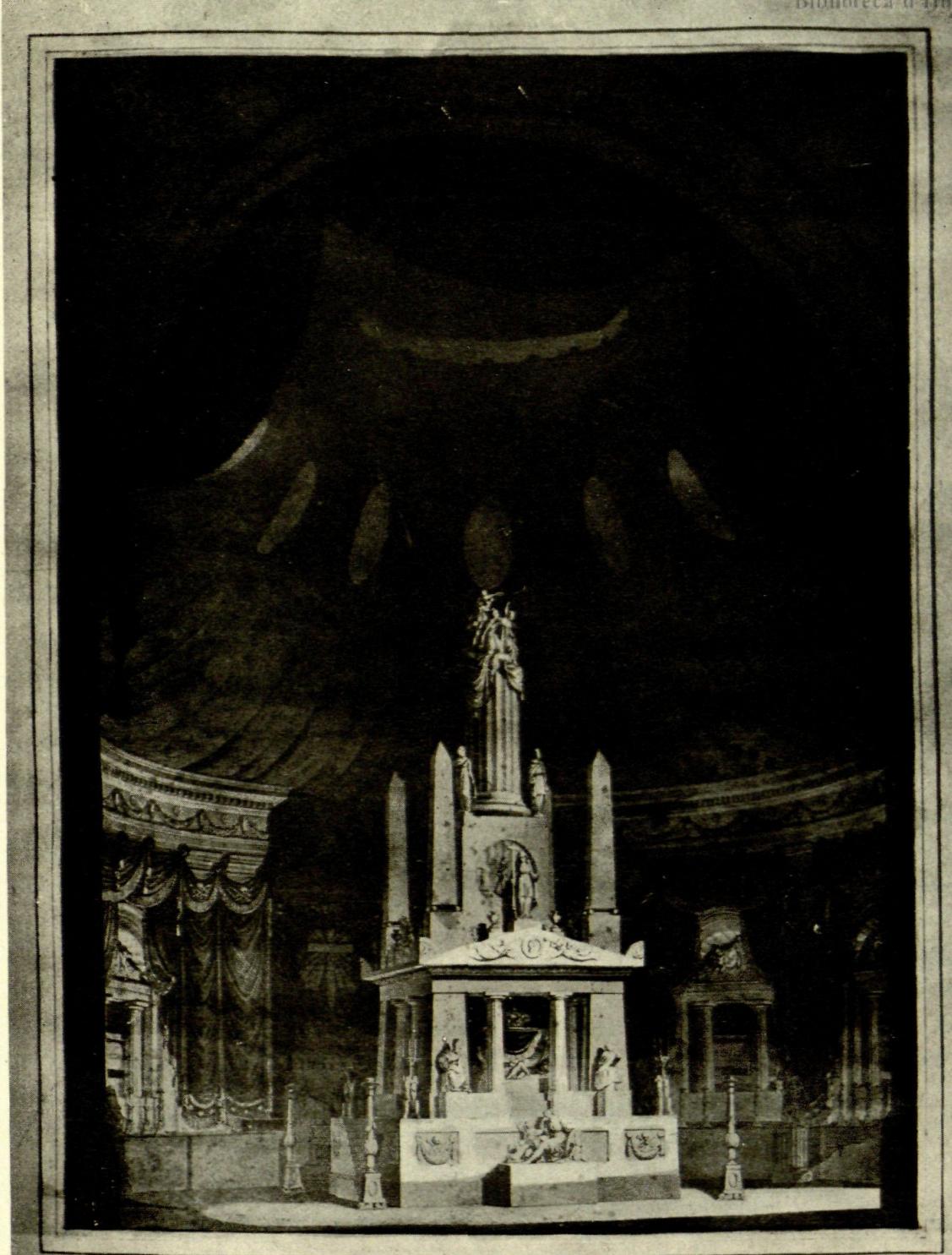
Apunte Bibliográfico

Por EL CONDE DE CASAL

EL Arcipreste medieval llama del "Buen Amor" su conocidísimo libro, en el cual trata del que une a la criatura con el Divino Creador, mezclándole como contraste, demasiado expresivo, con el pecaminoso Amor. Nosotros hubiéramos dado el nombre que encabeza estas líneas al que ha aparecido recientemente bajo el lacónico título de *Mi Madre*, editado por la Serenísima Princesa Max Egon de Hohenlohe Langenburg, en homenaje de devoción filial a la buena memoria de la Excma. señora doña Trinidad Scholtz Hermensdorff, Duquesa de Parcent, fallecida durante la pasada guerra civil lejos de esta su patria, a la que ella, a su vez, amó tanto.

Recógense en él, con especial esmero de fondo y forma, a la manera de las coronas poéticas que a otras destacadas damas del pasado siglo dedicaron los vates de su tiempo, distintos aspectos de la dinámica vida de la Duquesa, siempre dedicada al bien, y los diez y siete artículos en que de ellos se trata llevan, por el orden en que aparecen, las prestigiosas firmas de S. A. R. la Infanta doña Paz de Borbón, Conde de Romanones, Marqués de Valdeiglesias, González de Amézua, Miguel Asúa, "Azorín", Jacinto Benavente, Manuel Benedito, Francisco Cambó, Concha Espina, Padre Legísima, Marqués de Lozoya, Duque de Maura, Eugenio d'Ors, José María Ortega Morejón, José María Pemán, Padre Valdeparés y Eduardo Marquina, que, con broche de oro, de rimada forma, cierra el escogido elenco de la amistad personal, vivida en las distintas esferas antes aludidas, que en ello se diferencian estos trabajos literarios de aquellos meramente líricos que tejían las poéticas coronas a las otras damas dedicadas.

Así, después de las sentidas páginas que para noble emulación de los nietos de la Duquesa, dedica a manera de prólogo la que por autonomasía conoció la Sociedad de Madrid por *Piedita*, y de las que, como resumen anticipado, firma el veterano Marqués de Valdeiglesias, último cronista superviviente de aquellos tiempos, que, por su elevada posición social y política, puede narrarlos, dedícanse los demás a la fundación de la Sociedad Española de Amigos del Arte, bautizada así, según se recuerda, nada menos que por el inmortal polígrafo Menéndez y Pe-



DISEÑO EN PERSPECTIVA DEL CENOTAFIO Y DECORACION G.

del interior del Templo erigido para las R. Exequias de su REINA N. S.ª D. MARIA JOSEFA AMALIA de Sajonia,
celebradas en 28 de Julio de 1829 en la Iglesia del Real Convento de S. Francisco el Grande de esta Corte
Imperio, y después de orden de S. M. CATOLICA EL S. D. FERNANDO VII. por su asistente maestro (D. J. D. Valdés).

Vista del cenotafio levantado en la iglesia de San Francisco el Grande, de Madrid, con motivo de las exequias celebradas el 28 de julio de 1829, a la memoria de D.ª María Josefa Amalia de Sajonia.



La Duquesa y su hija.—Escultura de Miguel Blay.

layo, y no con finalidades de meros mecenazgos, como los que ya existían respecto del Louvre, de París, o de los Museos de Barcelona después, ya que para ello bastaba su particular iniciativa, como lo demostró al regalar al Prado una colección de primitivos muy estimables algunos y costosos todos, sino para encauzamiento de estilos y renacimiento de pretéritas industrias, con derivaciones de tal importancia cual la restauración del Palacete de la Moncloa, a que alude el principal cooperador de la Duquesa en aquella ocasión, señor Cambó, Ministro de Fomento entonces, y que, por serlo, firma la cesión del inmueble, que, una vez restaurado con notable acierto, fué el tipo representativo de las aristocráticas residencias campestres españolas de principios del siglo XIX, hasta su desaparición, víctima de la pasada guerra civil, y mientras el Marqués de Lozoya recuerda sus importantes obras artístico-industriales del Museo del Traje y talleres de Ronda en la histórica Casa del Rey Moro, tan admirable y psicológicamente descritos por la inspirada pluma del Director de la Real Academia Española, otros biógrafos, como el Padre Valdeparés, nos hablan de empresas en que se mezclaron la religiosidad y la Historia, cual la organización de la Junta Pro-Catacumbas, o las puramente caritativas, que culminan en los colegios de sordo-mudos y ciegos, que en número considerable esperaban de la influencia particular la acción tutelar del Gobierno: "Caridad religiosa y amor a España", según frase de Concha Espina, que, con brevedad de síntesis, parece condensar las actividades todas de la Duquesa, que, cuando *abría sus salones*, en el suntuoso palacio de la calle de San Bernardo, uno de los más bellos y grandiosos del Madrid que fué, hacía siempre con más altas miras que las que una frívola vanidad suele proporcionar.

A veces, movíanla a ello, como fué costumbre en solemnes ocasiones por otras grandes Casas madrileñas, la cooperación patriótica a funciones de Estado, como aquella recepción propia de los anales del Renacimiento italiano, de que nos habla el hoy Director general de Bellas Artes, cuando, por atender las indicaciones del General Primo de Rivera, deseoso de agasajar a los comisionados de la Liga de las Naciones, que visitaban España, congregó más de 1.500 invitados, a los que atendió espléndidamente en cinco comedores, a los acordes de tres orquestas, mientras en el amplio jardín, y como nota de tradicional casticismo, actuaba un cuadro flamenco.

Otras veces, sus fiestas, sus comidas, eran medios, no fines, de los que se valía para conseguir la realización de sus benéficos planes, cuya dirección, una vez puestos en *marcha*, abandonaba a otras manos, que por expertas tenía gustando de conservar un discreto incógnito que alejara su relevante personalidad de toda sospecha de propia ostentación, pues *con gesto admirable*, como con justezas de pensamiento y frase nos dice en el aludido libro la ilustre escritora Concha Espina, *se ponía un dedo en los labios*, siendo necesario, añadiremos nosotros, que la igualitaria Parca pretendiera esfumar su memoria para que la amistad, impulsada por el amor filial, haya podido reunir en un volumen, modesto por su forma, aunque valioso por los datos que contiene y las plumas que los describen, el sencillo homenaje que se hubiera hecho imposible en vida de la meritísima Duquesa, una de las más relevantes figuras del Madrid contemporáneo anterior a la caída de la Monarquía, tan perfectamente evocado en el capítulo que lleva la firma del Duque de Maura, buen conocedor como Valdeiglesias, por haberlos frecuentado, de los salones cortesanos.

Siempre hubo en ellos, durante todo el siglo XIX y primer tercio del actual,

alguna *gran dama* que, sin contar la egregia figura de la inteligentísima y popular Infanta Isabel, en su más elevada esfera, se destacara en las directrices sociales bajo sus aspectos benéfico-literarios, en tertulias que está de moda evocar, a las que concurrieron políticos, poetas y artistas, semanales comidas o bailes de caridad, cuantas veces azotaba al país alguna calamidad pública; pero las fiestas de la Duquesa de Parcent y las actividades de ésta tuvieron mayor amplitud de miras que las aludidas.

Podemos afirmar, como también indica el Conde de Romanones, y sin temor de equivocarnos, que ninguna de ellas se perpetuó en la esfera cultural dejando tan complejas ramificaciones como las que la Parcent ideara. Aun las puramente religiosas o benéficas, en forma de asilos, hospitales y escuelas que se conservan, no fueron, por lo general, fundación en vida de las que ocuparon el primer plano, sino de señoras de más modestas aspiraciones, aunque de aristocráticas familias de finales del siglo XIX, como Ernestina Manuel de Villena, la Condesa de Torre-áñaz y las hermanas de un Duque de Gor, cuyas existencias se consagraron por completo al ejercicio de la Caridad, especialmente docente.

Los contemporáneos de alguna de esas figuras excepcionales del Gran Mundo, que de vez en cuando brillan en él, no suelen ver en ellas, aun los no contagiadados por la rivalidad o la envidia, más que una aparente frivolidad, y, sin embargo, como el Padre Legísima nos descubre, a veces esos deslumbradores ropajes y diademas cubren amargos pesares, profundos pensamientos, de la mujer que logra remontarse, llevando en sí las alas de una Inteligencia superior y la fuerza imponentable de la Voluntad.

Tal fué la Duquesa cuya memoria viene a perpetuar en caracteres de imprenta la devoción filial y la representativa amistad de cuantos la trataron, a la que no podía menos de sumarse, honrando su origen, la Sociedad Española de Amigos del Arte.

Primer Salón Nacional de la Acuarela

Por FRANCISCO ESTEVE BOTEY

ENTRE los días 15 de noviembre y 5 de diciembre últimos, estuvo abierta al público la Exposición de Acuarelas instalada en el acogedor recinto de la noble Sociedad de Amigos del Arte, entidad que bondadosamente me invita a escribir acerca de tan importante certamen, celebrado con éxito digno de su causa y precisamente al año justo de haberse reunido por vez primera un grupo de acuarelistas animados del propósito de fundar en Madrid la Agrupación, después formada, con el exclusivo fin de fomentar por todos los medios a su alcance esta bella manifestación pictórica, que ha tenido la virtud de reunir con ella en amoroso abrazo a las Agrupaciones hermanas establecidas en Cataluña, Canarias y Vascongadas, organizadoras de este Salón.

Los amantes del exquisito procedimiento penaban por la injusta indiferencia en que le tenían propios y ajenos, advirtiendo el alejamiento de aquéllos, cada vez más apartados de su cultivo, y el olvido de éstos para su contemplación. Habíase reducido el interés despertado en otro tiempo por la acuarela que, en el decir equivocado de ciertos artistas poco inclinados a su técnica y en el de la gente desdeñosa del prestigioso producto, quedaba relegada a la categoría de un arte menor, calificado como asignatura de adorno en el estudio de las Bellas Artes. Y por Dios que es gratuita esta afirmación, tratándose de un género de tan suprema elegancia y distinción para el espíritu, y de tanta gallardía entre los sistemas materiales de realización, por más flúidos que se pretendan, nunca en competencia con la acuarela que a todos aventaja por ser la más alígera y graciosa, la más espontánea y locuaz, a la vez que la más sintética y preciosista; la que con mayor adaptación al medio recibe y plasma la idea creadora, y, en fin, la que sobre todos ellos se expresa en verdad con la más limpia transparencia de que es capaz cualquier sustancia, por ser agua pura el vehículo de los pigmentos y ofrecer la albura immaculada del papel como adecuado soporte de su inocencia virginal.

Además, como la impoluta acuarela no admite insistencias ni borraduras, ni tolera las correcciones y los empastes en que los demás géneros abundan, no consiente equivocaciones ni ofrece posibilidades de ocultarlas en el vasto campo de los recursos técnicos extraños. El Bien, la Verdad y la Belleza son las únicas rutas de su vida luminosa.

Los fundadores de la entidad que los reunidos acuarelistas proyectaban, se propusieron desde el primer momento mantener tenazmente esta campaña de resurgimiento ético y artístico del nobilísimo género, a fin de prestigiar consideradamente su categoría, reducida, por error de su aparente facilidad, a la de ilustra-

ción intranscendente y sencilla, como si las acuarelas fueran sólo dibujos iluminados y dispuestos al mejor servicio de la infancia o para distracción de los *dilettantes* más o menos novicios. El estímulo despertado, pues, por esta acertada resolución ha de permitir, sin duda, que los antiguos cultivadores y los nuevos adeptos se esfuerzen en el estudio de temas de mayor solidez y depuración, tratando de superar de este modo los hechos, con el amoroso afán incitado por deseos de progreso que a todos nos alientan. El ejercicio entusiasta de este procedimiento tan sincero como cautivador, alejará de la producción a la frivolidad que en algunos casos la invadía.

De tal modo podrá demostrarse que en este género no existe la limitación del medio con que argumentan sus detractores, ni la falta de trascendencia a que aluden confundiendo quizá su maravilloso poder artístico con el magnífico valor auxiliar de la acuarela, debido a la velocidad de captación de la idea, y como verdadera entidad en las Artes Gráficas y en las Decorativas, así como en las complementarias útiles, sin menoscabo de su genuina importancia en el más elevado concepto de la producción estética.

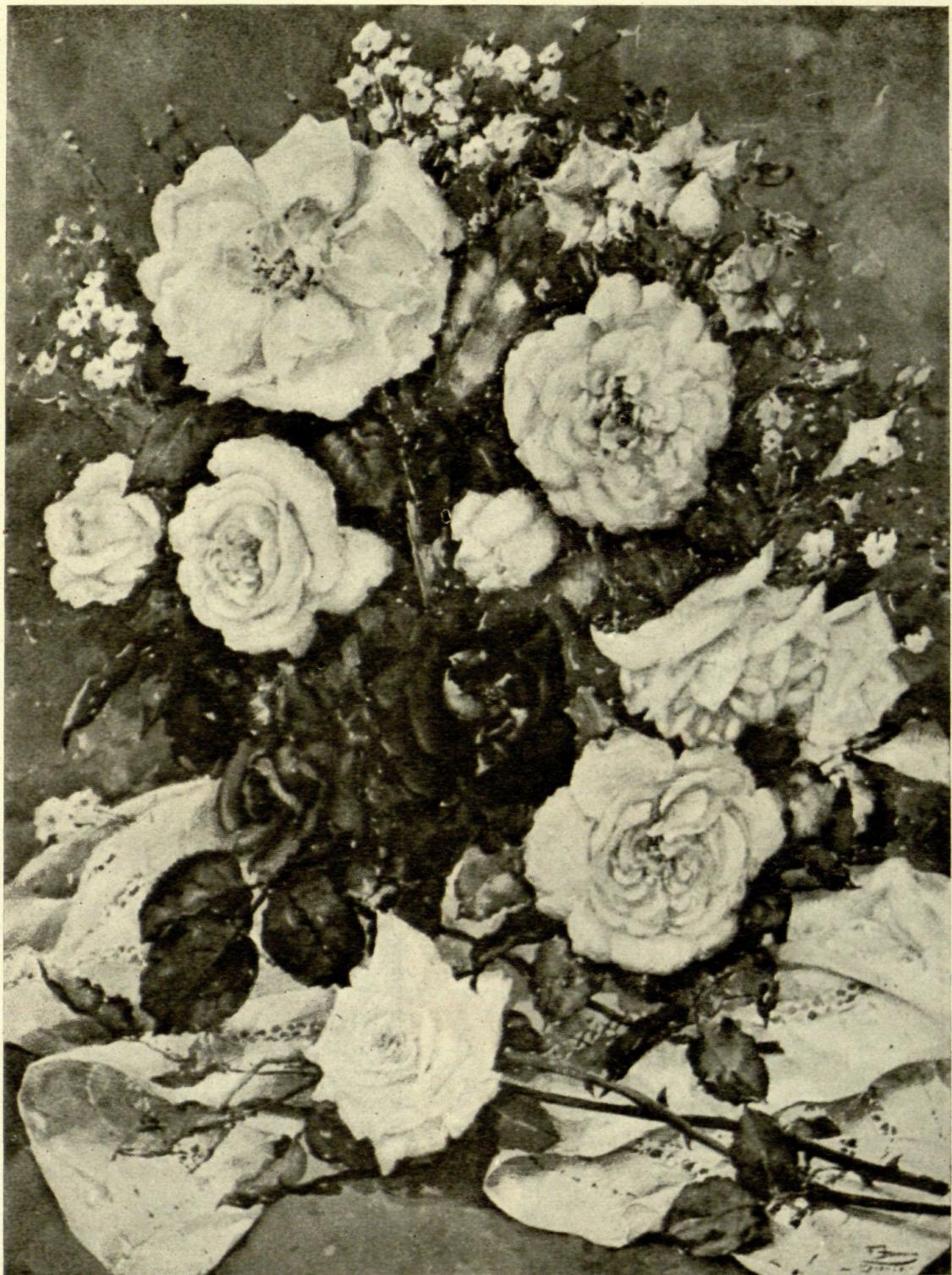
Reaccionando ante el desconocimiento de la acuarela, sus practicantes sentimos la noble ambición del triunfo, y nos hallamos dispuestos a procurarlo con mayor y más honrado empeño cada vez, en beneficio de todos los profesionales, de los *amateurs*, y de los nuevos cultivadores, quienes han de ejercitarse en la acuarela pura, prescindiendo del blanco, naturalmente, y dando al dibujo toda la importancia de su indispensable dominio constructivo, no ya con el lápiz previo, sino con las pinceladas definitivas, si han de lograr la más cabal expresión. Bien entendido que la acuarela no es un dibujo coloreado como se ha dicho, reduciendo su valor. ¡Qué equivocado concepto supone esta afirmación!

Ningún procedimiento puede darse a entender sino por medio del dibujo, aunque la línea desaparezca, y menos éste de real dificultad, cuya soltura de ejecución hace imposible la insistencia y la rectificación de los errores.

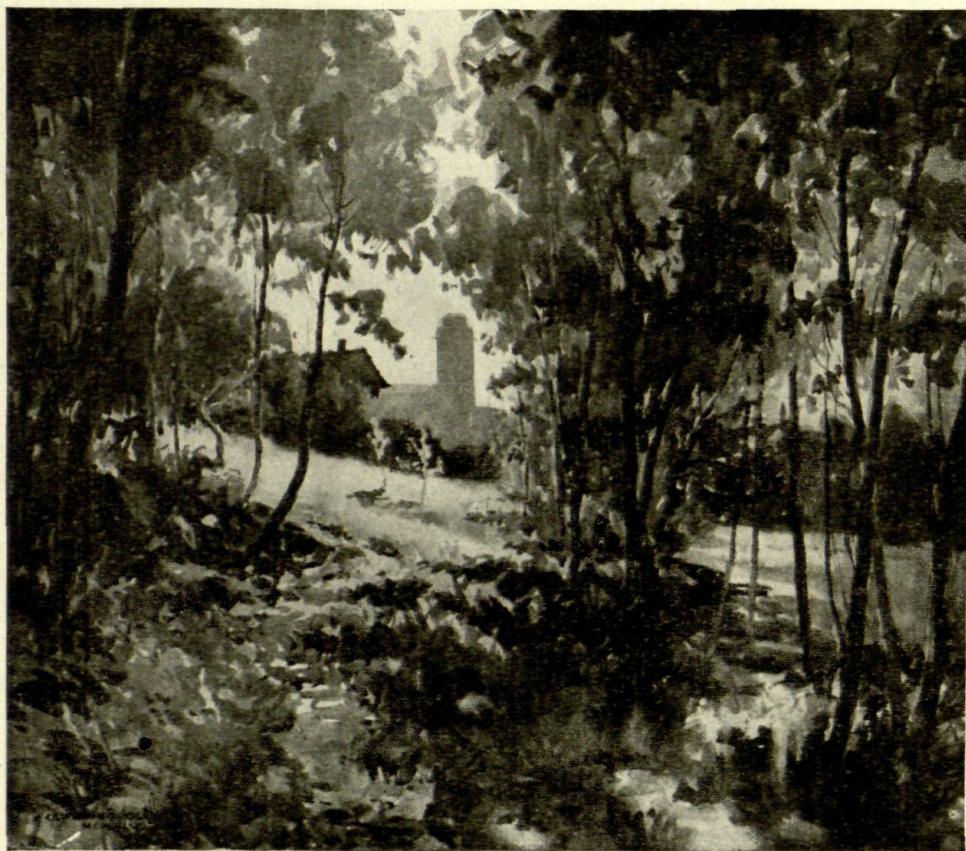
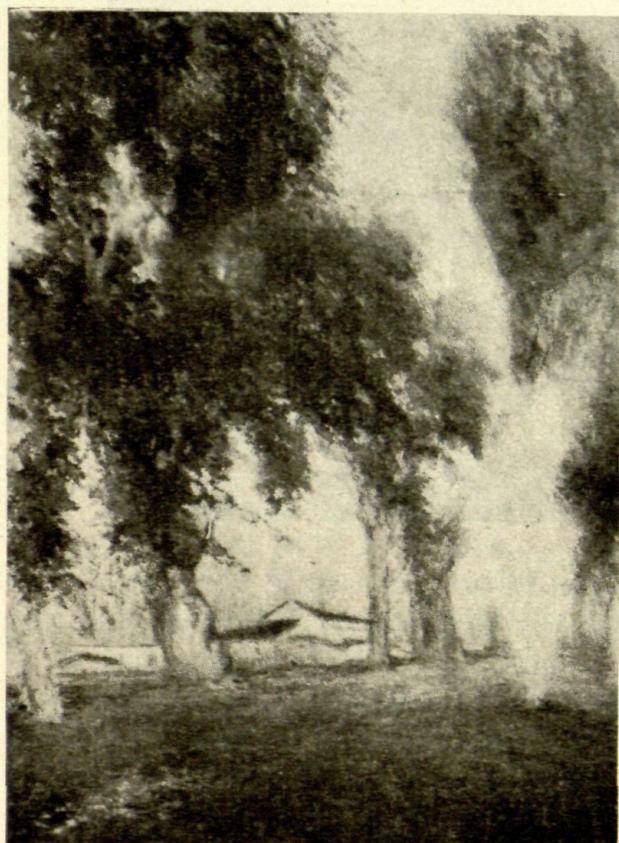
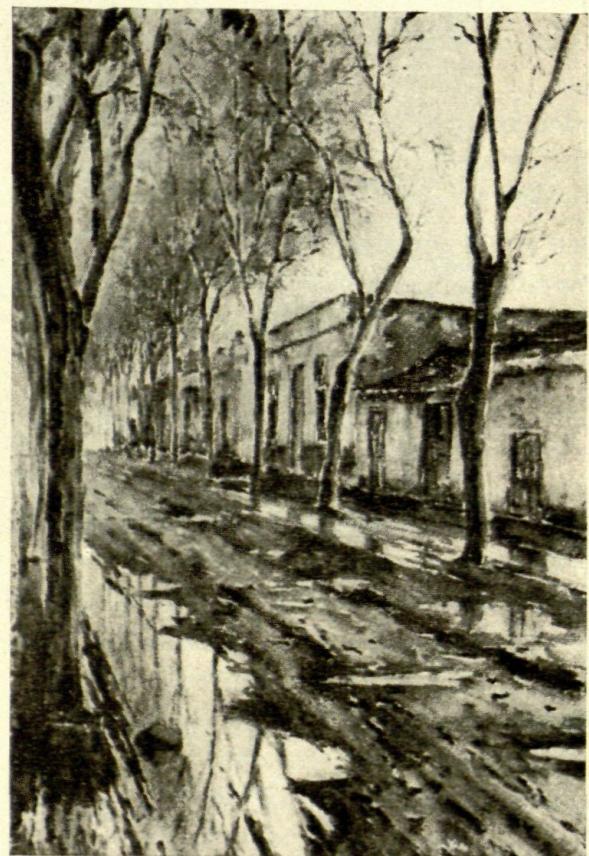
Es la acuarela el más antiguo de los medios pictóricos que, con el esgrafiado, empleaba el hombre primitivo con carácter totémico, decorativo y de relación, aplicándolo a las paredes rocosas de las cavernas del período cuaternario, donde maravillosamente se conservan estos documentos prehistóricos. Después su uso fué incesante en el arte de los pueblos y de las civilizaciones primitivas y consecuentes, hasta producirse en el ornamental sentido enriquecedor del manuscrito, adornando sus páginas, e ilustrándolas con viñetas incluídas, separadas o exentas del libro, y con absoluta independencia de él cuando, como ahora, se producía éste con carácter autónomo, a la manera de exquisito pregón de la sensibilidad, decorando los muros del hogar culto.

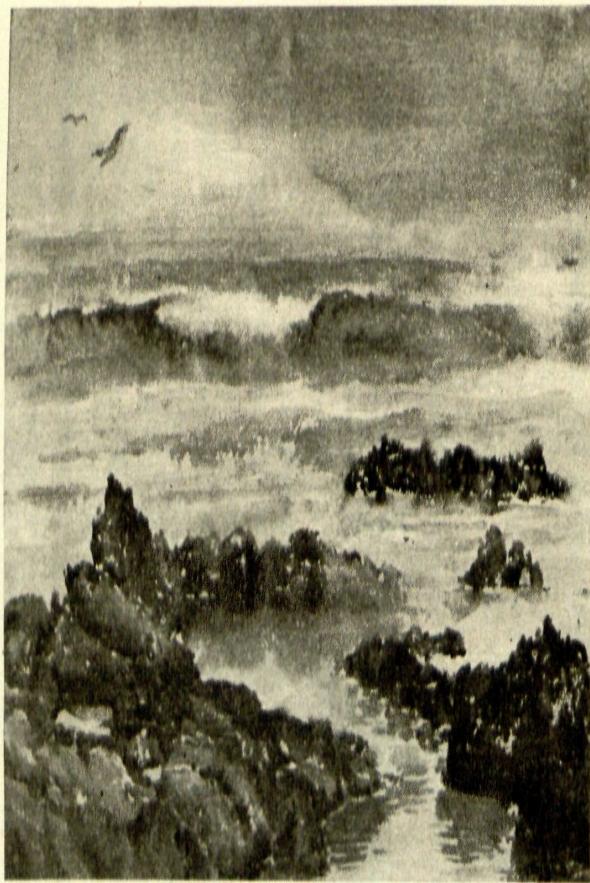
A la primigenia aparición de este procedimiento, corresponde en la enseñanza de la pintura el de su aplicación, pero no como un adorno, sino como una necesidad didáctica, pues el escolar que persigue el conocimiento de la técnica del óleo, ningún otro camino emprenderá con más acierto para iniciarse en su disciplina que el de la acuarela, libre del empleo del blanco que habrá de restringirse en aquél, y sin el cual es práctica sabia aplicarse a experimentar pintando con estregón de brocha y aguarrás sobre lienzo blanco, para lograr por transparencia los efectos demandados más adelante a la pasta de color, en cuyas mezclas habrá de abundar después el blanco.

Y no digamos del fresco, con el cual la acuarela está identificada en absoluto.

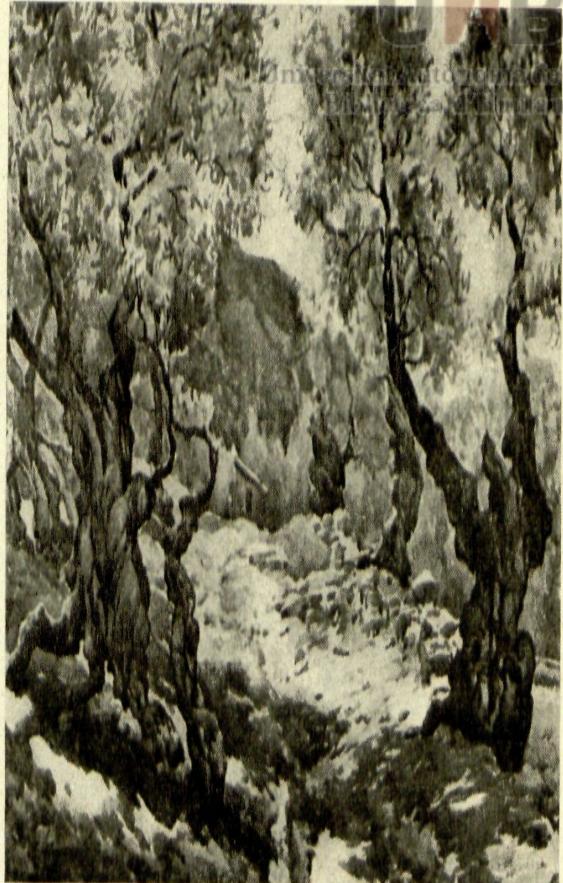


F. BONNIN.—Canarias.—*Rosas*.

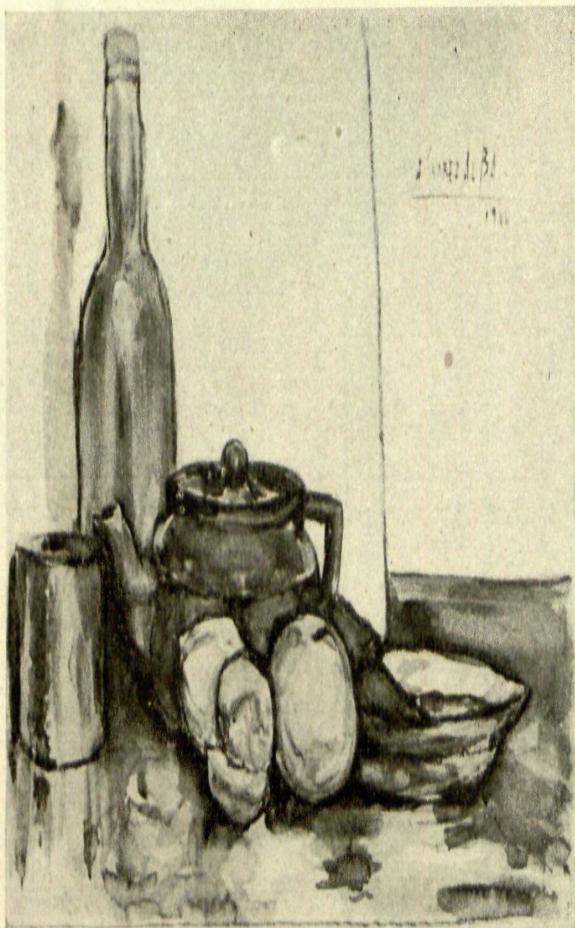
C. FLIVÉ.—Cataluña.—*Vegetación de Arbustos.*E. BRÁÑEZ DE HOYOS.—Madrid.—*Otoño.*
(Ribera del Manzanares.)A. GONZÁLEZ SUÁREZ.—Tenerife.
Calle de las Cruces (La Laguna).



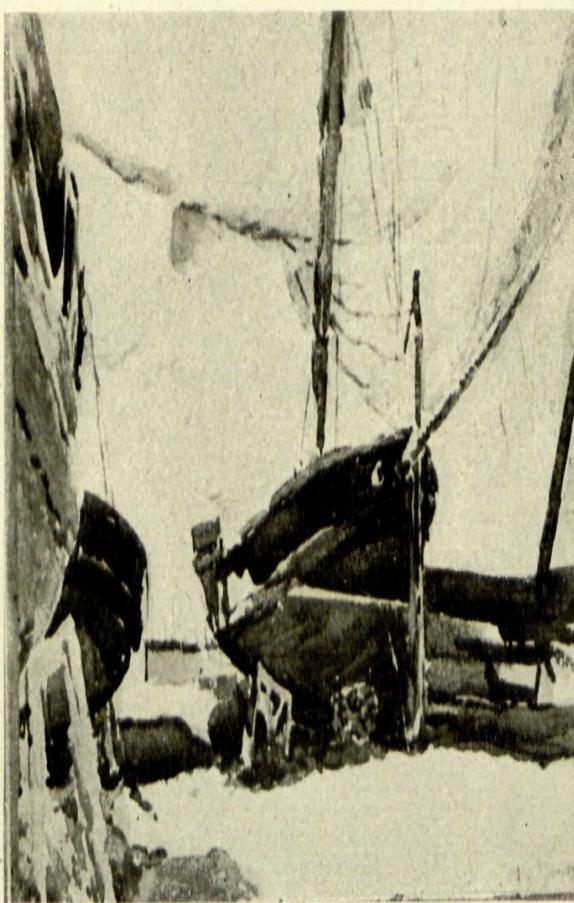
A. GONZÁLEZ SUÁREZ.—Tenerife.—*Marina*.



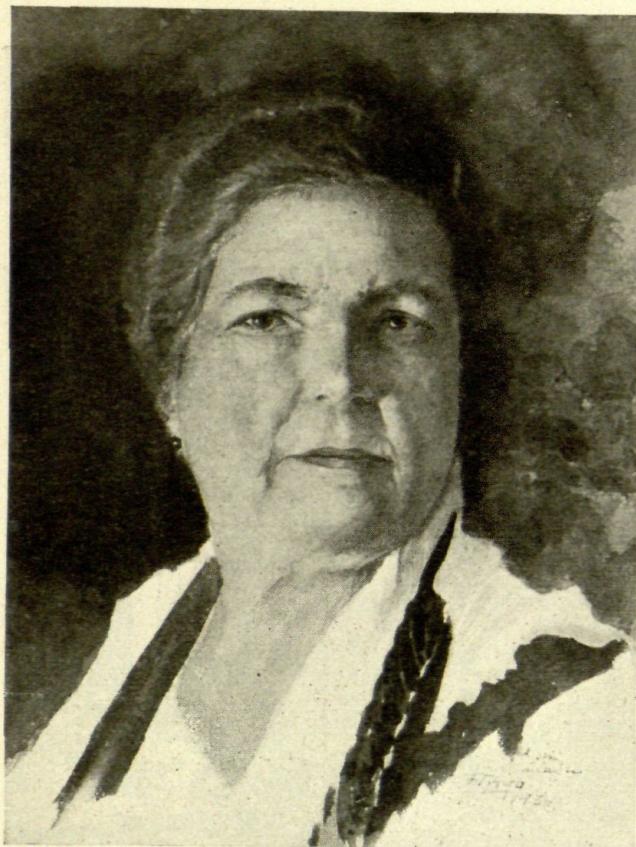
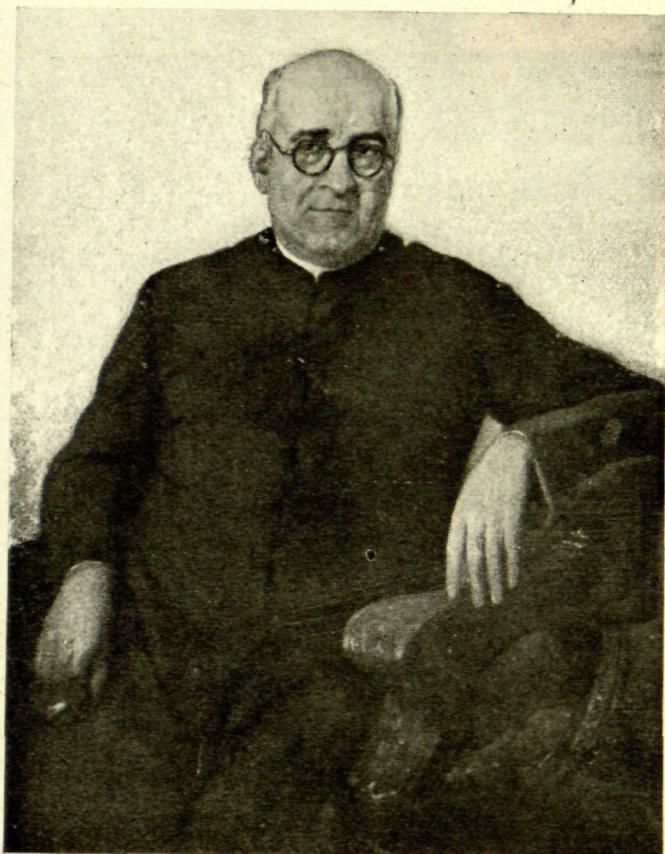
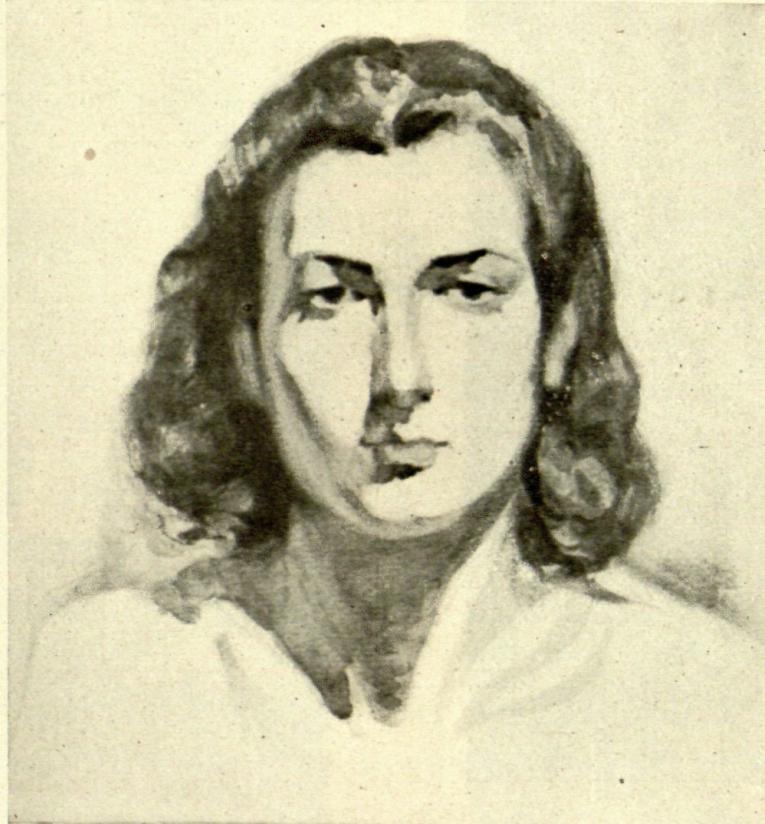
J. LLEÓ SÁNCHEZ.—Cataluña.—*Olivos. Deyá (Mallorca)*.



E. SUÁREZ ALBA.—Vitoria.—*Bodegón*.



M. VELASCO.—Madrid.—*Barca en la playa*.

F. TRIGO.—Madrid.—*Retrato de mi madre.*M. RISQUES.—Cataluña.—*Retrato de un capellán.*N. MONTERO MADRAZO.—Madrid.—*Cabeza de mujer.*

La pincelada flúida y a la vez descriptiva por sí misma si se quiere, sin líneas formales de subordinación que el natural no ofrece, ha de ser segura e inconfundible, puesta con frescura y sin vacilación en la simple nota colorista, de pulquérrima limpieza, referida a valores y calidades impresionistas. Ese es el credo de quien maneja la acuarela que nos enseñó a meditar Fortuny, el más grande de los acuarelistas españoles de todos los tiempos y nuestro símbolo nacional.

Esas prácticas sinceras no obedecen a virtuosismos técnicos, sino a la honestidad artística, despreocupada de complicaciones en la ejecución minuciosa y de concepto meticuloso o en la de tipo atrevido y pujante.

Sin temor a la exageración en el elogio, puede decirse que se han expuesto en este primer Salón Nacional de la Acuarela, obras capaces de competir con las más afamadas del Extranjero. Certamen verdaderamente selecto ha sido éste, cuyo valor excepcional quedará en el recuerdo del público y de la crítica por los aciertos en gran escala debidos a personalidades artísticas destacadas en la obra española de representación universal, que por cierto tuvo un antecedente magnífico, como es de justicia recordar, en la Exposición de Acuarelas que celebramos con las espléndidas obras reunidas, desde Fortuny acá, en la veterana y prestigiosa Asociación de Escritores y Artistas Españoles, donde residimos, en la primavera de 1941.

La facultad técnica y la sensibilidad estética se han significado en el delicioso procedimiento, sin licencias ni recursos extraños; antes bien, con desarrollada rai-gambre nacional en sus diversas orientaciones. Así lo acreditaron las acuarelas maestras de artistas extranjeros que figuraban entre las nuestras, sin que en su afectuosa relación desdijeran unas de otras ni en la respectiva espiritualidad de su fuerza expresiva, ni en el dominio del oficio, abarcado en todos los órdenes con la mayor exigencia estética de que la acuarela es capaz, tanto desde el más sutil virtuosismo, ora preciosista, ora flúido, clásico e impresionista, cuanto desde el más recio *metier*, ya se tratase de manchas, de trazos, de síntesis o de descripciones naturalistas y realistas, representando paisajes urbanos o rurales, marinas, bodegones, flores y frutas, figuras, retratos y composiciones, si bien fueran éstas más restringidas en su presentación.

Constituída oficialmente en Madrid la Agrupación Española de Acuarelistas, con ardiente entusiasmo digno del propósito reivindicador del procedimiento, se estableció inmediata relación con las entidades análogas radicadas en Barcelona—donde los acuarelistas se hallan asociados a este propósito con una antigüedad de un cuarto de siglo—, en Bilbao, de joven y decidida vocación, y en Tenerife, donde el patriarca del género preside un grupo de destacados profesionales; y todos juntos, animados de los más nobles y fervorosos deseos de expansión, decidimos organizar este Certamen Nacional, al que les invitábamos con el corazón puesto en el de la Patria. Unidos reglamentamos las bases del Salón, y éste se convocó seguidamente con la intención de que a él acudieran también, como ha sucedido, cuantos lo deseasen, aun no perteneciendo a ninguna de estas asociaciones instituídas.

Y surgió el milagro, pues fueron tantas las adhesiones recibidas, que después de hecha la selección obligada, y prescindiendo dolorosamente de muchas obras que no contaron con la mayor aquiescencia del Jurado, reglamentariamente constituido por los presidentes de las cuatro Agrupaciones, con más los representantes

de la Sociedad de Amigos del Arte y de la Asociación de Pintores y Escultores, acompañados del Secretario de la de Acuarelistas de Madrid, se catalogaron 342 obras, aproximándose a las 350 las que se colocaron en las salas con las que no figuraban en aquél.

Inauguróse privadamente el Salón, por las autoridades, representaciones oficiales, Prensa y personalidades invitadas, en la tarde del día 14 de noviembre, en que el ilustrísimo señor Director General de Bellas Artes, que lo patrocinaba, lo declaró abierto en nombre del excelentísimo señor Ministro de Educación Nacional, luego de pronunciadas por el Presidente de la Agrupación Española de Acuarelistas unas palabras de saludo y explicación de las finalidades perseguidas en este concurso, queriendo recobrar para dicho género del Arte la admiración y la justicia que merece, a las cuales siguieron otras muy elocuentes del ilustre académico Secretario de la Real de Bellas Artes de San Fernando, D. José Francés, quien puso de manifiesto los singulares valores que concurrían al Salón Nacional, animado por el espíritu de fraternidad y compañerismo de todos los acuarelistas.

Diéronse dos conferencias en el curso de la Exposición: una, muy brillante, del citado crítico de Arte, Sr. Francés, que desarrolló con su reconocida competencia el tema "Evocación y presente de la acuarela", y otra a mi humilde cargo, que versó acerca de la "Importancia artística y técnica de la acuarela. Fortuny". Ambos actos estuvieron muy concurridos, así como fué visitadísimo el Salón mientras permaneció abierto los días señalados y los de prórroga que amablemente nos fueron concedidos por el Sr. Conde de Polentinos en nombre de la Sociedad de Amigos del Arte, cuya secretaría ocupa dignamente. El público, la Prensa y la Radio en general, elogiaron calurosamente el certamen, respondiendo al esfuerzo realizado por los artistas, que el excelentísimo señor Marqués de Lozoya recogió en el elocuente discurso de clausura pronunciado ante numerosos y selectos oyentes, que aplaudieron muy merecidamente las bellas y alentadoras palabras del Director General.

Sobre las pinturas de Oriz

Por RICARDO MARTIN MAYOBRE

CON motivo de la Exposición de estas pinturas en la Sociedad de Amigos del Arte, publicó D. Javier Cortés una reseña sobre la misma en la revista de la Sociedad (1). En ella, al clasificar los asuntos representados, los dividía del modo siguiente: "unos, inspirados en el *Génesis*; en una fábula otro; algunos, en motivos religiosos o decorativos, y otra serie aún más notable que describe la guerra de Sajonia".

Al primer tema solamente he de referirme: a las composiciones de asunto bíblico. La primera —continuamos con Cortés—, "representa el Paraíso Terrenal; la segunda, la reconvención del Señor a Adán y a Eva y la Expulsión del Paraíso. En la casa de Oriz había otras tres pinturas de asuntos del *Génesis*; Adán y Eva sujetos al trabajo y a la muerte, Abel y Caín hacen sacrificios al Señor y Caín mata a Abel; pero que no vinieron a la Exposición por su deficiente estado de conservación, y por fin, *una no descifrada en la que se ve una mujer (!) desnuda a la que asaetea un hombre también desnudo, detrás del cual hay un niño*".

En las diferentes visitas que hice a la Exposición, esta última composición atraía mi curiosidad por la razón de ignorar su interpretación. Lecturas posteriores me hicieron conocer lo que la pintura representa. Se trata de la tradicional continuación de las escenas anteriores. La muerte de Caín por Lamec.

Cuentan los textos sagrados fué Lamec quinto descendiente de Caín, que llegó a ser su contemporáneo, en aquellos remotos tiempos en que los hombres alcanzaban una longevidad extraordinaria. Setecientos setenta y siete años el primero y novecientos diez los de Caín. Fué también Lamec el primer mortal que introdujo la poligamia (*qui accepi duas uxores, nomen uni Ada, & nomen alteri Sella*.—*Génesis*, cap. IV, 19). Dice Josefo (2) "tuvo setenta y siete hijos, nascidos de dos mujeres, Sella y Ada".

La *Biblia* sólo hace una alusión enigmática a la muerte de Caín (*Septuplum ultio dabitur de Caín; de Lamec vero septuagis septies*.—Cap. IV, 24.) Es la réplica iracunda propia de un cainita, de las palabras del Creador, a la queja de Caín: "Insoportablemente grande es mi castigo...", y Yave le responde: "Si alguien matare a Caín sería éste siete veces vengado."

(1) ARTE ESPAÑOL. Primer trimestre de 1945, pág. 4.

(2) FLAVIO JOSEFO: *Los veinte libros de las antigüedades Iudaycas*. Edic. Amberes, 1554. Lib. I, cap. 2.

En el *Génesis* se refiere así:

"23. Dijo, pues, Lamec a sus mujeres Ada y Sela:
 Oid mi voz, mujeres de Lamec.
 Dad oído a mis palabras.
 Yo mataré a cualquier hombre que me hiera.
 Al joven que me hiciere un cardenal.
 24. Si Caín sería vengado siete veces, Lamec lo será setenta veces siete."

(*Génesis*, cap. IV, 23-24).

Autores modernos, refiriéndose a este canto, lo califican como la explosión de un alma ensoberbecida por la invención de las armas de bronce y hierro. Apareciendo todo él impregnado de un espíritu de ferocidad y de venganza. Canto de homicidio, digno remate del primer fratricida.

Los hermeneutas de los primeros siglos dan interpretaciones muy variadas a este pasaje, por la falta de claridad de su sentido. Pensando algunos, fueron dos los varones que Lamec mató. Otros, según Teodoreto, Obispo de Ciro, que escribía en el siglo V, afirma que se trata de un solo homicidio (*Quaest. in Génesis*.—*Quaest. XLIV*). Comentaristas modernos, siguiendo al judío toledano Aben Ezra, notable exégeta del siglo XI, creen que las palabras de Lamec no se refieren a ningún hecho real ocurrido, sino a uno probable, suponiendo que orgulloso con las armas de hierro fabricadas por su hijo Tubalcain, se dispone a tomar venganza de cualquier ofensa que se le haga. Sin embargo, el texto bíblico no dice nada en concreto de estas armas. En lo referente a Tubalcain, no concuerdan las leyendas rabínicas con la *Biblia*. "También Sela tuvo un hijo, Tubalcain, forjador de instrumentos cortantes de bronce y de hierro. Hija de Tubalcain fué Noema." (*Génesis*, cap. IV, 22-23.) La leyenda hace de él un niño, lazarillo en la ceguera de su padre, como más adelante veremos.

Se puede consultar a: Bruno Astiense, en *Expositio in Pentateuchum*; Hugo de San Víctor, *Adnotationes elucidatoria in Pentateuchum*; Hugo de San Caro, *Postilla in Pentateuchum*; Dionisio Cartujano y nuestro Alfonso Tostado, entre los más notables comentaristas de la Edad Media. A fines del siglo XVI, el jesuíta belga Cornelio a Lapide (1).

San Dámaso, cuyo origen español es indudable, habiendo quien supone nació en Madrid, se sirvió de San Jerónimo, a quien consultaba sus dudas acerca de las Sagradas Escrituras y Liturgia. En una de sus cartas al Papa Dámaso, sobre cuestiones difíciles del Antiguo Testamento, San Jerónimo, llamado por la Iglesia *Doctor maximus in interpretandis sacris scripturis*, dice concisamente: *Lamech, qui septimus ab Adam, non sponte, ut in quodam Hebraeo volumine scribitur, interfecit Caín.* (Ep. ad Damas. CXXV.)

Durante la Edad Media estas cuestiones de interpretación se efectuaban en un intercambio de gran cordialidad entre cristianos, judíos y árabes, por el mejor conocimiento de estos últimos de las lenguas orientales en que estaban escritos

(1) Es conocido que la bibliografía sobre estas materias es copiosísima. Su comentario, o simplemente su enumeración, sería superflua, por lo reducido del tema y la índole modesta de este trabajo. Solamente señalamos las siguientes y más notables obras de siglos posteriores: HASE: *De oraculo Lamechi* (Bremen, 1712); SCHRODER: *De Lamecho homicida* (Marburg, 1721); Francisco HUMMELHAUER, J. S.: *Comentarius in Génesis* (París, 1895); Karl BUDDE: *Die biblische Urgeschichte untersucht* (Giessen, 1883); Fulcrano G. DE VIBOUROUX: *Les Livres Saints et la critique rationaliste* (París, 1886).

los libros sagrados. No es extraño que las leyendas rabínicas y tradiciones apócrifas influyeran en la literatura cristiana de la Edad Media y en muchas fuentes de inspiración del Corán. Dentro de la literatura rabírica, el *Talmud*, que absorbía una gran actividad literaria, adornó con gran derroche imaginativo las vidas de los patriarcas, profetas y héroes de las Escrituras Sagradas, mostrando preferencia por Adán, Abraham, Moisés y Salomón. Distínguese en España la escuela rabírica de Córdoba, que se vió ilustrada por los judíos más sabios de la Península.

Estas tradiciones sobre los principales personajes del Antiguo Testamento se encuentran reunidas en el *Dictionnaire des apocryphes* de l'abbé Migne.

La leyenda objeto de estas líneas, como la cuentan los rabinos en los libros apócrifos, es como sigue:

"Lamec, a pesar de haber quedado ciego en su vejez, no dejaba de practicar la caza, haciéndose acompañar de su hijo, el adolescente Tubalcain. Un día, cazando en un bosque el joven, creyó percibir un animal salvaje, oculto en un matollar. Le hizo tender el arco en la dirección en que se movían las ramas, y al disparar la flecha, mató a Caín, que estaba oculto en la espesura. Al conocer Lamec su crimen, en un ataque de cólera mató a Tubalcain."

Esta leyenda, en todos sus pormenores, no se conoce hasta el siglo IX.

Wilfrido Estrabon, monje benedictino, notable escritor de la primera mitad del dicho siglo IX, discípulo de Rabano Mauro, el bienaventurado Abad de Fulda —cuyo gobierno elevó a la célebre abadía a su más alto grado de prosperidad—, da a conocer la leyenda en su *Glossa ordinaria in Sacram scripturam*. ("Aiunt *Hebrei Lamech diu vivendo caliginem oculorum incurrisse, et adolescentem ducem et rectorem itineris habuisse. Exercens ergo venationem sagittam direxit quo adolescentis indicavit, casuque Caín inter fruteta latentem interfecit... unde et furore accensus occidit adolescentem.* Wilfr. Estrab. Gloss. ord. in *Génes. v. 23.*"), quien tomó esta tradición de un libro perdido de su maestro Rabano, que quizá la conociese de algún rabino.

Pierre Comestor la insertó en el siglo XII, en su relación de los orígenes del mundo (*Scholastica historia*, lib. *Génes.*, cap. XXVIII.)

Nicolás de Lyra, en el siglo XIV, célebre exégeta franciscano, judío convertido, con un profundo conocimiento del hebreo, caldaico y griego, publicó también la leyenda (*Librum differentiarum Novi et Veteris Testamenti, cum explicationi nominum hebraeorum*).

Los artistas mostraron gran predilección por este asunto, dándole una continuada vida que era muy popular en el siglo XIII y que persistió hasta el XVI. Gustándoles representar los primeros capítulos del *Génesis*, desde la Creación hasta el Diluvio Universal, alcanzando raramente más allá de la historia de Noé.

Encontramos ya el tema de la muerte de Caín en los manuscritos con miniaturas.

Afirmando Pijoan (1) se encuentra también en miniaturas románicas catalanas, y agrega: "Sería interesante descubrir su origen en fuentes talmúdicas."

Entre los ejemplos plásticos que se conocen en Francia, donde sus arqueólogos, celosos de su riqueza artística, cuidadosamente los reseñan (2), se encuentra

(1) José PIJOAN: *Historia General del Arte* (vol. IX, 1944).

(2) Emile MALE: *Revue archéologique*. 1893.

reproducida esta escena: En la fachada de la catedral de Auxerre. En las albanegas de la arquería de la catedral de Bourges. En los medallones que adornan la catedral de Lyón. En las magníficas vidrieras de la catedral de Tours y en las de la *Sainte-Chapelle*, de París, de espléndidos colores, en parte del tiempo de San Luis, restauradas por Lusson. En Italia, en uno de los costados de la portada de la catedral de Módena, obra de Wiligelmo, escultor del siglo XII.

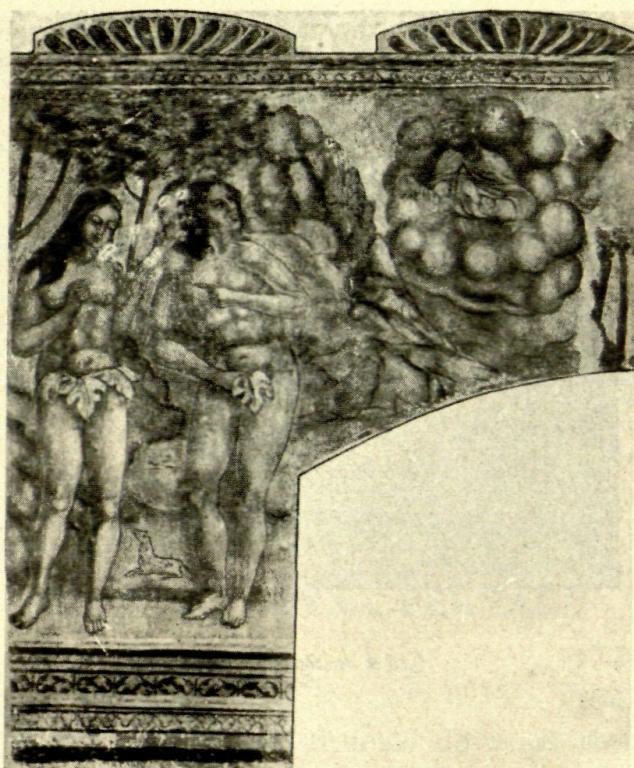
A Tubalcain se le representa con largas barbas en el *Campanile* de Florencia. En los bajorrelieves en mármol de los compartimientos exagonales de la parte inferior del campanario de Giotto. Está repetido. Según Poggi, en el número 6 "Tubalcain primo fabbro", de Giotto, realizado por Andrés Pisano, y en el número 26, "la Musica personificata de Tubalcain" (1), de Lucas della Robbia, ejecutados en los siglos XIV y XV.

En España no sería difícil encontrar este mismo motivo en la ornamentación de nuestras catedrales, tan poco estudiadas en sus pormenores.

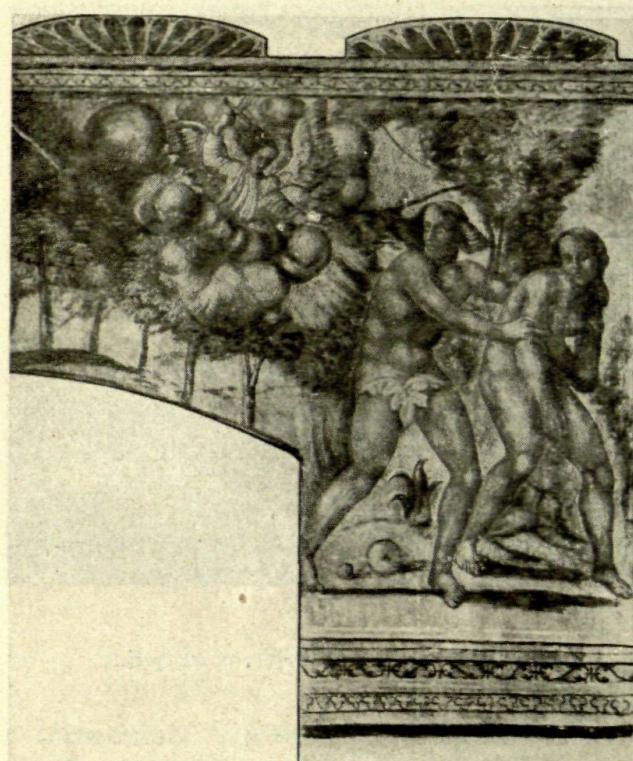
Descifrada la pintura y satisfecha mi curiosidad, esto es, en síntesis, casi todo lo que he podido averiguar en mis lecturas. Que quiero comunicar a los que, como yo, ignoraban su significado. Pidiendo perdón al lector, que pudiera tacharme con razón de estar, como la corneja de Horacio, adornado con plumas ajenas.

Cadreita (Navarra), 21 de mayo de 1946.

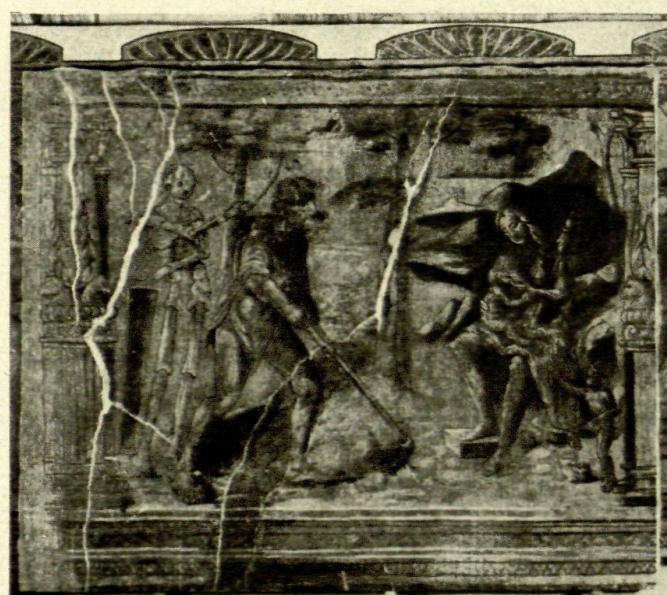
(1) Prof. G. POGGI: *L'Italia Monumentale. S. Maria del Fiore di Firenze*. Milano, 1917.



Reconvención del Creador a Adán y Eva.



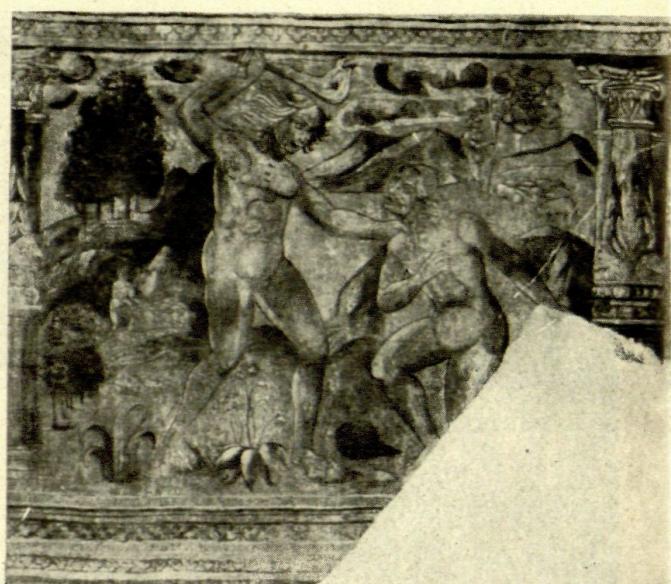
La expulsión del Paraíso.



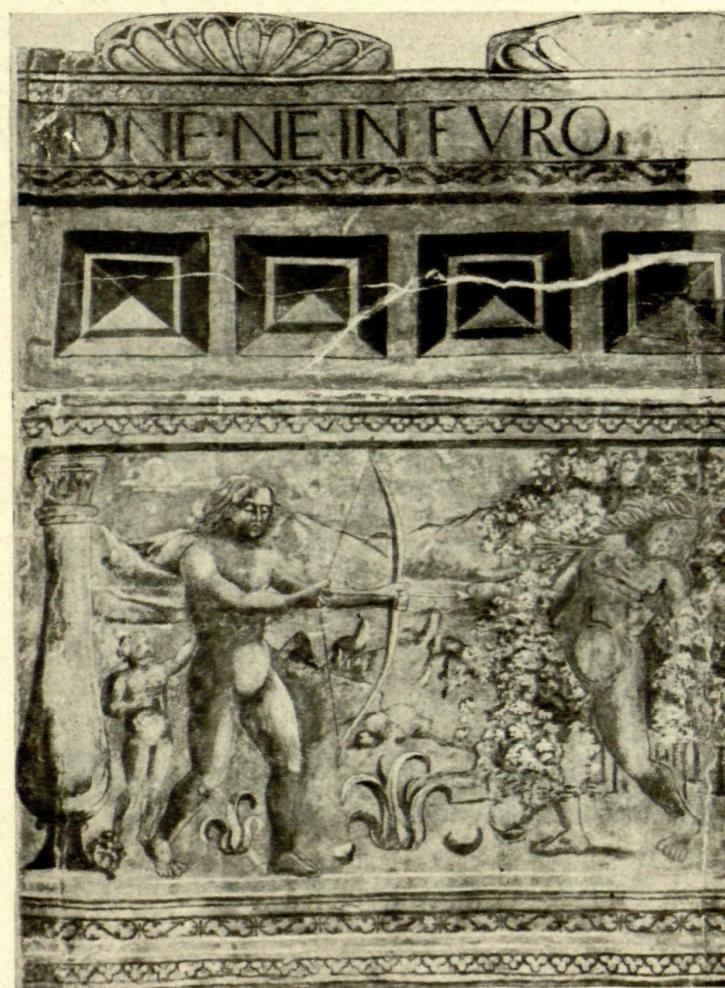
Adán y Eva sujetos al trabajo y a la muerte.



Abel y Caín hacen sacrificios al Señor.



Caín mata a Abel.



Muerte de Caín por Lamec.

Obras que deben hacerse en la catedral de Sigüenza, antes de dar por terminadas las actuales de reconstrucción y restauración

Opiniones y sugerencias de

FRANCISCO LAYNA SERRANO

PARECE que, dentro de poco tiempo, la Dirección General de Regiones Devastadas se propone entregar la catedral de Sigüenza a la autoridad diocesana, para que en aquella se reanude el culto; ello hace suponer que se consideran terminadas, o a punto de terminar, las obras en el interior del templo, y quizás en el exterior. Si se pretendía únicamente *reconstruir* lo destruido en 1936, nada cabe objetar; pero, si, como demuestran algunos hechos, se desea aprovechar esta oportunidad para *restaurar* lo necesario y aun para *mejorar* el famoso monumento, el propósito enunciado en el párrafo anterior debe a mi juicio sufrir un aplazamiento hasta que la restauración propiamente dicha se complete en lo posible, referida a destrozos causados por la acción del tiempo o agresiones artísticas cometidas en épocas pasadas, con tal que sean fácilmente reparables.

Entendiéndolo así y por creer obligación ineludible aportar como modestísima contribución mis ideas, sin el menor afán de censura ni intento de polémica, he decidido exponerlas a la Dirección General de Bellas Artes y a la de Regiones Devastadas mediante el correspondiente oficio, así como a las personas cultas a través de esta Revista. He aquí esas opiniones razonadas, atendibles o no, pero hijas de la mejor voluntad.

Sabido es públicamente que desde hace años se realizan en la catedral de Sigüenza importantes obras de reconstrucción a fin de reparar los grandes daños que en el venerable edificio causó la artillería nacional al recurrir a medio tan cruento para que en 1936 se rindieran las milicias marxistas, quienes utilizaron el templo como último y formidable reducto.

Sin contar la mejora de los cimientos muy deficientes y el reparo de muros y ventanales, casi todo hecho en una primera etapa bajo la dirección del arquitecto Sr. Torres Balbás, en la segunda etapa se acabó de reconstruir una de las robustas torres gemelas del hastial y la esbelta torrecilla del Santísimo adosada al extremo meridional del crucero; se rehicieron las bóvedas de éste, parte de la nave mayor

y presbiterio, y otros trabajos en el claustro así como varios de detalle en el interior, como por ejemplo limpiar y montar de nuevo el retablo principal, restaurar el plateresco de Santa Librada, etc., obras todas éstas a cargo del joven, competente y muy discreto arquitecto D. Antonio Labrada. La enumeración antedicha es desde luego muy incompleta, pero la expongo para que cualquiera se forme idea de los grandes destrozos causados en la catedral seguntina, y de la importancia revestida por los trabajos de *reconstrucción*, a la hora presente realizados.

Desde que comenzaron hasta hoy, en el plan general de obras se advierte un cambio del criterio primitivo; cambio loable a mi entender, pero algo tímido y vacilante. Cuando, poco después de encargar la prosecución de los trabajos al arquitecto Sr. Labrada, estuve en Sigüenza acompañando al Director General de Bellas Artes señor Marqués de Lozoya y al Comisario Jefe del Servicio de Defensa del Tesoro Artístico Nacional Sr. Iñíguez, opiné que debía ser suprimido el vestíbulo dieciochesco de la puerta del Mercado por ser un inadecuado "pegote" que estropea el armónico conjunto de la catedral por el sur, y supe que el criterio adoptado era *reconstruir* sólo lo destruído a fin de dejar el templo como antes de ser cañoneado, y que aquel impropio "añadido" debía quedarse como huella (allí lo califiqué de *mancha*) de determinada época y gusto artístico; no me convenció el argumento, pero callé dándome cuenta de mi insignificancia y falta de autoridad en la materia, sobre todo junto a quienes tanta tienen.

A tal extremo se llevó hasta entonces ese rigorismo conservador de lo bueno como de lo malo; tanto se quiso huir del temido "pastiche", que al renovar los canecillos del alero y capiteles de flanqueo en las ventanas dejáronse sin esculpir (aunque antes lo estaban y podían servir de modelo los indemnes), omisión o error luego afortunadamente salvados por el Sr. Labrada. Sin considerar que la catedral no es *monumento muerto* e inoperante como por ejemplo un teatro romano, cuya restauración debe limitarse a consolidar y situar las partes dispersas y aprovechables, sino *monumento vivo* en el que a la huella acertada o desacertada de antiguas generaciones debe sumarse la de esta nuestra o venideras para mejorar o para corregir, se huyó en esa primera etapa de reparar algunos verdaderos *atentados* cometidos siglos atrás (lo que a fin de cuentas representaría una auténtica *reconstrucción*), como se desaprovechó esta feliz coyuntura que permitía suprimir algún adhesivo que bastardea el por tantos conceptos hermoso edificio.

Afortunadamente, aquel criterio conservador, loable como principio general en toda restauración, pero merecedor de censura si es rígido e inflexible, no se mantuvo. Aunque no tan pronto como fuera de desear, fué rectificado en el sentido de no rehacer algún detalle que era remiendo o adición de mal gusto (balaustrada y chapitel de la torre del Santísimo), poda beneficiosa cuyo punto flaco estriba en la parquedad y timidez, según indicaré llegado el caso; ya emprendido tan buen camino, debieron restaurarse y cambiar de sitio varios artísticos enterramientos, estropeados y emplazados pésimamente cuando a fines del XVI se hicieron en la catedral grandes obras, y del mismo modo suprimir algunas otras *huellas* que el arte de las dos centurias siguientes dejaron en la catedral, desgraciadas casi todas.

También en esta segunda etapa, tras vencer dificultades y resistencias, túvose el plausible atrevimiento de procurar al templo seguntino un cimborrio o linterna sobre el crucero, a pesar de ser *obra nueva*, importante y no imprescindible, por la cual felicito a quienes la decidieron y, especialmente, al arquitecto Sr. Labrada

que la planeó y dió remate. La llamo *nueva*, pues si no hay duda de que fué empeñada cuando acababa el siglo XII, es casi seguro que no se continuó por miedo a la cimentación deficiente; tan deficiente que originó un hundimiento parcial en el siglo XV, al fin de cuya centuria fueron rehechas las bóvedas de nave mayor, presbiterio y crucero, prescindiéndose de la primitiva linterna *si es que existía*. ¡Es lástima que para suprimir el coro faltara la decisión que ha habido para construir esta linterna, representante de una indudable mejora para la catedral de Sigüenza! (1). Puestos a demostrar con obra nueva tan importante que ese templo es *monumento vivo*, debieron curarle las lacras que padece interior y exteriormente, debidas a los hombres o a la acción corrosiva del tiempo. Las exteriores pueden combatirse estando la iglesia abierta al culto; por lógico e inexcusable es de suponer esta intención en cuanto a restaurar algunas partes maltrechas (puertas de la fachada), y si no se hace me libraré muy mucho de achacar la omisión a los sucesivos arquitectos encargados de las obras, pues ignoro hasta qué punto gozaron o gozan de libertad de iniciativa o de acción.

La importancia de lo ya hecho; la necesidad de completarlo y el considerar la ocasión presente como *única*, me llevan a exponer mi opinión respecto a cuanto debe ser suprimido, modificado o simplemente restaurado para que el magno edificio luzca toda su belleza y se le alivie, en cuanto sea posible y poco costoso, de antiestéticos añadidos; insisto otra vez, y no será la última, que en lugar del afán de crítica o censura, me impulsa el de colaboración tan modesta como desinteresada y voluntaria. Acuciado por el temor de que si la catedral de Sigüenza es pronto devuelta al culto resultarán menos factibles ciertas reparaciones o más adecuada instalación de sus joyas escultóricas, pensé circunscribir este trabajo a las obras precisas en el interior; luego me ha parecido conveniente tratar también de las del exterior, y así lo hago.

INTERIOR DE LA CATEDRAL

El coro.

Necesario en el siglo XV cuando siendo muy rica la diócesis seguntina componían el cabildo catedralicio muchos canónigos y otras dignidades, podía prescindirse ahora de él ya que la prosperidad antigua se trocó en duradera pobreza, el número de canónigos es pequeño y resultaba fácil restablecer para ellos el primitivo coro en el presbiterio o capilla mayor. Verdad que el actual aloja una magnífica sillería, joya preciada de la catedral; verdad que el cabildo tiene empeño en que el coro se conserve, y que al suprimirlo no faltarían airadas protestas de personas y aun corporaciones, con parte de razón; pero la sillería puede instalarse y lucir bien en la sala capitular, el mal humor del cabildo se aplacaría pronto, y como ocurrió al suprimir el coro de alguna otra catedral española, las protestas aludidas notando quedarían ahogadas por aplausos unánimes de toda clase de gentes.

Hoy, el coro del templo seguntino sirve tan sólo a unos cuantos canónigos, para

(1) Es de lamentar que esta linterna resulte por dentro como por fuera demasiado chata a causa de un estudio deficiente de la perspectiva, aparte la antiestética planta cuadrada que el arquitecto no habrá podido eludir; dos metros más de altura hasta el apoyo de los ventanales, hubieran multiplicado la belleza, *intus et extra*, de este acertadísimo añadido hecho a la catedral por el Sr. Labrada.

cobijar la sillería, lucir una buena reja y servir de apoyo en el trascoro al enorme esperpento barroco, altar de Santa María la Mayor, que achica, ahoga y afea a la catedral, mientras acoplado de modo conveniente en la iglesia del Seminario (desprovista de altares a partir de 1936), de estilo menos discordante con el del retablo aludido, parecería casi una joya. En cambio, el coro con los paramentos laterales lisos y ese trascoro de mal gusto y sobrado alto, convierte en sombríos pasillos las naves laterales y en particular la del Evangelio; deja poco espacio para los fieles que quieran presenciar los oficios divinos celebrados en la capilla mayor, hace que persista el altar mencionado, tan absurdo allí, e impide que la iglesia muestre en conjunto su severa y augusta magnificencia; de manera especial, ese obstáculo no deja contemplar la hermosa nave central, cuya estrechez la hace parecer más elevada de lo que es, y que resultaría soberbia sin ese tapón.

En el transcurso de las obras, hemos dado muchas veces por casi seguro que desaparecería el coro; pero al fin queda. Del mismo modo que se tuvo la valentía plausible de construir una linterna sobre el crucero, sólo por existir los arranques de la que hubo o se inició hace casi ocho siglos, debió tenerse la misma decisión para desmontar el coro y añadir a una mejora grande otra más grande todavía; la ocasión única debió aprovecharse, y ya que faltó valor para tanto, sobraban en cambio razones para, al menos, instalar ese coro más atrás con objeto de que los fieles dispusieran de mayor espacio cuando asistieran a los oficios celebrados en la capilla mayor; muchos, y yo entre ellos, se extrañan de que tal cambio de emplazamiento no haya tenido lugar.

Ya que el coro catedralicio se respeta por desgracia, deben utilizarse sus muros laterales para empotrar en ellos los sepulcros de que pronto trataré, para que puedan lucirse mejor y adornar de paso esos muros desnudos. Del mismo modo debe quitarse el altar barroco del trascoro pues constituye un verdadero insulto al buen gusto, o cuando menos modificarle para que no quite tanta perspectiva a la nave central; mejor suprimirlo, pues su reforma es muy difícil y quien la intente se expone a un fracaso.

Sepulcros de la capilla mayor, y otros.

Cuando antes de finalizar el siglo XVI se hizo la girola o nave semicircular en torno al presbiterio, abriéndose a cada lado de éste dos arcos de comunicación cuya traza tanto desentonan, fué preciso destruir varias capillas, trasladar los monumentos funerarios que guardaban llevando unos cuantos a la mayor, y variar el emplazamiento de alguno que por entonces ya estuvieran en ella. Esa nueva instalación se hizo de manera arbitraria presidida por el mal gusto, despreocupación o desconocimiento de elementales principios estéticos. Casi todas esas sepulturas tienen subido mérito; la mayor parte están colocadas de modo que es imposible admirarlas y estudiarlas según merecen, y por añadidura en tiempos normales solían estar tapadas por unas colgaduras de terciopeo carmesí. No hay que esforzarse para demostrar la conveniencia y aun la *necesidad* inexcusable de trasladarlas a lugar más conveniente, pues la obra precisa no es costosa, larga ni difícil, y en cambio, su justificación plena; aún es tiempo de hacerlo e importa poco que por tal motivo se retrase algo la entrega de la catedral para ser devuelta al culto, pues el templo gana-

ría infinito al corregir aquellos desaguisados e instalar adecuadamente esas obras de arte.

El precioso sepulcro del obispo seguntino don Alonso Carrillo de Albornoz cardenal de San Eustaquio, bellísima obra escultórica del segundo cuarto del siglo XV hecha en Roma, se trasladó de su emplazamiento primitivo y aparece materialmente "colgado" como nido de golondrina en el muro derecho del presbiterio, a altura absurda que impide admirarlo como merece; quitarle de allí es convenientísimo, y adosado al lado meridional del coro o en el muro de enfrente contribuiría mucho al adorno interior de la catedral y a su propio lucimiento.

Aunque colocado mucho más bajo, también está en el presbiterio pero en el lado del Evangelio y debe trasladarse cerca de donde se ponga el anterior, el sepulcro del obispo D. Pedro de Leucata; de manera aún más obligada ya que su colocación actual no puede ser más absurda, debe cambiar de sitio la estatua yacente del obispo D. Alfonso I, puesta hoy de canto a altura inverosímil que no permite estudiarla y tasar su mérito como obra escultórica del siglo XIII o comienzos del XIV; rehacer su desmochada cabeza no es difícil, pues hay buenas fotografías.

Cobijadas por dos arcos (el inferior escarzano de dovelaje rebajado según el gusto del siglo XVI en sus finales), que en el presbiterio de la catedral resultan horribles, bajo el mausoleo del cardenal de San Eustaquio, pero a un lado, fueron puestas como en un almacén o anaquel las estatuas del caballero Gómez Carrillo de Albornoz y su esposa doña María de Castilla, hermano aquél del cardenal y nieta ésta de Pedro el Cruel; debieron traerse de alguna capilla familiar en cuyo centro se alzara el túmulo o lecho funerario sobre el que descansaba la pareja de estatuas. Estas son muy interesantes piezas del arte funerario antes de mediar el XV, más notables que lo supuesto por Orueta Duarte (1) quien ya les atribuyó subido mérito aun no estudiándolas bien a causa de su pésima colocación; por ello y por desconocer algunos pormenores biográficos, Orueta interpretó como deficiencia de técnica algunas perfecciones de la misma, y equivocándose de medio a medio opinó que dichas estatuas *no tienen carácter, no ofrecen rasgos singulares, no debieron ser nunca retratos*, cuando precisamente su importancia estriba en ser las cabezas preoces y atinados estudios del natural, sobre todo la de Gómez Carrillo, cuyas facciones negroides, pómulos y arcadas zigomáticas pronunciadas y nariz romana, justifican que en las crónicas se le apodara *el Feo* y *el Festón* o *Feotón*. Esos dos bultos sepulcrales no se pueden admirar ni estudiar por culpa de la mala luz a causa de lo bajo y hondo de las arcadas que los cobijan, altura que está el de doña María, y vista de costado cuando fueron hechos para contemplarlos más bien de arriba abajo; sus arcosolios son un verdadero insulto al templo románico-gótico y, por todas las razones expuestas, será *imperdonable* no trasladarlos a otro sitio sobre un túmulo o cama común, aprovechando el costado subsistente del primitivo; problema nada difícil para el Sr. Labrada es hacer la restauración y encontrar sitio adecuado, que bien pudiera ser en el tramo meridional del crucero, junto a la puerta, donde estorbarían poco y tendrían magnífica luz.

Tampoco puede tener excusa dejar sin restaurar y cambiar de sitio, colocando la estatua en decúbito supino, el por muchos conceptos bello sepulcro labrado a fines del siglo XV para D. Bernardo de Agen, primer obispo de Sigüenza, obra

(1) RICARDO DE ORUETA: *La escultura funeraria en España*. Madrid, 1919.

muy notable empotrada en el muro norte de la girola cien años más tarde, siendo mala la luz que tiene, fácil restaurar la urna sepulcral pues se conserva íntegra la fina arquería conopial, y que debe retirarse del arco que le cobija, rebajado y muy impropio.

También debiera sacarse de su oscurísima capilla para una vez restaurado colocarle en sitio más propicio, el mausoleo del chantre Juan Ruiz de Pelegrina, conjunto artístico de gran interés pero cuyos méritos y belleza se aprecian ahora muy mal; verdad que es aconsejable y justificado que la sepultura del chantre Pelegrina esté en la capilla por él fundada para su enterramiento, y por eso hago solo una indicación pues reconozco la fuerza de este alegato en contra.

En cambio, opino que de ningún modo debe continuar colgado como un trasto inútil a gran altura y mala luz sobre el baptisterio de la capilla parroquial de San Pedro, el sepulcro del obispo D. Fernando Luján, interesante y bella obra escultórica del siglo XV, con la estatua yacente puesta de canto y el muy notable friso de la primitiva urna funeraria, encima; adosado a un muro lateral del coro, o al de la nave de la Epístola de donde deben desaparecer los horribles retablos barrocos actuales que harían buen papel en alguna iglesia rural, constituiría un bello adorno de la catedral seguntina.

Cuanto llevo dicho entiendo que debe hacerse; y lo que afecta a la capilla mayor, antes de ser devuelta al culto la catedral, pues más tarde no será extraño que lo impidan trabas, dificultades y resistencias de todo género. Todo o casi todo lo que acabo de proponer tiene el carácter de una restauración precisa que más bien pudiera llamarse *reconstrucción* equiparable a la de torres y muros derribados, pues se trata de destrozos hechos por el adocenamiento y mal gusto de los hombres tiempos atrás, reparables con tanto motivo como los causados en el nuestro por las granadas de artillería. Para que así se haga, aún queda una razón fundamental por tratarse de un monumento artístico valioso al que, como a un joyel, conviene pulir, limpiar y ver el modo de que luzca toda su riqueza y hermosura; en la catedral seguntina resalta el conjunto arquitectónico respecto a líneas, masa, proporciones y conjunto, en detrimento de lo ornamental y decorativo que ya es posterior a la época en que fué alzada; esa majestuosa severidad, rayana en adustez, se atenuaría mucho respecto al interior tras restaurar e instalar en sitio adecuado los monumentos sepulcrales ya enumerados, desempeñando (como bien puede) el papel de museo, característico de las iglesias metropolitanas españolas.

EXTERIOR DE LA CATEDRAL

Al comienzo de este trabajo, insignificante como de quien es, dije que cuando empezaron las actuales obras en la catedral seguntina tendían sólo a reconstruir lo destrozado por la artillería, pero respetando algunos lastimosos *añadidos* cuyo estilo armoniza muy mal con el románico de transición al ojival, característico del magno edificio; también, que más tarde ese criterio escrupulosamente *conservador* dió paso a otro menos rigorista, que si en cuanto a *depurar* la catedral suprimiendo algo que la bastardeaba me parece muy vacilante y desde luego tímido y restringido con exceso, en cambio condujo a construir una hermosa linterna sobre el crucero apro-

vechando los arranques de la primitiva, cuyo alzado completo es muy dudoso, pero que desde luego no fué rehecha en el siglo XV; no para censura ni mucho menos sino para que sirva de apoyo a la palanca de mis proposiciones, conviene recalcar que al construir esa linterna ya no se mantuvo ni aun con la debida flexibilidad el criterio rígido de limitarse a *reconstruir* lo destrozado, pues se llegó a *edificar algo que cuando menos veinte generaciones no han conocido*, por entender que era conveniente y así ganaba el viejo y magnífico templo, según ha ocurrido.

Pero si haciendo caso omiso de los gastos y tiempo precisos para esa construcción adicional ésta se ha llevado a feliz término, me parece que puestos a mejorar el edificio debieron suprimirse (en la cuantía posible) las adiciones de mal gusto que le afean, y sobre todo deben ser *restauradas* concienzudamente algunas partes antiguas que estropeó el tiempo o estropearon los hombres; puestos a escoger entre esas reparaciones y la nueva linterna, ésta debió quedar preterida; pero una vez realizada su construcción, será *imperdonable* no atender aquellos importantes detalles. Ya dije cuánto venía al caso respecto al interior del templo, y ahora me ocuparé de algunos puntos relativos al exterior.

Fachada principal o de poniente.

Se encuentran tan adelantadas las obras de la catedral, que resulta quimérica la esperanza de ver sustituída la impropia balaustrada, coronamiento de esta fachada, por un antepecho almenado reproducción del primitivo y análogo al que remata las dos poderosas torres gemelas laterales, avanzadas como las de una fortaleza, pues con este carácter adventicio fué alzada la catedral seguntina como la de Avila y no pocas iglesias parroquiales villariegas; tal papel desempeñó en alguna ocasión, su aspecto es tanto de templo como de castillo, y la sencilla reforma que apunto hubiera contribuído mucho a hacer más homogénea e impresionante esa fachada, a acentuar su carácter y a aumentar su austera severidad no exenta de majestuosa belleza; ya es preciso resignarse.

Ninguna excusa tendrá el no *restaurar* las tres puertas de ingreso, lo que es tanto como *reconstruir* mejor que reformar, pues se trata de destrozos causados por el paso de los siglos mucho más que por agresiones de los hombres en épocas de mal gusto; y esa restauración es *absolutamente precisa*, por justificarla el estado de dichas puertas que son interesantísimas muestras del arte románico con fuertes influencias mudéjares en la parte decorativa, aparte de que una vez restauradas con discreción ganaría infinito el hermoso conjunto.

El horrible coronamiento de la puerta principal, hecho en 1713 con su hornacina pseudoclásica cobijadora de un pésimo relieve representando la imposición de la casulla a San Ildefonso, debe echarse abajo porque, como dice muy acertadamente el no siempre acertado Sr. Pérez Villamil en su "Historia de la catedral" (Madrid 1899), en la fachada hace *tan inconveniente remiendo el efecto de un descalabro*. Pero si quienes pueden ordenarlo o hacerlo no se atreven a tanto, con ser tan poco, cuando menos no deben dejar sin restaurar las tres puertas románicas; pues si en la que abre a la nave del Evangelio se conserva bien su arquivolta teniendo sólo muy desgastadas las columnillas laterales, en la correspondiente a la nave de la Epístola lo corroído de ambas partes es mucho más, viéndose tales destrozos empe-

queñecidos ante el lastimoso aspecto de la grandiosa puerta abocinada de la nave mayor o central, porque a comienzos del siglo XVIII fueron picados o repuestos los sillares de la archivolta, ésta aparece por completo horra de decoración y produce deplorable efecto; eso sin hablar del tímpano y los arcos gemelos con su mainel o parteluz insertos en ella, todo suprimido en la misma época y cuya reconstrucción no diputo necesaria.

Como se dice autoritariamente en viejos pergaminos de mercedes o privilegios Reales, estimo que *sin excusa ni premia alguna* deben ser restauradas las tres puertas; para decorar la gran bocina central pueden servir de modelo las laterales o las de las iglesias de San Vicente y Santiago que son del mismo estilo, época y artistas, sin que nadie pudiera motejar al restaurador de innovador o amigo del tan temido "pastiche". Tan "a voces" están pidiendo esas tres puertas una minuciosa y discreta restauración, que con seguridad ya entra en los propósitos del arquitecto Sr. Labrada y sus superiores jerárquicos; presunción confirmada, pues al escribir estas líneas ya se hace o ha terminado el arreglo de las columnillas flanqueantes; por si acaso de ahí no se piensa pasar, me parece que debo insistir en una restauración de las archivoltas, *especialmente de la gran bocina central*.

Torre del Santísimo.

Esta esbelta torrecilla con traza de alminar, adosada al extremo meridional de la nave del crucero, debió de ser construida hacia 1300; no para campanera sino *para atalaya*, pues la catedral seguntina oficializaba de fortaleza circunstancial y complementaria del castillo-palacio alzado al extremo sur de la ciudad. El carácter militar de esa torre es indudable y desde luego justificado, pues cuando se alzó no estaban concluidas, ni mucho menos, las robustas y saledizas flanqueantes de la fachada; de ahí que rematase en plataforma almenada como tiempo adelante sus compañeras, sobre fuerte bóveda de medio cañón o crucería, y provista de trampa o agujero para desde la estancia cuerpo de guardia subir a la terraza y otear el horizonte a la redonda, disposición propia de las torres fuertes camperas así como de los castillos y especialmente en su torre del homenaje, hasta que tiempo adelante se ascendía por una escalerilla embutida en el muro (Cifuentes, torre de Aragón en Molina) o en el interior de saledizo garitón (Galve, Torija, etc.); en el XIII algunos templos parroquiales fueron construidos pensando en la posibilidad de utilizarlos eventualmente como fortalezas, y para muestra basta citar la iglesia de Cifuentes, edificada en la segunda mitad de ese siglo cuando el pueblo carecía de muralla y habrían de pasar cincuenta años hasta construir su castillo D. Juan Manuel (1). Si la primitiva linterna de la catedral seguntina hubiese existido entonces, habría hecho innecesaria esta torre del Santísimo por bastarse para magnífica atalaya, estorbando en cambio para que la torrecilla sirviera como puesto de vigía so pena de tener varios metros más de elevación, y de esto no hay el menor indicio; estas consideraciones apoyan mi idea de que el primitivo cimborrio no llegó a edificarse.

(1) Sobre la hermosa puerta de Santiago, interesante ejemplar del románico tardío, quedan algunas almenas; el robuste ábside que domina todo el caserío, debió estar almenado y su plataforma descansa sobre robusta bóveda de crucería, cuyos plementos son de sillares para mayor fortaleza. La muralla del pueblo fué concluida en 1312, y el castillo comenzado no abril de 1324.

De todas maneras, conviene sentar la afirmación rotunda de que la torre en cuestión fué hecha para atalaya del templo-fortaleza, y de ahí que la rematara *forzosamente* una plataforma sobre robusta bóveda, aquella provista de almenado antepecho. Pasaron los tiempos turbulentos, cambiaron los gustos artísticos, echáronse abajo las almenas sustituyéndolas por impropia balaustrada de piedra, y tras alzar un cupulín se le remató con agudo chapitel, dándole gracia y esbeltez a costa de la armonía del severo conjunto arquitectónico y de la natural entre esa torre y las otras dos mayores y gemelas; así llegó a nosotros. Desmochada por las granadas de la artillería en el infausto año 1936, al ser reconstruída parecía lógico dejarla según estaba antes de esta catástrofe, o aun más lógico terminarla como lo estuvo en su origen; es decir, que tras prescindir del cupulín, chapitel y balaustrada por tratarse de torpes añadidos, sustituir este coronamiento por un antepecho almenado y voladizo para que conjugara con las torres gemelas del hastial.

Mi sorpresa y la de muchísimos otros fué grande al ver tiempo atrás que, reconstruída la torre, si se tuvo el acierto de suprimir balaustrada y chapitel, en cambio habían puesto por cubierta un tejadillo vulgar que la achata, achabacana y desvirtúa, y tan impropio y antiestético que unánimemente cuantos han hablado conmigo lo estiman obra provisional; tal era mi manera de pensar, pues tiempo atrás tuve ocasión de conocer al arquitecto Sr. Labrada, aprecié entonces su sólida preparación así como su manera de obrar, concienzuda y reflexiva, y me pareció muy raro que hubiera hecho aquello con carácter definitivo, pues en última instancia, mejor que esta solución tan discutible, era dejar el remate de la torre como lo hemos conocido. Ya tenía ganas de conversar extensamente con dicho señor y cambiar impresiones respecto a detalles de la catedral seguntina, exponiéndole mis puntos de vista, pues se trata de persona muy asequible y comunicativa así como propicia a escuchar opiniones ajenas, buena prueba de su discreción; supe que también deseaba hablar conmigo, pero cuando fuí a Sigüenza no tuve la suerte de encontrarle y las mutuas tentativas para entrevistarnos fracasaron hasta hace poco por culpa de nuestras muchas ocupaciones; digo esto, para salir al paso de quienes me reprochen el retrasar demasiado las observaciones y sugerencias que hago ahora cuando debí hacerlas siquiera un año antes, y también debo advertir que dos meses habrán transcurrido desde que las sinteticé en carta al Ilmo. Sr. Director General de Bellas Artes.

El hecho de que hoy sigan puestos los andamios en la torre del Santísimo, probablemente al Sr. Labrada preocupa todavía el remate de aquélla y que ese tejadillo, que me traía a mal traer, no era definitivo; esta consideración y la noticia de que en plazo breve se restablecería el culto en la catedral sin que en su interior estuvieran hechos algunos arreglos y restauraciones que acertada o desacertadamente estimo indispensables, me llevó a procurar cuanto antes la mencionada entrevista. Logrado el propósito, comprobé no haber errado en mis suposiciones, pues aunque el Sr. Labrada montó ese tejado tras madura reflexión y consulta de autorizadas opiniones, hízolo para cubrir aguas mientras resolvía algunos problemas que le planteaban varios restos arquitectónicos de la primitiva cubierta, probablemente almenada; algunas de mis manifestaciones coincidieron con sus ideas propias, otras me pareció que le convencían, y con alguna no se mostró conforme; el caso es que sigue el problema en pie a resultas de un estudio completo, de manera que la amenaza de que el tejadillo persista visible no es condena sin apelación. Yo espero que

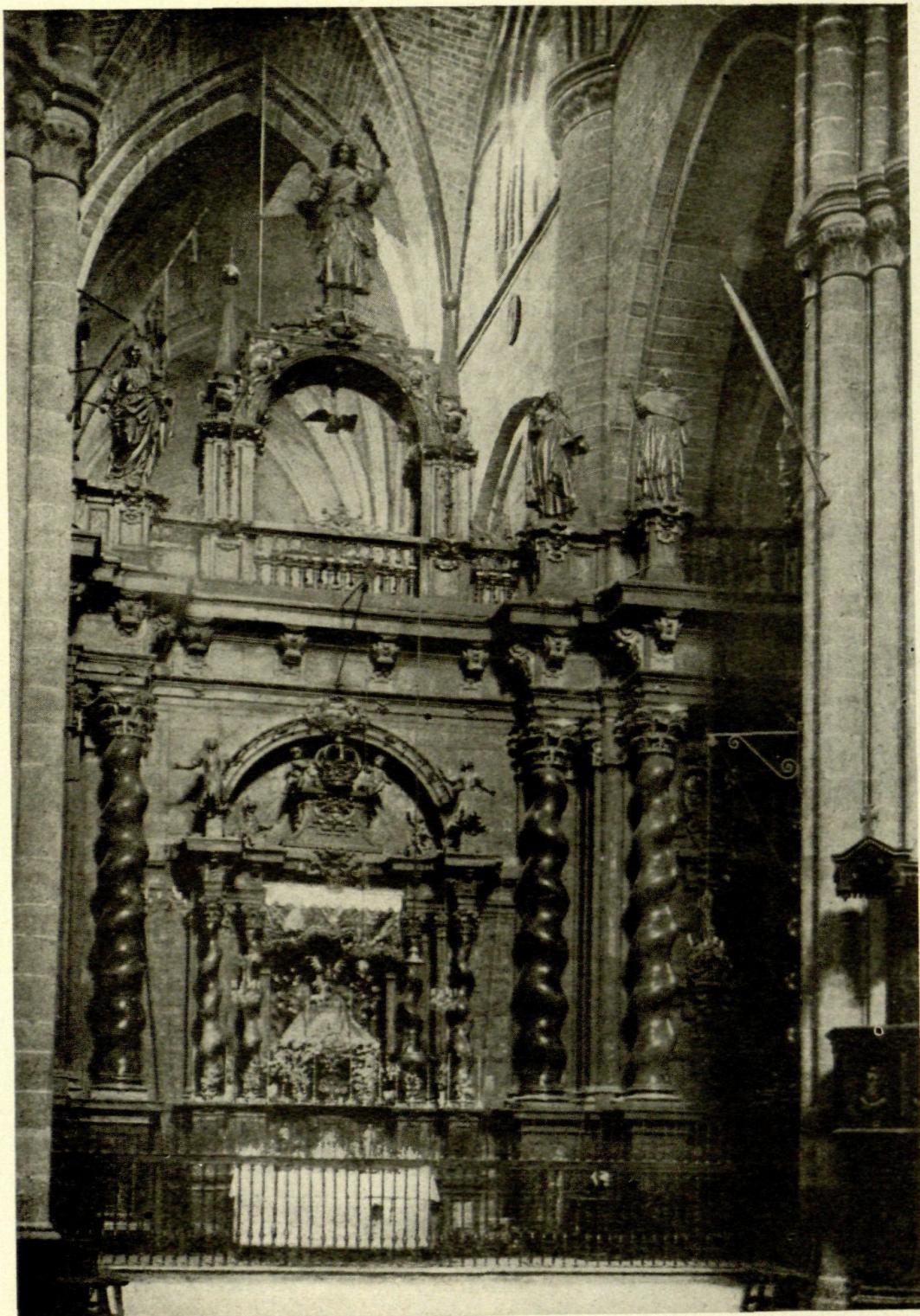
el convencimiento induzca a aceptar mi tesis como la más lógica, dando de lado a algunas razones en contra y cuyo valor es muy relativo, como por ejemplo la disposición de la cornisa propia para cargar sobre ella un tejado mejor que unas almenas, o que la plataforma es muy pequeña para estar almenada; esa cornisa, de decoración ruda como hecha por un mal cantero, puede deberse a una primitiva reforma en el siglo XV cuando, ya concluída una de las torres grandes, era innecesaria esta del Santísimo como atalaya; en cuanto a ser muy pequeño el espacio para terraza almenada, recuérdense las torres del castillo de Olite, las muchas de Siena, y véanse las flanqueantes de la antigua puerta en el castillo seguntino, aún más delgadas que ésta, ¡pero con almenas! Los amplios huecos dejados por el señor Labrada en el último tramo de la torre porque estaba provista de ellos antes de 1936, y la cornisa del remate, han conducido a la construcción del tejadillo como lógica cubierta, mas esas ventanas como la doble cornisa sólo pueden interpretarse como una primera reforma; y si la esbelta torrecilla ha de recuperar su primitivo aspecto de atalaya coronada de almenas voladizas a modo de matacán, esas ventanas ahora abiertas deben quedar reducidas a la mitad o menos de su tamaño, pues en caso contrario causarían una impresión tan mala o peor que el ya famoso tejado.

Puerta del Mercado.

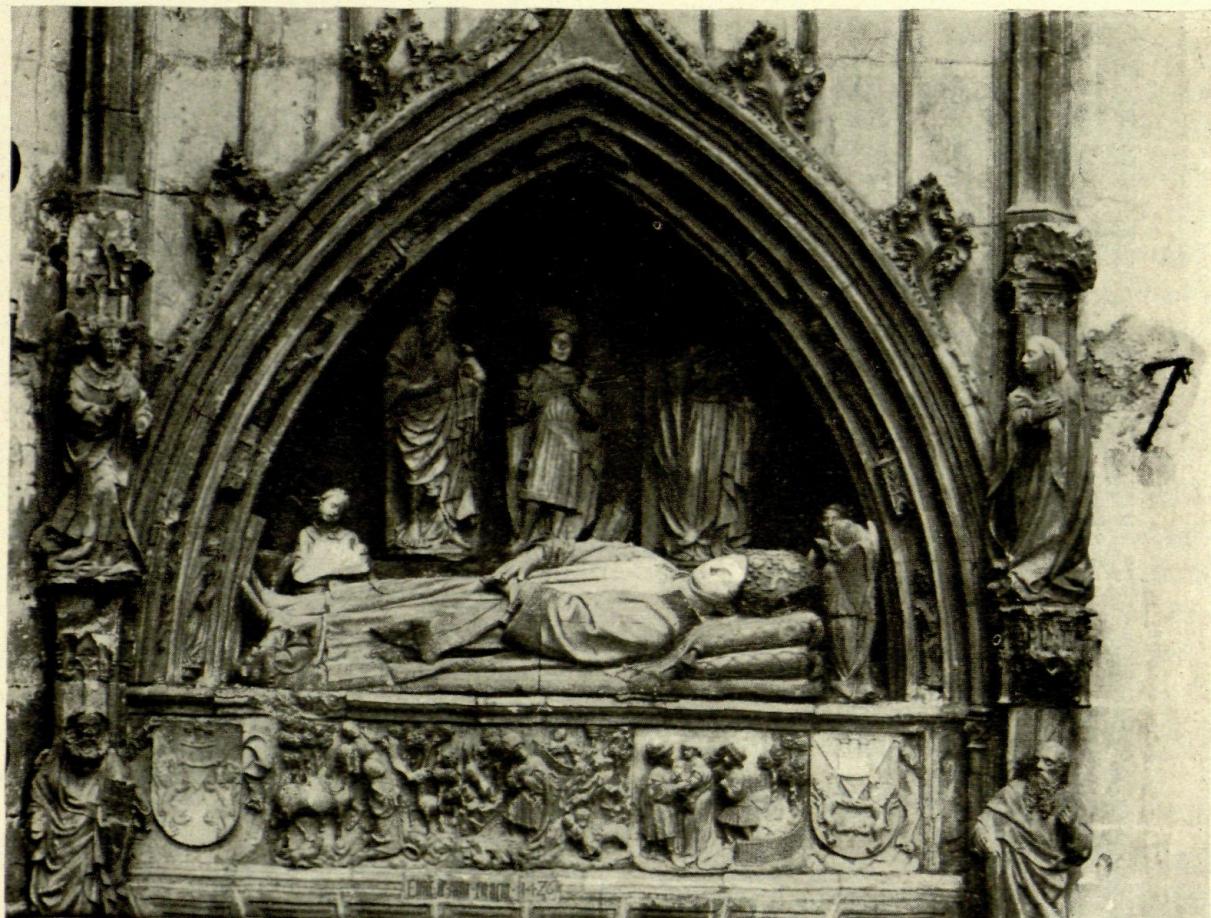
El portal neoclásico construido a fines del XVIII por el obispo Díaz de la Guerra ante una puertecilla románica y adosado a la fachada meridional del templo seguntino, tan severa y armónica, causa deplorable impresión y debió quitarse, para lo cual existía la razón poderosa de haber sufrido grandes destrozos; así lo aconsejé cuando era tiempo, y lo sigo pidiendo ahora que ya es tarde y será forzosa la resignación. Contra mi inútil protesta se argumentará que ha sido total y costosamente restaurado, que la puertecilla románica a que da paso está descentrada respecto al magnífico rosetón del crucero, que esa puerta es insignificante, que si el agua de las riadas entraría en la catedral...; razones éstas de poco peso pues los inconvenientes dichos son remediables, quedando la primera como principal y, por desgracia, aplastante. ¡Qué aspecto maravilloso ofrecería ese extremo del crucero catedralicio con la torre del Santísimo rehecha según aconsejo, el magnífico rosetón, y, suprimido ese portalillo neoclásico, centrada la puerta de ingreso sustituyendo la existente por otra bellísima románica condenada si no a perecer cuando se derrumbe el muro de la iglesia de Santiago, derruida a cañonazos o por bombas de aviación durante la última guerra! Esta iglesia no será reconstruida; su puerta es coetánea de las principales de la catedral, de estilo idéntico y debida a los mismos artistas, de manera que enriquecer con ella al templo metropolitano no podrá nadie calificarlo de "pastiche".

* * *

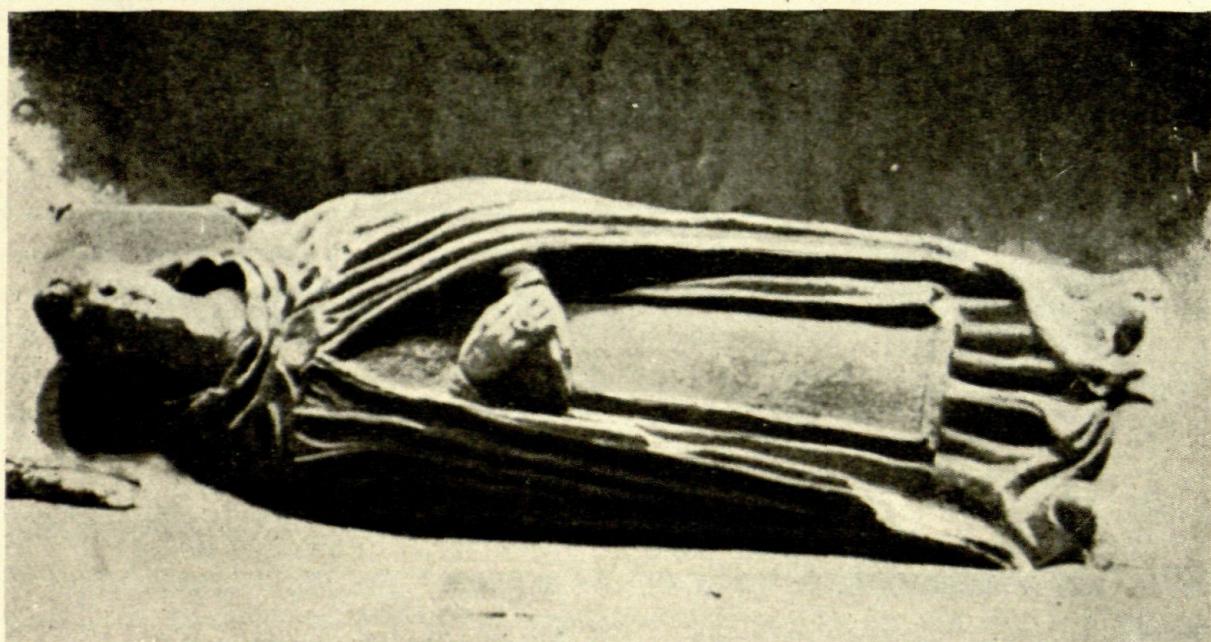
Al hacer esta exposición razonada de las obras imprescindibles en el interior y exterior de la catedral seguntina según mi leal modo de ver y entender, estimo que cumple mis deberes como español, amigo del arte patrio y quijotesco defensor del que engalana y prestigia mi provincia de Guadalajara. Con machacona in-



Altar barroco de Santa María la Mayor, en el trascoro; debe desaparecer de allí.



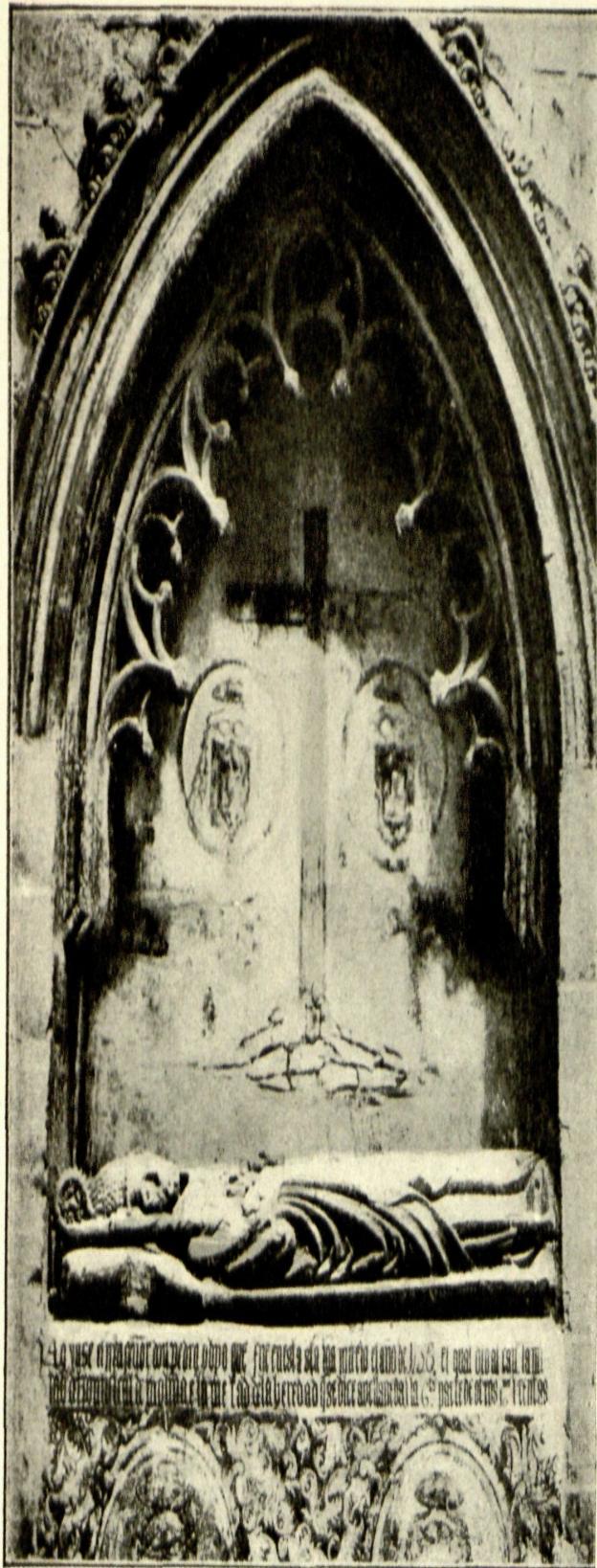
Sepulcro del cardenal de San Eustaquio, puesto en el presbiterio a excesiva altura; debe trasladarse a sitio más adecuado.



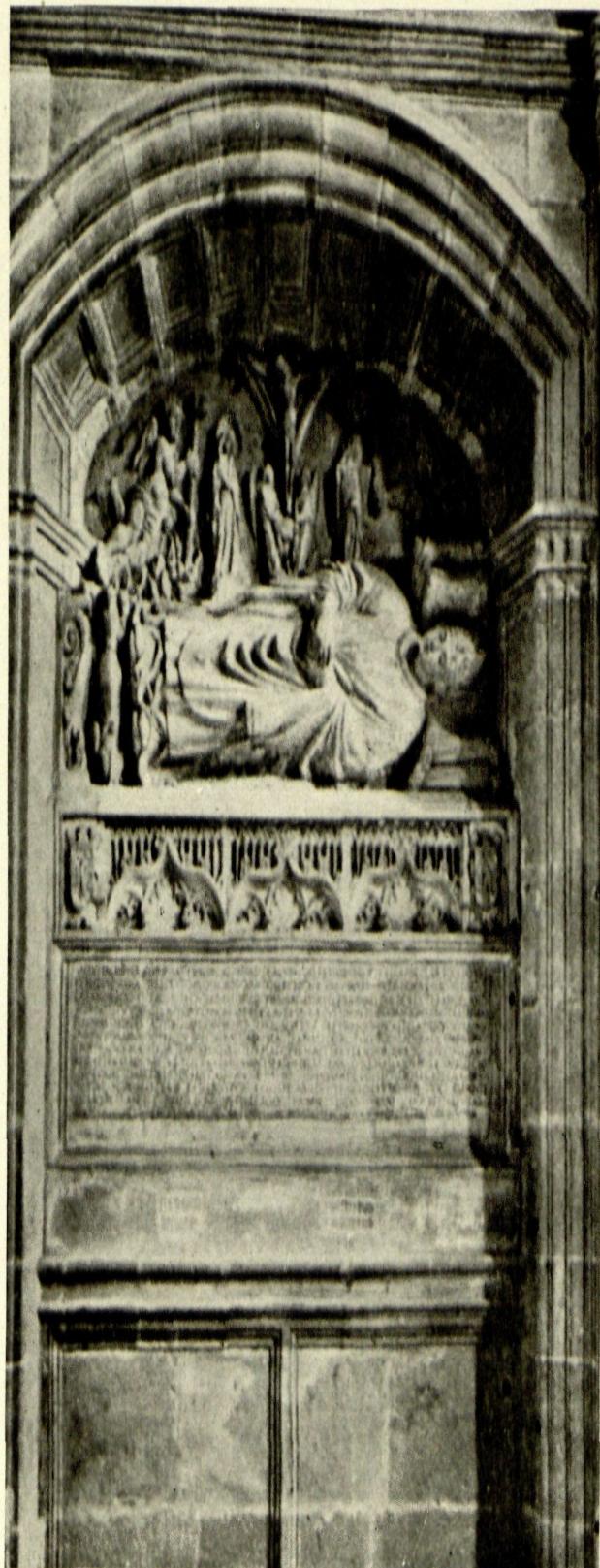
Estatua yacente del obispo D. Alfonso, absurdamente puesta en un hueco del muro del presbiterio; debe trasladarse, previa reconstrucción de la cabeza.



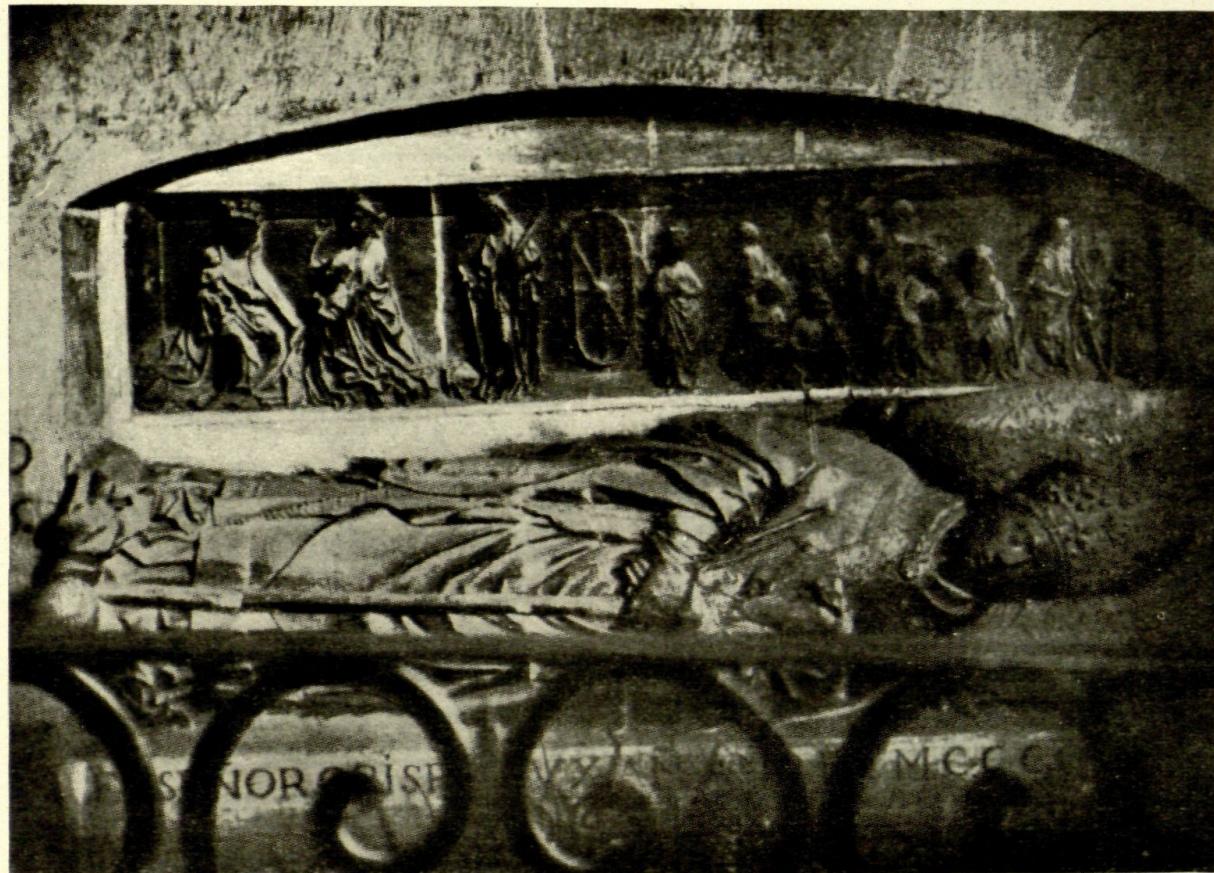
Estatuas yacentes de Gómez Carrillo y Doña María de Castilla, instaladas como en una litera de coche-cama; su traslado e instalación adecuada son imprescindibles.



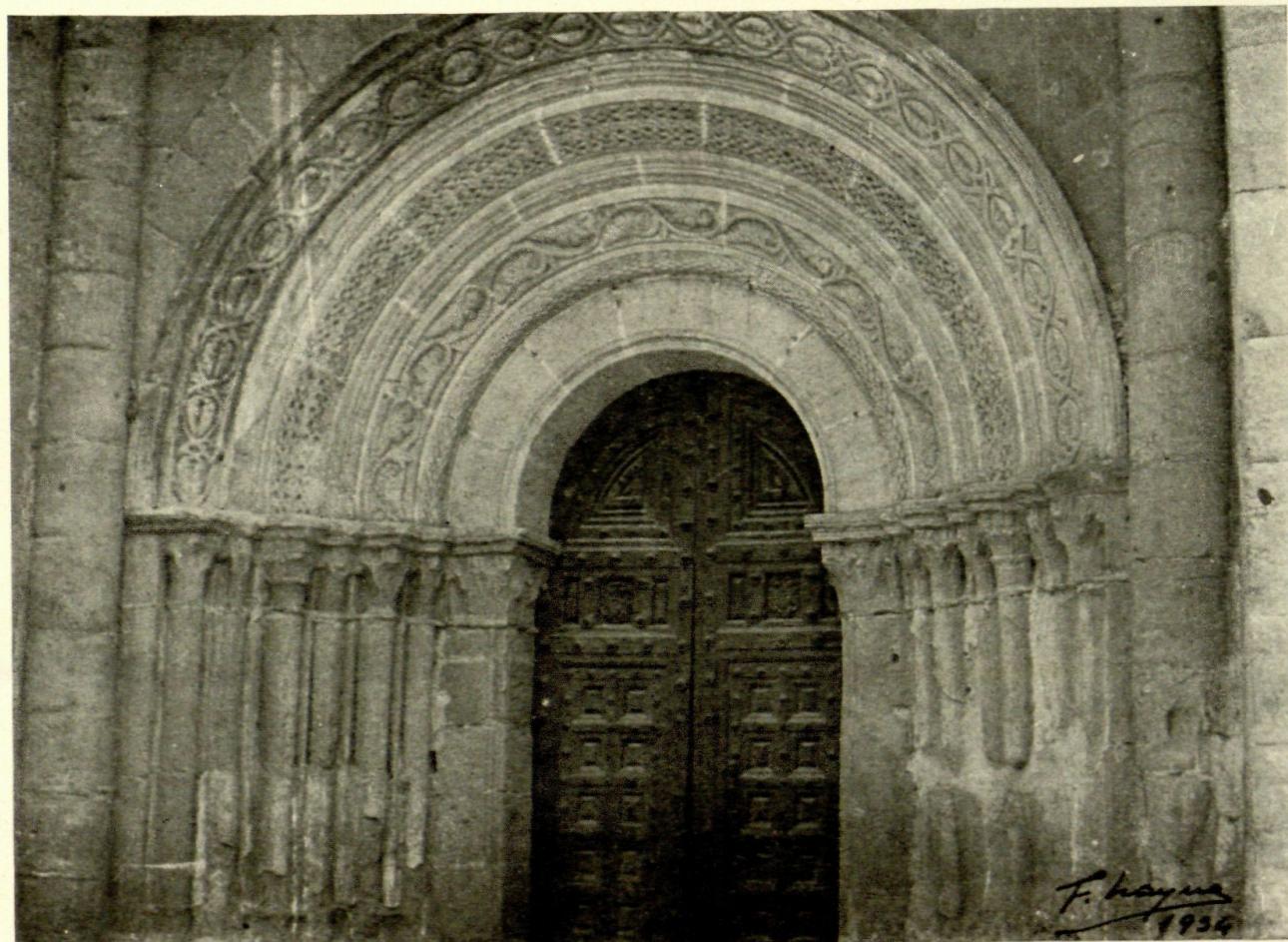
Sepulcro del obispo D. Pedro de Leucata, en el presbiterio de la catedral.



Sepulcro del obispo D. Bernardo, maltrecho y en lugar inadecuado; no puede omitirse su restauración y traslado.



Mausoleo del obispo D. Fernando Luján, colgado sobre el baptisterio de la capilla de San Pedro, en sitio oscuro; no puede excusarse su restauración y traslado.

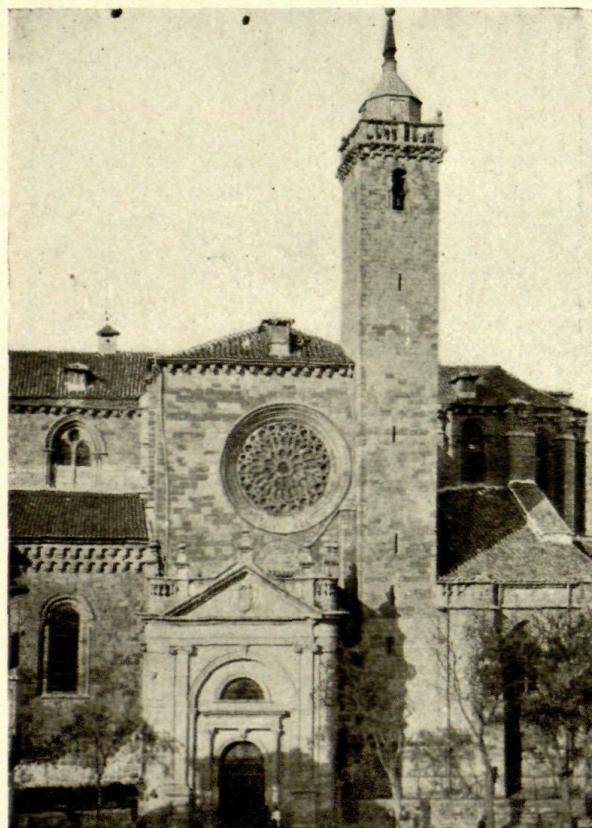




Puerta principal, cuya archivolta es absolutamente preciso ornamenter.



Puerta de la arruinada iglesia de Santiago, que debe montarse en la catedral.



Puerta del Mercado y torre del Santísimo, antes de 1936.



Las mismas en mayo de 1946; sobre el tejado del crucero se ve la nueva linterna.

sistencia repito que no me lleva a exponer ese parecer otra cosa que el sincero deseo de colaborar aun dentro de mi conocida insignificancia, y de ningún modo el afán de crítica o de censura; máxime, estando en curso unas obras entre las cuales quizá figuren algunas o muchas de las aquí propugnadas, sin que en buena lógica deban aquéllas enjuiciarse hasta dárse las fin.

Si después de cuanto llevo dicho no se ejecuta lo que debiera, quede a salvo la responsabilidad que pudiera caberme por callar, responsabilidad contraída ante mí mismo mejor que ante los demás. En estos asuntos no puedo ejercer otros derechos que el de exponer mi pensamiento y el de petición; así lo hago en esta prestigiosa Revista y remitiendo mis sugerencias a los Directores Generales de Bellas Artes y Regiones Devastadas pues a ambos compete ordenar cuanto crean conveniente, y para ellos serán, en definitiva, las censuras o los plácemes.

Madrid, junio de 1946.

desde cuando la experiencia está en la memoria y se lleva a la memoria
para la obra, cuando el pintor ya no sabe lo que ha visto ni lo que ha hecho
hasta que en el momento de la obra no obstante sentir que se ha hecho
pueden oírse almas de la memoria que se oponen a lo que el artista ha hecho.

El pintor Gregorio Toledo

Por ANTONIO JIMENEZ-LANDI

LEJANA ya la efusión panteísta del impresionismo, cansados los ojos de las cerebrales y casi algebraicas escuelas que vinieron después, la pintura moderna parece que se remansa, ajusta sus cuentas pasadas, hace balance de fracasos y de triunfos, y se preocupa, otra vez, de conseguir lo más difícil de todo: pintar cuadros. Por las Exposiciones oficiales y privadas circulan vientos apacibles de discreción; los artistas desconfían de la espontaneidad de la obra de genio sin oficio. Por el contrario, buscan ese oficio, trabajan, se perfeccionan, incluso huyen de la facilidad que ha malogrado, tal vez, tanto posible maestro. Ya no gustan de asombrar, de desconcertar al buen burgués con la extemporaneidad de sus gritos y de sus posturas. Vuelven los ojos a los maestros del pasado remoto, que eran dueños de un oficio bien sabido de pintor. Esta nota de orden, de cordura, de recapitulación, va ganando terreno de día en día y ha producido ya una serie de pintores jóvenes de paleta honrada, que quizá a la gente de la calle pueda parecerle poco brillante, un tanto monótona, de rasgos muy semejantes y de méritos muy parecidos. Sin embargo, quien haya seguido el movimiento de nuestra pintura en estos últimos años, de la guerra civil acá, un poco atentamente, sabe muy bien que no todas las obras son iguales ni todos los nombres nos dicen lo mismo. Algunos han ido ganando terreno en nuestra atención, han quedado en la memoria, y los buscamos ya en los catálogos y en las salas de arte. Apuntan, entre la masa confusa, los maestros de mañana. Y apuntan con rasgos inconfundibles de selección y de madurez, y como son fruto de la discriminación de uno o varios pasados y nacen con deseos de paz, sin fobias partidistas ni excesos de escuela, su entronque con los pintores que les han precedido es tan claro, que, a veces, incluso nos parecen artistas eclécticos, poco personales, semejantes a este y a aquél y a todos. Así resulta que un cuadro pintado hoy está más cerca de Renoir que otro de hace veinte años, y de Rosales, más que otro de hace cuarenta. Porque es rasgo de los pintores de hoy no importarles parecerse o no parecerse a los recientes ni a los lejanos y apreciar, por el contrario, todo aquello que fué bueno en pintura, venga de David o de Picasso. Ha sido nuestro tiempo, o, mejor dicho, el de nuestros padres, tan rico en personalidades, descubrimientos y posturas, que, paradójicamente, la moda ha quedado un poco *demodée*. La novedad ya no es tan buscada; ahora nos interesa la calidad, y más aún que la calidad, la legitimidad. Insisto en este rasgo de nuestra pintura de hoy: el de recoger, apreciar y gustar todo lo legítimo.

timo, todo lo bueno que, sembrado un poco a voleo, mejor diríamos desparado, fué la aportación profusa, abrumadora, de los artistas en los últimos tiempos.

Entre los pintores que descuellan en los días presentes, y me parece que significan mejor esta posición ponderada que tiende a estabilizar los avances pretéritos instintivamente seleccionados, uno de los más vivos, personales e interesantes es Gregorio Toledo. A él dedicamos hoy estas notas.

Gregorio Toledo nace en Villa de Mazo (Tenerife), el 12 de marzo de 1906, y viene a Madrid para ingresar en la Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1924, con una pensión de nueve meses del Cabildo Insular de la Palma. En 1928 concurre por primera vez a una Exposición, al Salón de Otoño de aquel año, con un retrato muy discreto, que había pintado un año antes, en 1927, del erudito y escritor D. Joaquín de Entrambasaguas. A partir de esta primera exhibición concurre a las siguientes: Exposición Nacional de 1934; concursos nacionales de 1934 (del traje regional), 1935 (de retratos) y 1936 (de un cuadro de composición). En la Exposición Nacional de 1936 presenta el cuadro llamado *Las planchadoras*, destruído después por su propio autor. Acude sucesivamente a la Exposición Bienal de Venecia (1936), a la Nacional de Sevilla (1940) y a la Nacional de Madrid de 1941, año en que consigue la pensión del Conde de Cartagena. Presenta dos obras en la Bienal de Venecia de 1942: *El peinado* y *Figura*; en el Salón de Otoño de Madrid del mismo año, donde recibe el primer premio de su carrera por el retrato de *Helia* (número 10 del Catálogo de su Exposición en los Salones Macarrón, que va a servirnos de base para estas notas), y en la Exposición Nacional de Barcelona, en que se le concede una tercera medalla.

En la Nacional de 1943 obtiene segunda medalla por su lienzo *Remanso*, cuyo boceto figura con el número 22 del catálogo en los Salones Macarrón. Concurre al Salón de Otoño y a la Exposición de autorretratos del Museo de Arte Moderno, también en 1943, y a la Exposición de Arte Español, que se celebró en Oporto y en Lisboa. En la Nacional de Barcelona de 1944 presenta su *Maniquí músico*, obra de gran realismo y finura, y, en la Nacional de Salamanca, en el mismo año, se le otorga un segundo premio de honor. Gregorio Toledo gana entonces la cátedra de preparatorio de colorido de la Escuela Superior de Bellas Artes de Sevilla.

En 1945, además de la Exposición de abril en los Salones Macarrón, acude a la de Bodegones españoles en el Museo de Arte Moderno y a otra celebrada en Mallorca, y ve premiado su fino arte y su fervorosa labor en la Exposición Nacional de Bellas Artes, en la cual su cuadro *Visita* es galardonado con la primera medalla. Esto significa el momento tan deseado de tocar la cima desde la cual puede contemplarse el trabajoso camino de subida, con el orgullo legítimo de los que vencen. Es la hora de echar una ojeada sobre la tarea y los cuadros que quedaron atrás y señalar un hito que pone fin a la primera etapa.

Al crítico le llega, también, el momento de pensar un poco en la obra del artista, para lo cual va a servirnos de base la Exposición de los Salones Macarrón, en la que Toledo presenta, como obedeciendo al mismo propósito, un resumen de su obra, desde 1938 a 1945 inclusive.

Doy el catálogo de los cuadros expuestos, porque puede interesar para la historia de este pintor en un día futuro, ya que es esta la primera Exposición exclusivamente suya.

CATALOGO

- | | | |
|--|---|-----------------------------|
| 1. Doña Carlota Rosales
(diciembre de 1944). | 8. José María Toledo (mayo
de 1943). | 17. Pescadora (1942). |
| 2. Señorita de Vallejo Ná-
jera (mayo de 1943). | 9. Julita Toledo (marzo
de 1945). | 18. Máscara (1945). |
| 3. Señora de Lafuente (abril
de 1943). | 10. Helia (septiembre 1941). | 19. Máscara (1945). |
| 4. Señorita Moreno Cobos
(julio de 1943). | 11. Helia (noviembre 1943). | 20. Figura (enero de 1941). |
| 5. Blasito Pérez Martín (di-
ciembre de 1943). | 12. Autorretrato (enero de
1943). | 21. Figura (1945). |
| 6. Mari Paz Fando (junio
de 1941). | 13. Manantial (abril de
1944). | 22. Boceto (1938). |
| 7. Mari Paz Lafuente (enero
de 1945). | 14. Maternidad (noviembre
de 1943). | 23. Desnudo (1944). |
| | 15. Angel (julio de 1944). | 24. Paisaje (1942). |
| | 16. Susana (abril de 1944). | 25. Paisaje (1942). |
| | | 26. Flores (1943). |
| | | 27. Flores (1943). |
| | | 28. Flores (1943). |
| | | 29. Flores (1945). |
| | | 30. Flores (1942). |

Lo primero que se nota al contemplar la obra de Toledo en conjunto es la existencia de dos gamas, una, fría, a base de grises, y otra, caliente, dorada, en la que coexisten el ocre y el rojo. Esta última gama es utilizada por el artista preferentemente en sus últimas pinturas, aunque no pueda decirse esto de manera absoluta, entre otras razones, porque la obra de Gregorio Toledo está comprendida entre límites muy estrechos de tiempo; que no rebasa apenas del quinquenio que va desde 1940 a 1945.

Casi la totalidad de los cuadros que conocemos son retratos. Despues vienen, en orden a la cantidad, las composiciones, los bodegones y los paisajes.

Estos últimos son dos solamente; trozos urbanos de patios y medianerías vistos desde la elevada ventana del estudio (números 24 y 25 del catálogo), y no dan la medida del autor; resultan incluso poco personales; mayor finura revelan sus cuadros de flores, llenos de gracia, como el propio tema. Mejor que de finura había que hablar de delicadeza, porque los cuadros de Toledo más que depurados de línea y de entonación son delicados de interpretación y de factura.

Para desarrollar con más claridad esta ojeada crítica, vamos a fijarnos en unas pocas obras.

Es la primera de éstas el retrato de Helia, pintado en septiembre de 1941 y premiado en el Salón de Otoño de 1942 (número 10 del catálogo). Este cuadro encaja en lo que se ha llamado pintura intimista. Una mujer de hoy se dispone a tomar unos apuntes con un cuaderno de papel en blanco y un lapicero. No sabemos si esos apuntes van a ser dibujados o escritos, ni si serán originales o dictados. La mujer no aprieta el cuaderno ni el lápiz, que, al menor influjo de un agente exterior, caerán, seguramente, por su propio peso, de las manos de la retratada. El gesto de la mujer es de abstracción; no está en lo que va a hacer. Viste una falda gris y un chaleco negro con mangas de punto o de paño. Todo respira languidez, modestia de pequeña burguesía. El cuadro, entonado en grises, acentúa ese carácter de vida anónima, sin importancia, que el pintor ha dado al personaje. El colorido, el dibujo, el tema, son, realmente, azorinescos. Sin Azorín no podríamos comprender el valor de esta mujer de vida gris, de falda gris, de fondo gris. Toledo ha conseguido aquí dos cosas: una vida interior y una expresión adecuada. El cuadro está logrado con sensibilidad. En el dibujo hay una tendencia a las líneas curvas,

a las formas redondeadas, poco apretadas, poco exigentes, que contribuyen a esa sensación de languidez de que hablaba antes, pero que dejan siempre alguna duda sobre la valentía del dibujante. El espíritu es superior, sin duda, a la técnica.

Veamos ahora el cuadro llamado *Pescadora* (número 17 del catálogo). He aquí a una muchacha fuerte, de juventud fresca y robusta, que lleva un cestillo con peces. El fondo, indefinido, evoca un tempestuoso mar.

Los pintores antiguos explicaban las posturas de sus personajes. Si un señor levantaba un brazo era para sostener una cortina, y si lo que elevaba era una pierna, a su lado había un obstáculo del terreno o un escalón. Los pintores modernos no explican nada. Su pintura, en este sentido, ha dado un gran paso hacia la liberación de todo lo anecdótico, semejante al que dió la poesía lírica cuando se desgajó de la épica. Este es el caso. La exageración épica del cuadro de historia, en que todo estaba explicado, ha producido esta secesión violenta de lo anecdótico, de lo literario en el sentido de argumento. En realidad ha nacido la pintura lírica, y esta lírica es lo que representa el cuadro de *una pescadora*. Allí hay unos peces porque sí, y la muchacha levanta la rodilla derecha porque sí, y todo porque sí. Es decir, porque conviene al tema, en realidad lírico, del cuadro. Y como la lírica entronca tanto con la música, este es un cuadro musical. El color está armonizado y la obra orquestada como una partitura. Del retrato de *Helia* al de esta *pescadora*, *Toledo* ha ganado en soltura técnica, en riqueza de paleta y de armonía, en finura de modelado, lo que da mayor fuerza a los volúmenes. El colorido ya no aparece entonado en grises solamente, sino en una tonalidad vinosa más cálida. Comparando la *pescadora* con *Helia*, la *pescadora* tiene una fuerza que no vemos en el otro retrato. El movimiento de los brazos, que en *Helia* es vacilante, en la *Pescadora* ha llegado a conclusiones más definitivas. En cuanto a la forma, *Toldo* sigue fiel a las curvas, tan caras a la pintura moderna. Antes se enseñaba a los alumnos de dibujo que no existían las curvas. Cuando surgía alguna en el modelo, se le buscaban, por decirlo así, el polígono inscrito o el circunscrito de *n* lados; pero jamás se trazaba una curva con el lápiz o con el carbón. Pues ahora dominan las curvas, envolviéndolo todo en una cierta dejadez.

El tercer cuadro que vamos a comentar se titula *Manantial* (número 13 del catálogo). Desde *Helia* a la *Pescadora* pasó un año; de la *Pescadora* a *Manantial* han transcurrido dos años en la carrera del pintor. Este cuadro ha sido retocado en fecha posterior a la de su ejecución. Una mujer desnuda, sentada sobre un paño blanco, que se supone cubre un promontorio de rocas, alarga la mano hasta tocar el chorro de agua que cae de las peñas. Vemos a la mujer de perfil, un perfil no muy definidamente femenino. La mujer es robusta. Es curioso que, en la época en que nos gustan más a casi todos los hombres las mujeres esbeltas, delgadas, les haya dado a los pintores por pintar mujeres carnosas y de formas incorrectas. Deliberadamente los artistas de hoy han huído del halago de los gustos modernos, entregándose a un realismo a veces excesivo y mórbido, del que, indudablemente, sacan un gran partido, en contra del ideal femenino moderno.

Manantial es un cuadro de fuerte belleza. El desnudo de la mujer es sereno, hermoso, y posee ese don de la gracia tan importante para el arte. En este cuadro *Toledo* ha empezado a huir de la gama fría, ciánica, que decían antes, para utilizar ocres rojizos, verdes, negros. Es decir, que la riqueza y el atrevimiento en el empleo de la paleta están muy lejos ya de la azoriniana *Helia*, obra sensible,

sí; pero tímida aún. *Manantial* es, además, un cuadro de grandes proporciones. El modelado, es decir, los volúmenes, adquieren cada vez mayor calidad. Está más cuidado el dibujo. Es de notar que, aunque la gama del cuadro parezca cálida, los verdes son fríos. Esta convivencia de tonos, frecuente en los cuadros de este pintor, les da un cierto parentesco con la música de Debussy.

Fijémonos ahora en un retrato de niña: el de *Julita Toledo*, la hija del pintor (número 9 del catálogo). Lleva un chaleco rojo y un vestido blanco. En las manos, un muñeco; en la carita, un mohín de inquietud o de curiosidad. Retrato encantador por el tema y por la ejecución. No obstante, el colorido quizá no esté tan finamente armonizado como en otros cuadros de Toledo. Pertenece éste a la gama cálida que predomina ya en las últimas obras del pintor. En este retrato consigue el artista dar al modelo pintado con gran cariño carácter propio, vitalidad. La niña es una niña; tiene espíritu infantil, es ingenua.

Y llegamos al cuadro que ha proporcionado a Toledo el premio máximo de cuantos ha obtenido hasta ahora: la primera medalla de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1945. El cuadro se llama *Visita*.

Cuando Gregorio Toledo era niño (y nos figuramos un niño delgado y pálido), su madre le llevaba de visita a casa de unas tías, allá, en Canarias. Pasaban minutos, horas... El niño observaba y se aburría. De aquellas visitas de años infantiles quedó como la imagen de un sueño.

El pintor, ya hombre, trae su recuerdo al lienzo. Este gran lienzo está pintado todo él de memoria, sin modelo. Solamente alguna mano ha sido copiada del natural; se lo hemos oído decir al pintor. En un boceto primero, la figura de muchacha joven que aparece a la derecha y coloca una mano sobre el respaldo de la silla y otra en el hombro de la mujer sentada de espaldas, es un niño, que vuelve la cara hacia el espectador.

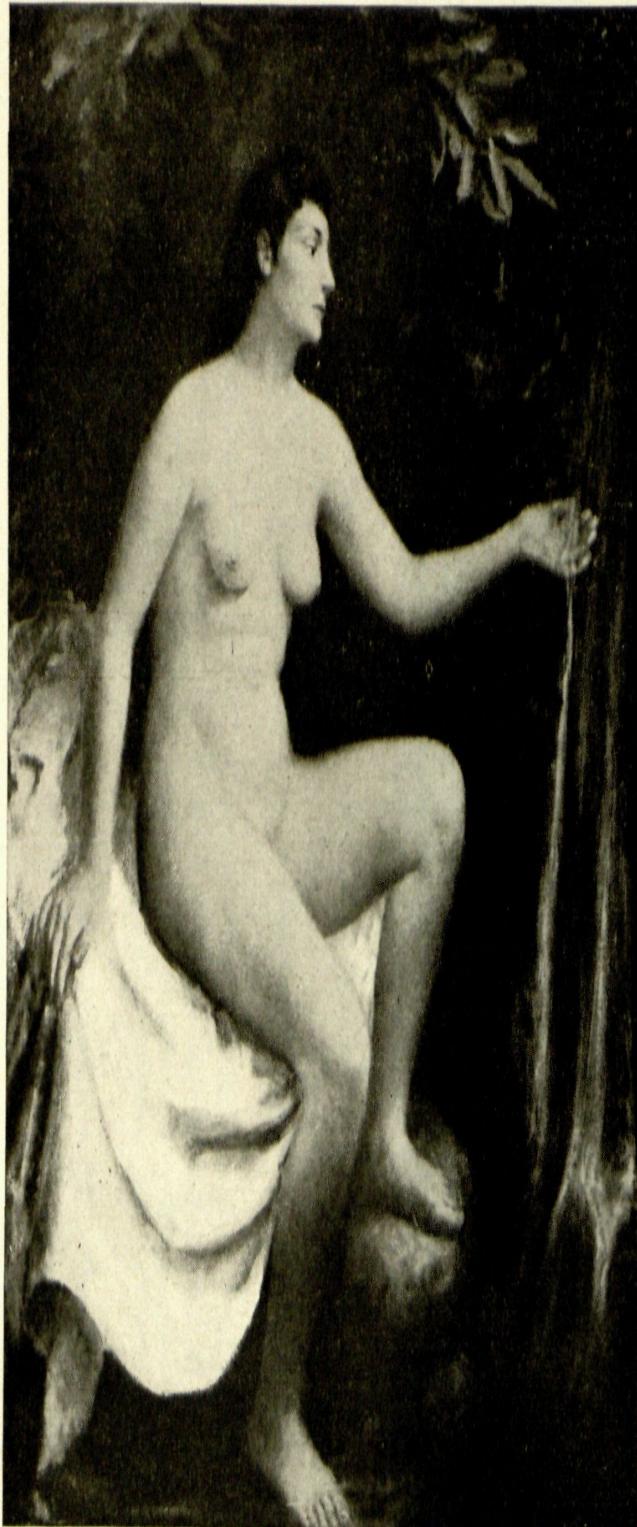
Este niño quería representar, quizá, al propio artista, pero podía alterar la quietud buscada al conjunto con una leve alusión a la travesura. Ha sido sustituido acertadamente por una joven de pañuelo blanco a la cabeza. El cuadro es muy bello. Las figuras, vestidas con el traje regional, guardan silencio y quietud un poco misteriosas. Hay algo inquietante en esa bella y joven dama que mira de frente, centrada en el cuadro, y viste traje rojo, de uno de esos rojos que gustaban a los pintores venecianos del siglo de Tintoretto. La ausencia de toda decoración raya en la pobreza; como que no se ve más que una silla, y no hay ni un cuadro ni un espejo en la pared, que ocupa gran espacio de la composición. Sin embargo, es un cuadro sumuoso. La suntuosidad se ha trasladado al color, porque esa pared desnuda es ocre, dorada; esos vestidos son rojos, de terciopelo; los negros vibran, los blancos tienen una exquisita delicadeza. Hay, además, unas flores.

En muy pocos cuadros he visto esta mezcla de sueño y de realidad, con tan pocas concesiones al realismo y ninguno de los atributos pictóricos del sueño. La luz y el tono, y la manera como ha sido visto el momento en que esas figuras confluyen para formar el cuadro, imponiéndose con su presencia y ajenos entre sí, nos hace pensar en Rembrandt.

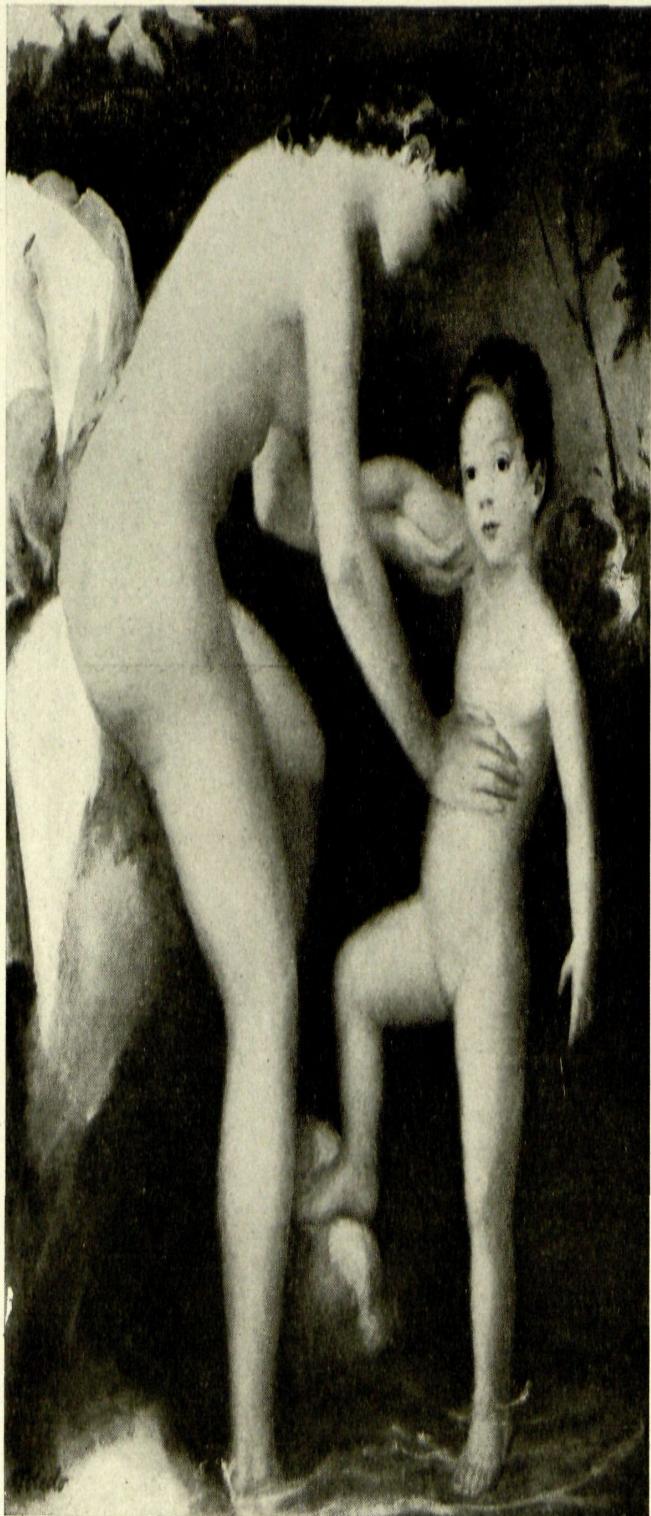
Quiere decirse que el espíritu, la delicadeza, la imaginación, llegan a una cima que les está vedada a muchos pintores de más perfección técnica, de carrera ya consagrada.



GREGORIO TOLEDO: *Visita* (1.ª medalla en la Exposición Nacional de 1945).



GREGORIO TOLEDO: *Manantial*.



GREGORIO TOLEDO: *Maternidad*.



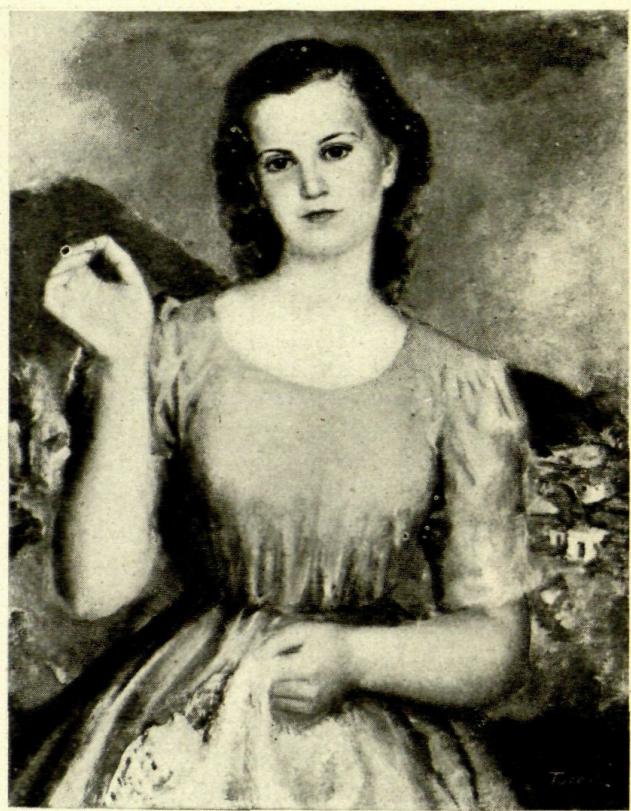
GREGORIO TOLEDO: *Autorretrato*.



GREGORIO TOLEDO: *Máscara*.



GREGORIO TOLEDO: *Retrato de Julita.*



GREGORIO TOLEDO: *Retrato de Ofelia.*



GREGORIO TOLEDO: *Retrato de la señora Rodríguez Salmones.*



GREGORIO TOLEDO: *Retrato de Lola Arango.*

El sentido de algo misterioso, latente en el cuadro, no es nuevo en este artista, y se da en él, a la par de una gran sumisión a la realidad. Así, por ejemplo, en el *Maniquí músico*, que, como he dicho, presentó en la Exposición Nacional de Barcelona de 1944 y que adquirió el Estado para un museo de aquella ciudad.

Este misterio se logra plásticamente, con una cierta ambigüedad expresiva, que deja algo sin acabar de explicar. El maniquí es un objeto sin vida; pero que la remeda; vive extrañamente para la imaginación. Así resulta su existencia condicionada a una serie de accidentes en los que entra la distancia y aun la supuesta sexualidad del muñeco, en este caso muy dudosa: ¿es un maniquí de mujer, de muchacho joven? No se sabe. Este problema de misterio es un descubrimiento de la pintura más moderna.

Y lo escrito de los cuadros que acabo de comentar me parece extensivo a toda la obra del pintor, del excelente pintor que es ya Gregorio Toledo. Entre los artistas españoles de hoy, quizá sea uno de los que más cosas nuevas puedan decir al espíritu.

La evolución arquitectónica en España en los siglos XVIII y XIX

Por MANUEL LORENTE JUNQUERA

COMO preliminar al artículo que ha de seguir sobre la arquitectura española del siglo XIX, vamos a ocuparnos por el momento de los grandes arquitectos del siglo XVIII en España, ya que dividido el siglo XIX en dos mitades, la primera mitad, que corresponde próximamente al período Fernandino, no es sino la etapa final del arte del siglo XVIII. Las características realmente ochocentistas no empiezan a manifestarse hasta 1850 aproximadamente, al alborear el período Isabelino.

En realidad, para nosotros ha de tener más interés el estudio de la arquitectura en la segunda mitad del siglo XIX que en la primera, pues al mediar el siglo se inicia la revolución en arte, que como consecuencia de la exaltación del individualismo nos afecta aún actualmente.

En estas líneas nos ocuparemos del importantísimo movimiento neoclásico del final del siglo XVIII, como prólogo inevitable a la arquitectura de los comienzos del siglo XIX.

En el poderoso impulso artístico, principalmente arquitectónico, del reinado de Carlos III, es indudable que debemos atribuir gran parte al propio monarca, cuya formación artística se explica muy bien si recordamos que antes de venir a España había sido Rey de Nápoles durante veinticinco años y allí aprendió a gozar la antigüedad clásica en las ruinas de Pompeya. Lógica consecuencia ha de ser, por tanto, durante su reinado la divulgación del Clasicismo arquitectónico, que se había ya iniciado vigorosamente durante el reinado de Felipe V.

De las tres grandes figuras de la arquitectura española en la época de Carlos III, que son: Ventura Rodríguez (1717-1785), Francisco Sabatini (1721-1797) y Juan de Villanueva (1739-1811), que han sido objeto de estudios monográficos interesantísimos, debidos a mi amigo Fernando Chueca, voy a señalar, sin embargo, algunas características esenciales.

De Ventura Rodríguez se puede decir que, habiéndose formado en las obras del nuevo alcázar, representa muy bien el arte europeo de amalgama italofrancesa que se impone entonces en España. Esto, que se percibe tan claramente en los interiores de nuestros palacios reales, lo sentimos igualmente en la capilla de la Virgen del Pilar o ante la fuente de las Cuatro estaciones. Esta última, cosa muy de notar, no se relaciona con las fuentes de Roma ni de Florencia. Es una obra de proporciones ponderadísimas, y en la que la importancia relativa de la escultura

y la arquitectura queda equilibrada. El gusto se relaciona más con el sobrio rococó de las fuentes de La Granja, y particularmente, la característica de las tres conchas adosadas a ambos lados simétricamente, se ve también en la fuente de *Diana*, en los jardines de nuestro Versalles (figs. 1 y 2).

En la fachada del palacio de Liria vemos un último resplandor de la magnificencia berniniana de nuestro palacio real. También en la iglesia de San Marcos la influencia de Italia es predominante, y si la planta con sus bóvedas elípticas tiene antecedentes en Borromini y aun en Juvara, la fachada parece inspirada directamente en la de San Andrea al Quirinale de Bernini (figs. 3 y 4).

En las cúpulas que coronan la iglesia de San Antolín, de Cartagena, y la basílica del Pilar, en Zaragoza, volvemos a ver la influencia francesa en la gran corrección de formas y delicadeza de los detalles para tratarse de exteriores. En la cúpula del Pilar, que apenas se separa del proyecto que conservamos, de propia mano de D. Ventura, el tambor con ventanas de arcos escarzanos y la silueta general nos recuerdan bastante a la cúpula de los Inválidos de París, obra de Mansart (figuras 5 y 6). Debemos señalar, sin embargo, en esta cúpula del Pilar, que por su sillería es tal vez la más lograda entre las cúpulas españolas, la sobriedad del conjunto, que nos hace recordar a Herrera, y no solamente por el detalle típico de los remates con bolas (1). En el proyecto de fachada principal del Pilar que no llegó aizarse hay que admirar la ponderada distribución de masas y el gran acierto de los campaniles, de reducida altura, que van muy bien para la gran anchura de la fachada y no restan importancia a la gran cúpula. Este mismo criterio siguen también los campaniles de Santa Inés, en Roma (en Piazza Navona) (figs. 7 y 8), donde parece que ya se tuvo presente la tendencia que seguían los campaniles berninianos de San Pedro, que hubieron de malograrse, más por razones constructivas que estéticas, pues con su altura moderada no hubiesen restado importancia a la magna cúpula central.

En cuanto a la Santa Capilla del Pilar, de Zaragoza, tal vez sea la producción más original de D. Ventura, al par que su obra maestra. Los precedentes italianos serían en este caso más difíciles de señalar si el mismo maestro no nos hubiese legado la Memoria que en propia defensa dirigió a la Academia, y para demostrar que su obra no ofrecería aspecto mezquino en el ámbito del templo, citó los ejemplos del baldaquino de Bernini, en San Pedro; el de Rainaldi, en Santa María de la Scala, y el de Fontana, en Santa María, en Traspontina. En realidad, en estos dos últimos puede percibirse un recuerdo de los primitivos baldaquinos de las basílicas cristianas; pero en el baldaquino de Bernini, el genio de su autor da a la obra un carácter casi revolucionario. La relación entre estos baldaquinos italianos y nuestra capilla del Pilar es para nosotros bastante remota, aunque, sin duda, las condiciones básicas del problema guarden relación. Así, tanto en el baldaquino de Bernini como en la capilla del Pilar, el problema consistía en levantar en el interior de una basílica una verdadera capilla, que para cumplir su objeto precisaba en ambos casos de máxima diafanidad o ligereza y también gran facilidad de acceso. En el caso de Bernini, porque era preciso que desde cualquier punto de la in-

(1) Ventura Rodríguez en la cúpula del Pilar, como Miguel Angel en la de San Pedro, solamente vió realizado el tambor. Según me dijo D. Teodoro Ríos, arquitecto restaurador del Pilar, la construcción de la media naranja y de la linterna se debe al arquitecto Atienza, del siglo XIX, que en algunos detalles se separó del proyecto de D. Ventura, como se ve comparando las figuras 6 y 7.

menas basílica pudiera verse la figura del Papa al oficiar la Santa Misa sobre la tumba del Apóstol, y al mismo tiempo no ocultar la cátedra de San Pedro, colocada en el punto más alejado, sobre el altar mayor del ábside. En el caso de Ventura Rodríguez, había de poderse contemplar la imagen de la Virgen desde puntos alejados y debía facilitarse también todo lo posible el acceso y la salida de los fieles que entran para adorar la imagen (figs. 13 y 14).

Por todo ello, es por lo que D. Ventura coloca los cuatro pilares de su capilla, adosados a las esquinas de los cuatro grandes pilares del tramo correspondiente de la basílica, con lo que la visualidad no queda apenas más entorpecida. La forma acusadamente alargada del tramo, justifica la planta elíptica de la cúpula, cuyos calados la aligeran al máximo. Y en cuanto a los accesos, quedan facilitados con amplitud, porque de las cuatro exedras circulares o elípticas del perímetro de la planta, solamente presenta macizos murales la correspondiente al lado de la imagen o del altar, en tanto que las otras tres quedan abiertas y sostenidas por dos columnas intermedias en cada una. Sin duda, en esta capilla del Pilar Ventura Rodríguez nos ha dado la medida de su talento, y si en el detalle podemos admirar al intérprete del barroco romano de Bernini, la disposición atrevida del conjunto y, sobre todo, la cúpula con sus grandes calados y formas erizadas presenta reminiscencias de los grandes maestros del rococó, Aurelio Meissonier, por ejemplo. Pero esta característica barroca es precisamente la que da a la obra un aire castizo, y por si de ello tuviésemos duda, en el archivo del Pilar se conserva un proyecto anterior a D. Ventura, que está por completo dentro del arte "jerigoncista" estigmatizado por Ponz; y, sin embargo, Ventura Rodríguez, gran maestro del clasicismo, se evidente que no despreció tal proyecto, sino que extrayendo su esencia, que tenía una burda presentación, la injertó en su obra en la medida justa que su gusto exquisito permitía, logrando como resultado una obra de valor único, dentro o fuera de España.

* * *

De Francesco Sabatini, aunque algunos eruditos lo crean nacido en España, ya su nombre nos anuncia un italiano cien por cien y sus obras son de extraordinario interés, y hasta nos atreveríamos a decir que poseen gran originalidad. Y esto lo decimos cuando es evidente que ni en la Puerta de Alcalá ni en el Ministerio de Hacienda pretendió hacer otra cosa que lo que hoy llamaríamos "pastiche", ya que al final del siglo XVIII hace revivir las formas del barroco de Miguel Angel, propias del final del siglo XVI y comienzos del siglo XVII, pero casi en desuso en el siglo XVIII.

Así, en la Puerta de Alcalá la composición recuerda mucho a l'Acqua-Paola o Fontanone del Gianícolo (figs. 9 y 10); pero en el detalle nuestra puerta es mucho más sobria y sus proporciones más equilibradas, por lo que su carácter queda aún más inmediato al de la arquitectura del propio Miguel Angel; los pórticos del Capitolio, por ejemplo, cuyo orden jónico es idéntico (figs. 11 y 12). Y los entablamentos con molduración afinadísima (1), que llega casi a contradecir la calidad de la

(1) Un compañero mío, antiguo pensionado en Roma, me dijo una vez que en Madrid no teníamos más molduras que las de la Puerta de Alcalá. Como creo se trata de una frase cargada de sentido crítico, me parece interesante transcribirla.

piedra berroqueña, tienen mucho de la vibración sin igual de los perfiles de Miguel Angel en los ábsides de San Pedro. Todavía más: la guirnalda que se ve en la sobrepuerta, en la figura 14, parece arrancada entre las que decoran el tambor de la cúpula del Vaticano. Y a pesar de estas reminiscencias, la Puerta de Alcalá, construida por Sabatini, representa en su época una tendencia original y contraria en cierto modo a la de los proyectos que realizó Ventura Rodríguez, que se conservan en nuestro Museo Municipal, y que quedan muy dentro de la tendencia general del siglo XVIII.

En cuanto a la Aduana, hoy Ministerio de Hacienda, es un edificio cuya fachada es de un efecto imponente y de un carácter absolutamente italiano, pero no precisamente el de los palacios contemporáneos de Roma, Brasqui y Margarita, por ejemplo, cuya frialdad es característica de la época. Nuestra Aduana es de un carácter vigoroso, y frente a su fachada sentimos el mismo efecto que ante los palacios Caetani y Mattei, para citar dos solamente entre los muchos del siglo XVI en la Ciudad Eterna.

Ciertos detalles de la fachada y la composición general de la planta emparentan este edificio de Sabatini con un palacio de Roma anterior en pocos años; el palacio Corsini, hoy Museo, obra de Fernando Fuga en la primera mitad del siglo XVIII. Comparando las fachadas vemos las guarniciones de huecos y los guardapolvos casi idénticos y el triple balcón central, que también guarda analogía (figuras 15 y 16). La cornisa es mucho más vigorosa en nuestro edificio y es del tipo de doble ménsula dado por Vignola en su Tratado; pero resulta de tal atrevimiento que constituye un ejemplo único.

La disposición en planta relaciona también estrechamente nuestra Aduana con el palacio de Fuga: vestíbulos de planta basilical o con dos filas de pilares, y al fondo, gran escalera imperial con arranques laterales para permitir el paso al patio del fondo por debajo del tramo central. Los patios principales son dos: uno a cada lado del gran vestíbulo en los dos edificios. Disposiciones análogas en el vestíbulo y patios laterales se ven también en el palacio de Caserta, en Nápoles, que el mismo Carlos III se había hecho construir antes de venir a España, por Vanvitelli, suegro de Sabatini. Esta relación familiar nos explica bien la posibilidad de una sugestión.

El acusado italianismo de Sabatini se percibe muy bien al comparar desde la calle de Alcalá la fachada del Ministerio de Hacienda con la inmediata del edificio de la Academia de Bellas Artes. En ésta, aun "afeitada por D. Diego Villanueva" (según frase de M. L. Caturla), laten los resabios hispánicos, tanto en las molduras como en la cerrajería del balcónaje y rejas resaltadas de la planta baja. En cambio, al mirar la fachada de la antigua Aduana, creeríamos encontrarnos en Roma.

Aún podríamos encontrar algún detalle de carácter francés en las obras de Sabatini, que viene a ser como una marca del período borbónico a que pertenecen. En la puerta de Alcalá, lo vemos en los trofeos militares que decoran el ático, motivos decorativos muy característicos del arte de Luis XIV. En el Ministerio de Hacienda se observa en el basamento almohadillado solamente en sentido horizontal, que es una característica francesa, y en las cabezas que decoran las ménsulas del balcón; testas femeniles y de faunos, de sonrisa irónica, como se ven también en los estilos Luis XIV y Luis XV.

En cuanto a Juan de Villanueva, parece, sin duda, la personalidad más acusada entre estos tres grandes arquitectos, con las circunstancias de ser el más avanzado o más moderno y también el más entroncado en la tradición española.

Se dan en él las características de los grandes arquitectos neoclásicos; devoción por Palladio, el gran arquitecto italiano del final del siglo XVI, afección a las masas de edificación de gran despliegue horizontal y gran claridad en la composición de plantas y alzados. Pero estas cualidades, que puede decirse resumen el Palladianismo, apenas diferenciarían a Villanueva de alguno de los grandes arquitectos ingleses contemporáneos: Kent, Chambers o Adam. Y, sin embargo, no existen precedentes extranjeros para nuestro Museo del Prado o las casitas de El Escorial. Es la influencia de Herrera la que vemos en esa extraordinaria sobriedad de Villanueva, que le lleva al empleo de una molduración perfectamente entendida para la piedra berroqueña y a la exclusión de elementos decorativos: guirnaldas u hojas de acanto. Pero, sobre todo, el empleo del ladrillo a cara vista, del que Villanueva ha hecho un empleo tan logrado (Museo del Prado, Academia de la Historia...), tiene el precedente herreriano del palacio y casas de Oficios de Aranjuez y de la Lonja sevillana. Y a la influencia de Herrera se deberá tal vez esa severidad de las obras de Villanueva, que las separa de Palladio o de los neoclásicos ingleses.

En el Museo del Prado, los pórticos de las fachadas norte y occidental tienen identidad de escala y detalles casi idénticos a los de Palladio en las villas del Veneto (figs. 17 y 18). Pero en Palladio los pórticos se rematan por frontones, como también los guardapolvos de las ventanas, lo que con otros detalles da a sus obras una íntima gracia renacentista. Pero ésta desaparece en Villanueva, que remata los pórticos con las horizontales de las cornisas de los áticos, haciendo desaparecer los frontones (1), de los que ya Herrera había hecho un uso restringidísimo. Y algunos detalles como las ménsulas achatadas de las cornisas, perfiladas en talón, que se ven en el Museo del Prado y en la fachada norte del Botánico, son absolutamente herrerianos.

La filiación palladiana (2) se ve también en la fachada occidental del Museo del Prado, cuyas arcadas nos recuerdan a las de la Villa Barbaro en Maser (figs. 19 y 20). Pero al comparar estas figuras percibimos la proporción clásica de las arcadas de Palladio, en tanto que las de Villanueva, con su pronunciado alargamiento, han de clasificarse como románticas.

El gran despliegue longitudinal de la planta, permitido naturalmente por el terreno, es también una característica palladiana, muy imitada por los arquitectos neoclásicos ingleses. En este aspecto nuestro Museo puede relacionarse con la obra maestra de Chambers: "Somerset house", de Londres.

Parece interesante recordar que para el Museo del Prado, Villanueva realizó dos proyectos: uno, que sin duda se rechazaría, cuyos planos se conservan en nuestro Museo Municipal, y otro, que fué el que se aceptó y se llevó a la práctica.

En dicho primer proyecto, que se publicó en la revista "Arquitectura", en 1926, con notas de mi compañero Blanco Soler, se observa la particularidad de la construcción de unos pórticos de orden jónico que en el centro se enlazan con una gran exedra de planta en herradura de gran originalidad. Estos pórticos servían como

(1) En toda la obra realizada de Villanueva no conocemos otro frontón que el de la portada oeste del Botánico.

(2) Palladio hizo un empleo tan magistral de las formas adinteladas (en el palacio Chiericatti, en Vicenza, por ejemplo), que su personalidad es acusadísima y pudiera decirse que es un helenista en el final del siglo XVI.

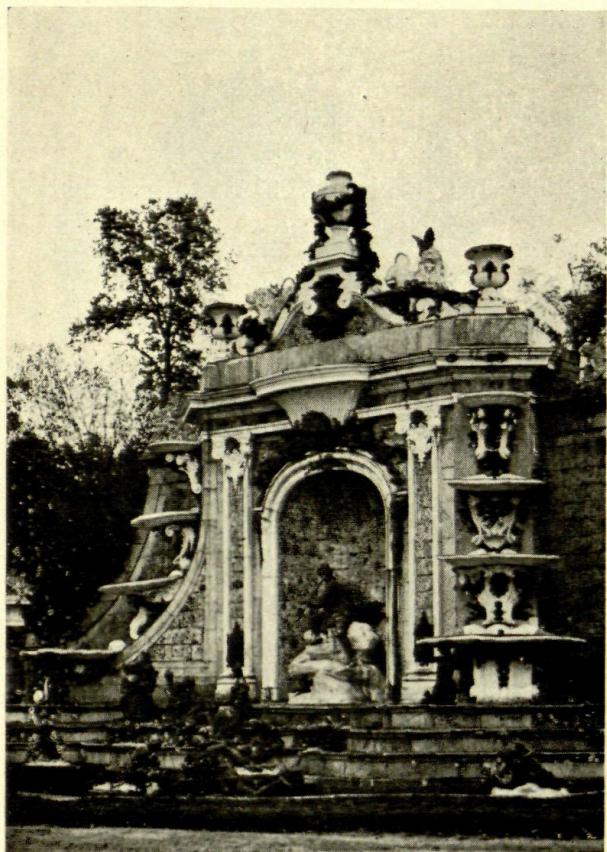


FIG. 1.—La Granja: *Fuente "El Baño de Diana"*.



FIG. 2.—Madrid: *Fuente de Apolo*.

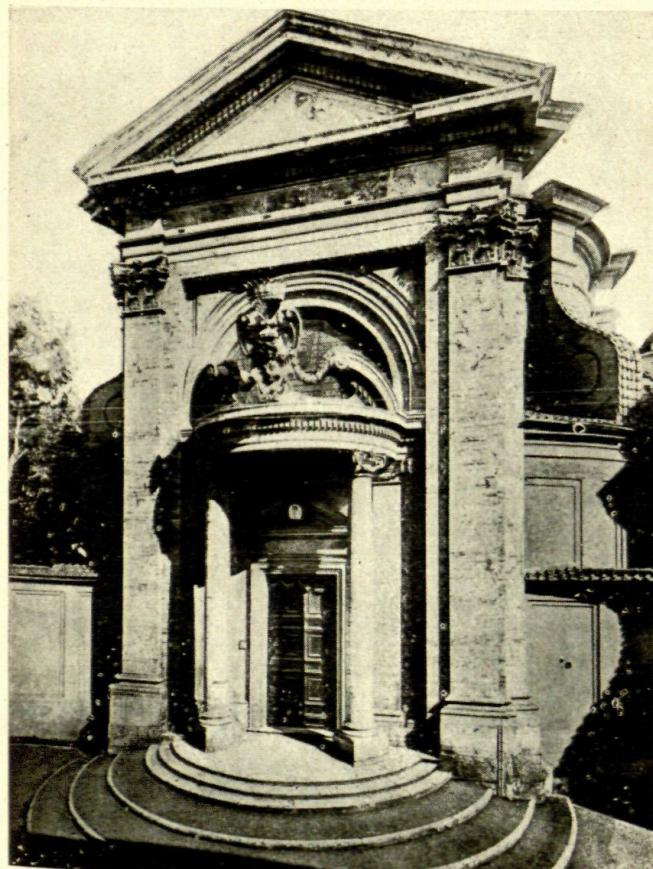


FIG. 3.—Roma: *S. Andrea al Quirinale*, de Lorenzo Bernini.



FIG. 4.—Madrid: *San Marcos*, de Ventura Rodríguez.

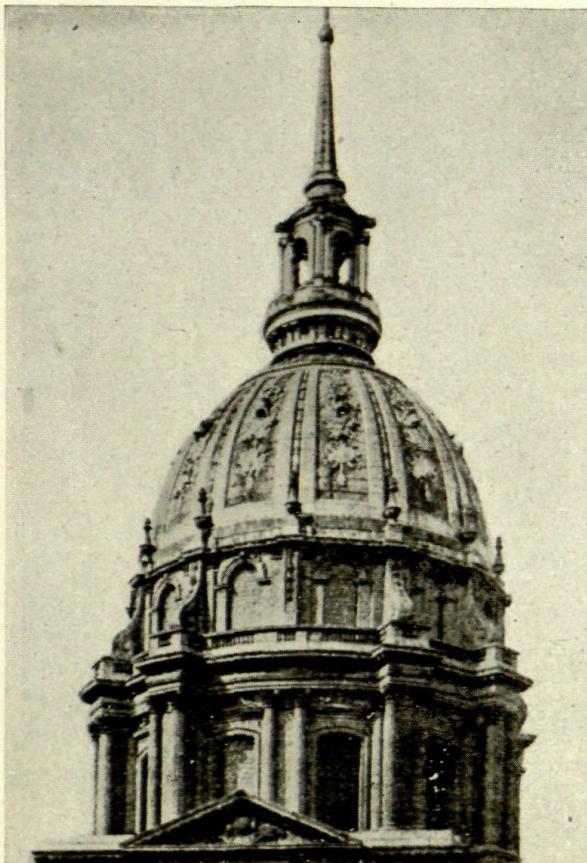


FIG. 5.—Cúpula de los Inválidos,
de Jules Mansart.

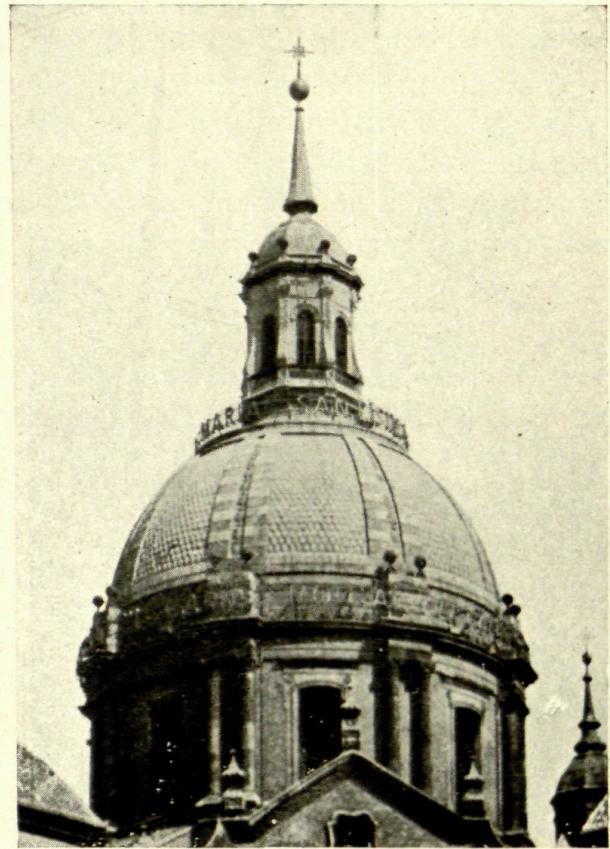


FIG. 6.—Cúpula del Pilar, de Ventura
Rodríguez.

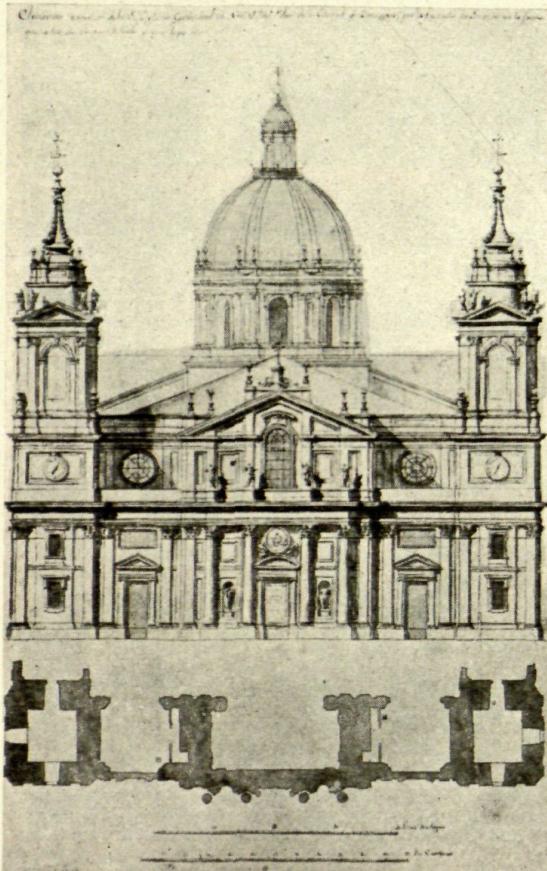


FIG. 7.—Proyecto de Ventura Rodríguez
para la fachada del Pilar.

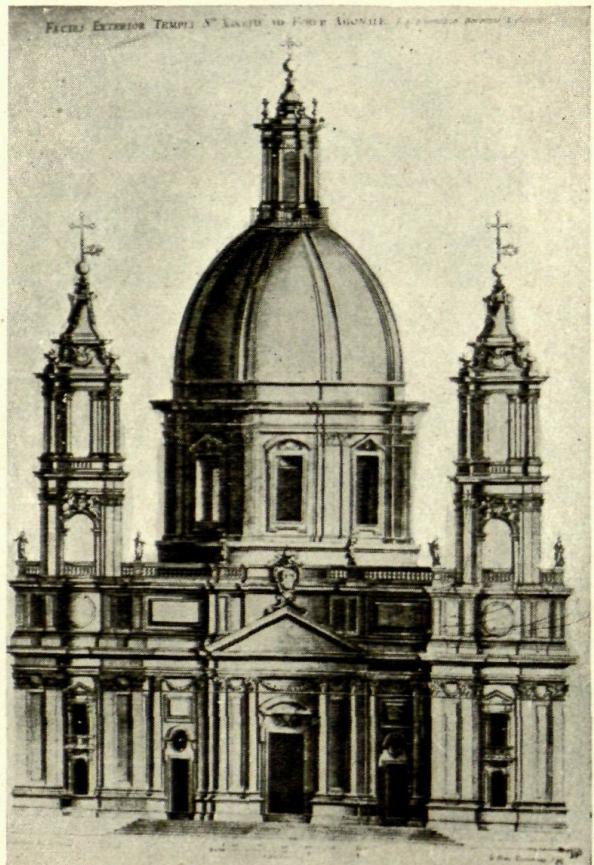


FIG. 8.—Fachada de Santa Inés, en Roma,
de Francesco Borromini.



FIG. 9.—Roma: *El fontanone del Gianicolo*, de Giovanni Fontana.

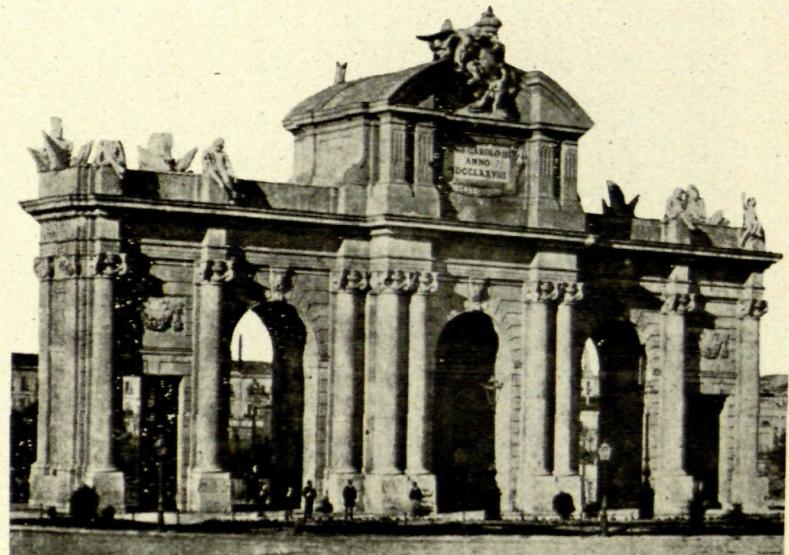


FIG. 10.—Madrid. *La Puerta de Alcalá*, de Francesco Sabatini.

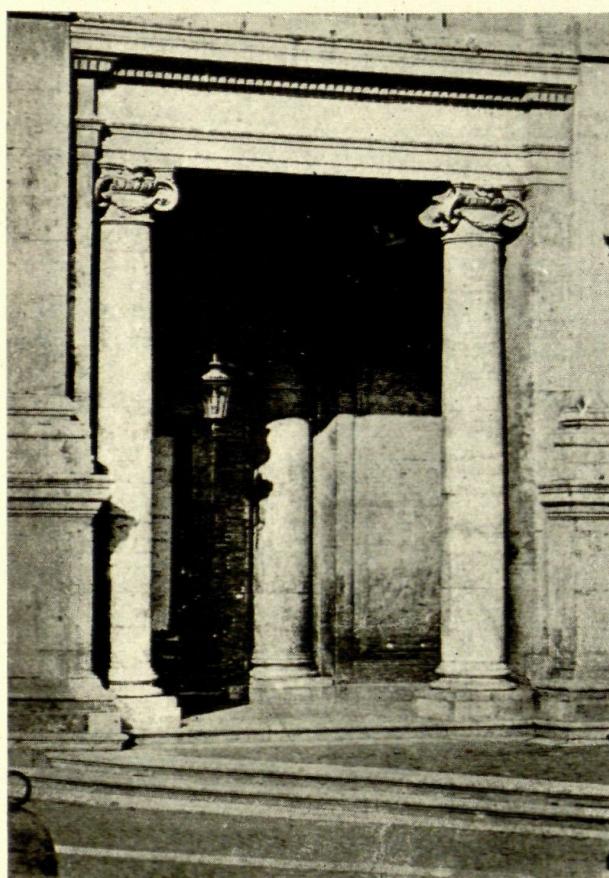


FIG. 11.—Roma: *Detalle del Capitolio*, de Miguel-Angel.

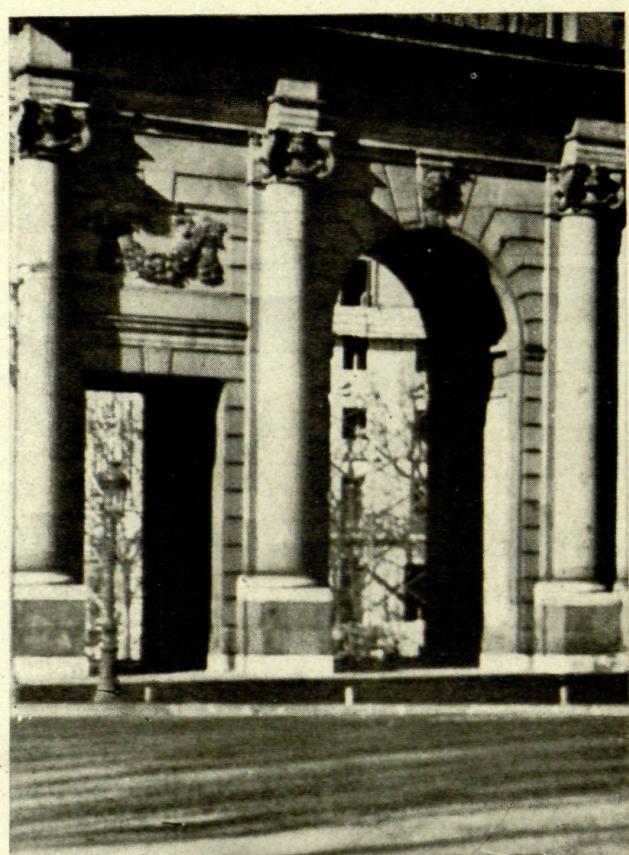


FIG. 12.—*Detalle de la Puerta de Alcalá*, de Francesco Sabatini.

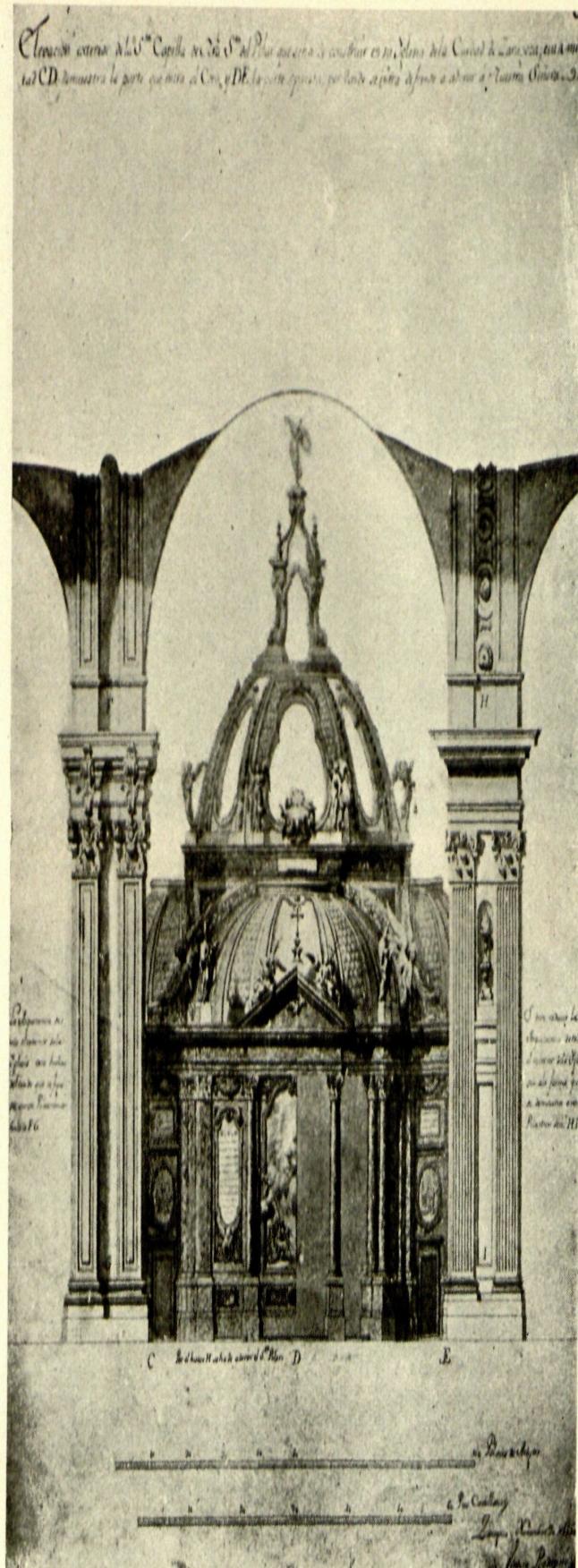


FIG. 13.—Proyecto de Ventura Rodríguez para la Santa Capilla del Pilar.

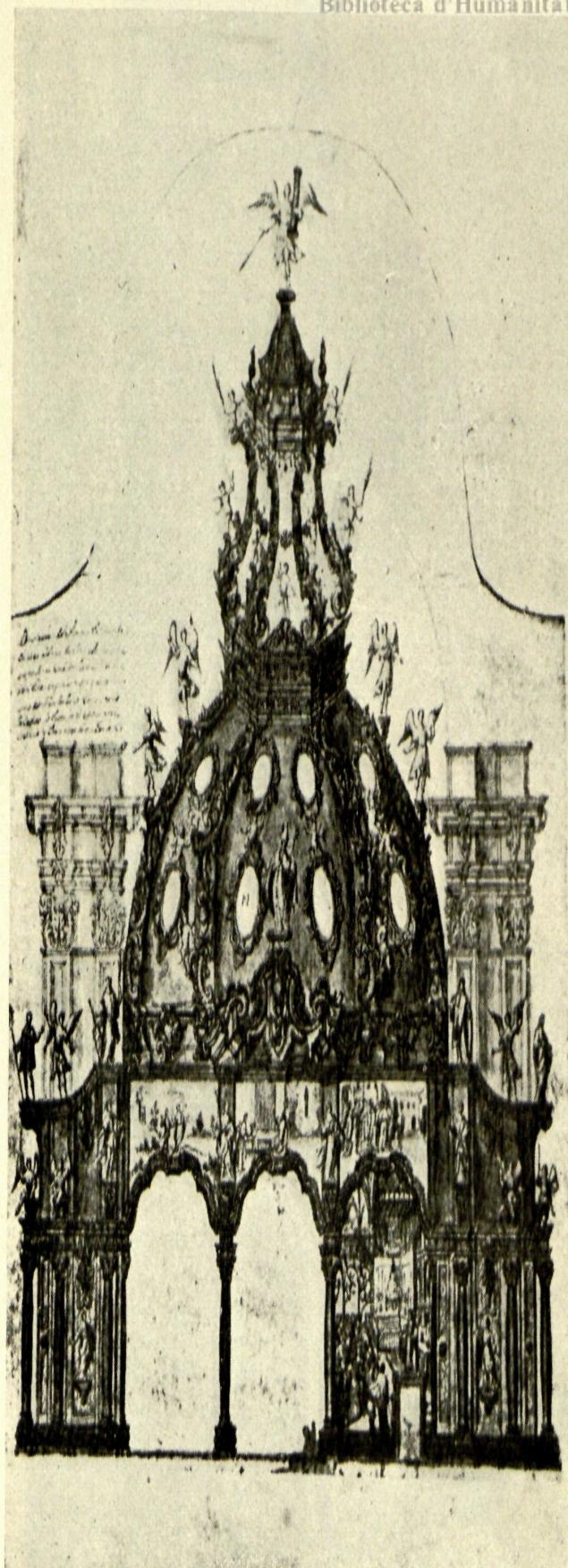
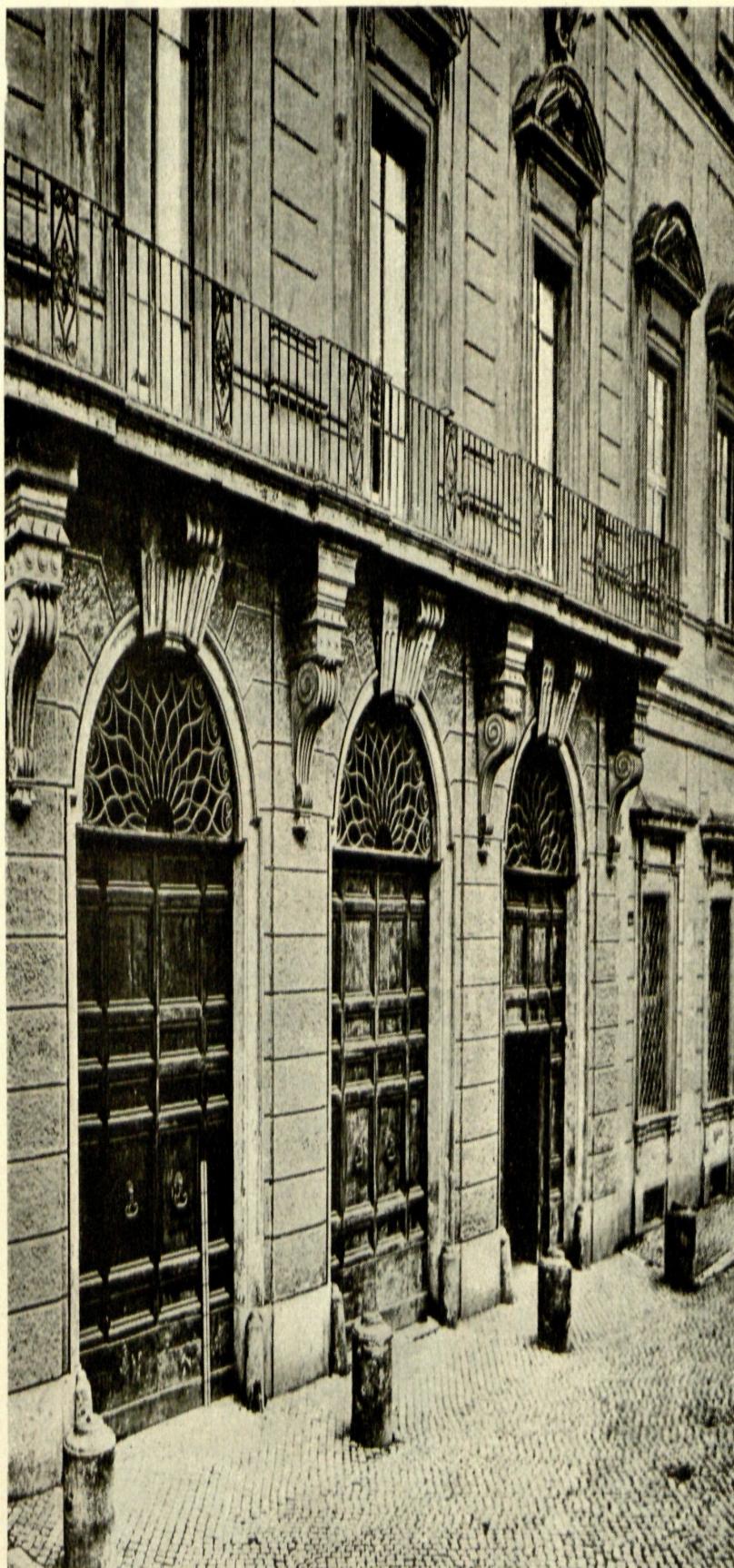
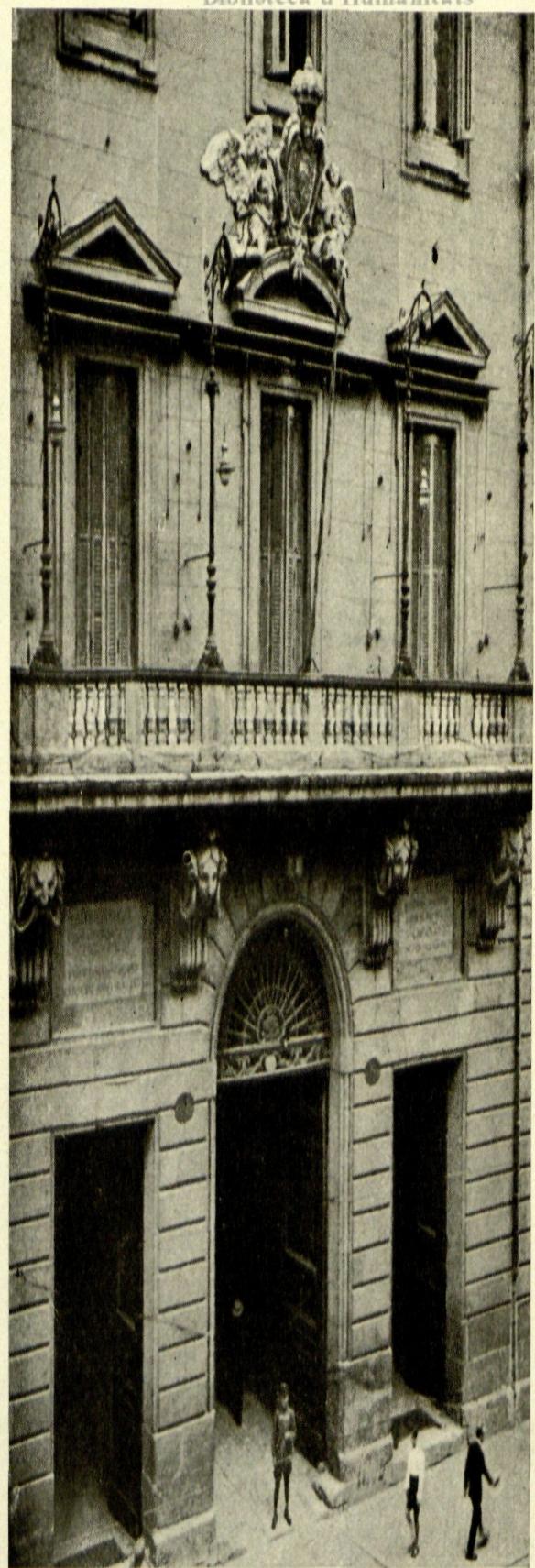


FIG. 14.—Proyecto anónimo para la Santa Capilla del Pilar.

FIG. 15.—Roma: *Palacio Corsini*, de Fernando Fuga.FIG. 16.—Madrid: *La Aduana*, de Francesco Sabatini.

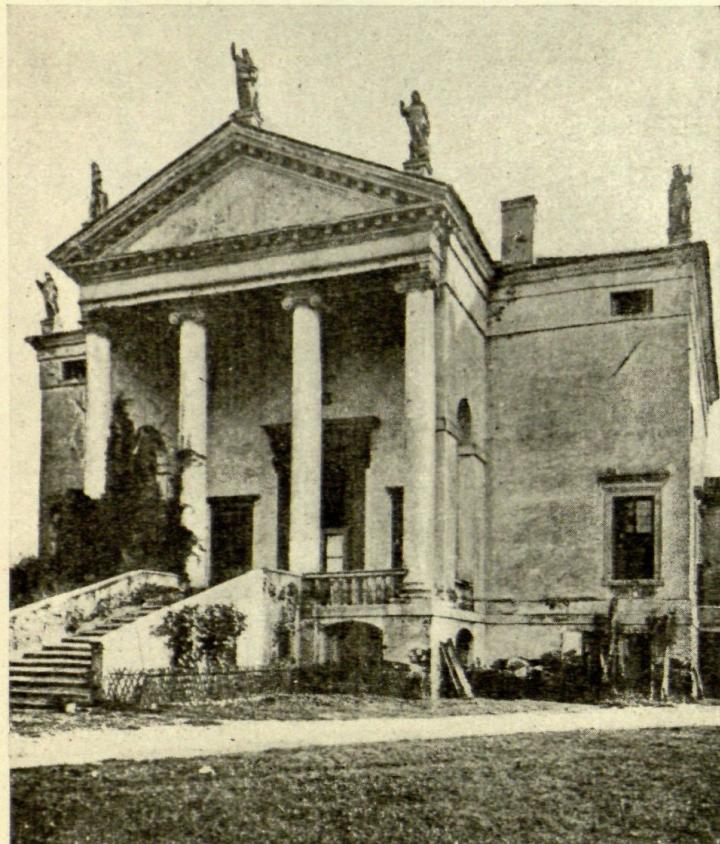


FIG. 17.—*La Villa Porto, en Vancimuglio, de Andrea Palladio.*

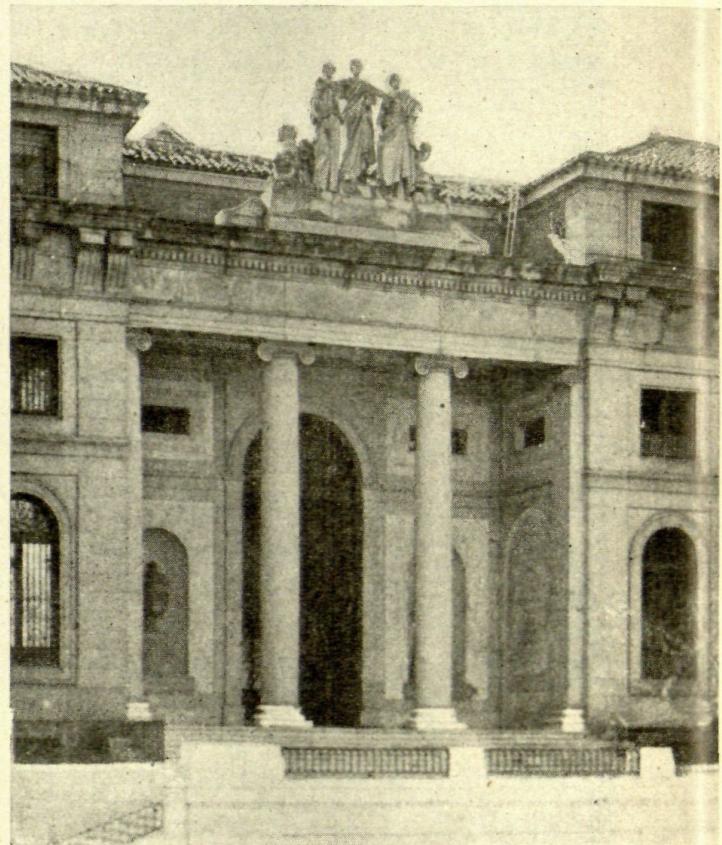


FIG. 18.—*Detalle de la fachada norte del Museo del Prado, de Juan de Villanueva.*

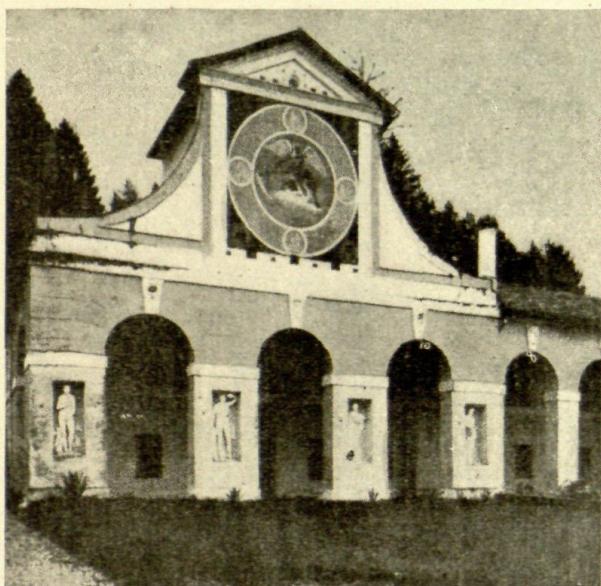


FIG. 19.—*Arcadas de la Villa Barbaro, en Maser, de Andrea Palladio.*

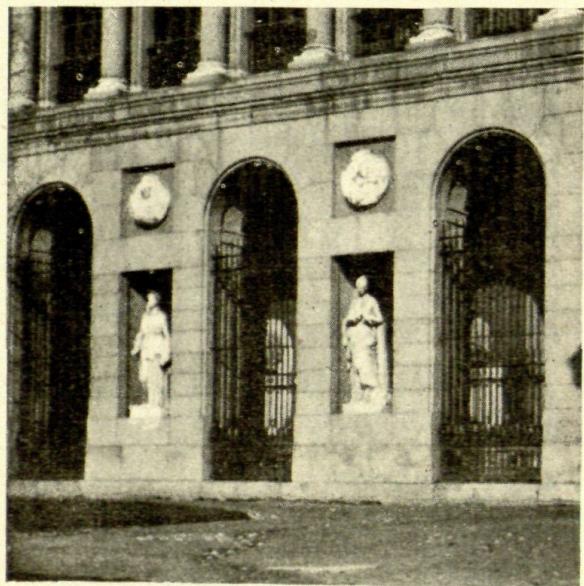


FIG. 20.—*Arcadas de la fachada oeste del Museo del Prado, de Juan de Villanueva.*

paseadero cubierto paralelamente a la fachada a lo largo del Prado, y como quedaban independientes del edificio no le hubiesen restado condiciones de iluminación. Creo, por mi parte, que el abandono de este primer proyecto se debe atribuir a razones de economía. Indudablemente, al incorporar los pórticos a la fachada oeste del edificio, se lograba un ahorro importante, al tiempo que se podría ganar también en belleza; pero no es menos cierto que con ello se sacrificaron las salas principales de la planta baja, que actualmente se resienten de falta de iluminación.

En el Observatorio Astronómico la influencia de Palladio es menos intensa y la inspiración griega es directa, principalmente en la rotonda jónica de la cúpula, adaptada de manera perfecta. En esta obra se adelanta Villanueva a los grandes helenistas del siglo XIX, Schinkel, por ejemplo.

Con los últimos neoclásicos asistimos a la crisis del palladianismo, y ya dentro del siglo XIX la influencia griega será directa, y los viajes y publicaciones van a poner ante los ojos de los artistas el inmenso panorama de los estilos desde la Antigüedad hasta el Renacimiento, pasando por toda la Edad Media, Occidental y Oriental. Al culto de Palladio o existencia de una escuela va a suceder una época de erudición profusa, pero por consecuencia poco profunda, llegándose a lo que nos permitiríamos llamar la Babel arquitectónica del siglo XIX.

Y para llegar a esto hay que añadir a las causas citadas las de tipo político, y, por ejemplo, Napoleón y su expedición a Egipto darán impulso a la Egiptología, y, como consecuencia, después verá la luz la espléndida publicación de Prisse d'Avesnes. Otras obras de análogo carácter, verdaderos monumentos bibliográficos para la posteridad, nos han legado: Stuart y Revett sobre Atenas, Mazois sobre Pompeya, Place sobre Nínive, Letarouilly sobre la Roma del Renacimiento, Viollet le Duc sobre el arte gótico, etc. Todos estos eruditos eminentes ocupan ya un lugar en la historia de la Arquitectura, tal vez más por sus Tratados que por sus obras realizadas. En España, una obra magnífica, tal vez de excesivos vuelos, se publicó sin llegar a terminarse: "Los monumentos arquitectónicos", en la que trabajaron algunos de los más distinguidos arquitectos de la pasada centuria. Pero con esto estamos ya iniciando el artículo que ha de seguir al que en esta línea queda terminado.

En el siglo XIX se observa una tendencia a la arquitectura neoclásica, que se expresa en la construcción de edificios públicos y privados, en la restauración de monumentos históricos y en la creación de nuevos edificios. La arquitectura neoclásica se caracteriza por su simetría, su uso de columnas y pilares, y su decoración clásica. Los arquitectos más famosos de este período fueron Juan de Villanueva, Francisco de Goya, y José de Churriguera. La arquitectura neoclásica se desarrolló en todo el mundo, pero es particularmente característica de la Francia del siglo XVIII y de la Inglaterra del siglo XIX. La arquitectura neoclásica se caracteriza por su simetría, su uso de columnas y pilares, y su decoración clásica. Los arquitectos más famosos de este período fueron Juan de Villanueva, Francisco de Goya, y José de Churriguera. La arquitectura neoclásica se desarrolló en todo el mundo, pero es particularmente característica de la Francia del siglo XVIII y de la Inglaterra del siglo XIX.

En el siglo XIX se observa una tendencia a la arquitectura neoclásica, que se expresa en la construcción de edificios públicos y privados, en la restauración de monumentos históricos y en la creación de nuevos edificios. La arquitectura neoclásica se caracteriza por su simetría, su uso de columnas y pilares, y su decoración clásica. Los arquitectos más famosos de este período fueron Juan de Villanueva, Francisco de Goya, y José de Churriguera. La arquitectura neoclásica se desarrolló en todo el mundo, pero es particularmente característica de la Francia del siglo XVIII y de la Inglaterra del siglo XIX. La arquitectura neoclásica se caracteriza por su simetría, su uso de columnas y pilares, y su decoración clásica. Los arquitectos más famosos de este período fueron Juan de Villanueva, Francisco de Goya, y José de Churriguera. La arquitectura neoclásica se desarrolló en todo el mundo, pero es particularmente característica de la Francia del siglo XVIII y de la Inglaterra del siglo XIX.

Bibliografía

LAFUENTE FERRARI, Enrique: *Breve historia de la Pintura española*. Colección Síntesis de Arte. Editorial E. Dossat, S. A. Madrid, 3.ª edición, 1946.

Agotadas rápidamente las dos ediciones precedentes, como sin duda sucederá con esta tercera, tan deseada, haremos notar que, dada su amplitud y total reforma, no se trata de una nueva edición, sino de un nuevo libro. Su extensión, de más de 550 páginas de jugoso y concentrado texto, como corresponde a un autor moderno, nuestro amigo el Sr. Lafuente Ferrari, catedrático de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando; sus 110 láminas con 165 ilustraciones y su formato, han dejado muy atrás aquellos volúmenes de la colección "Misiones de Arte", que, pequeños por su tamaño, eran grandes por su contenido, como quedó demostrado con su gran éxito y rápido agotamiento, y que, según frase del autor en su prefacio, "venían a ser como un siller de un proyectado edificio"; y, en efecto, esta impropiamente llamada tercera edición aparece, más que como edificio, como un sólido monumento completo y definitivo. Pocos párrafos han quedado sin haber sido rehechos y ampliados. "Un libro—dice el autor—es, sobre todo, una estructura proporcionada, como debe serlo una obra arquitectónica; una alteración en la escala o en las cargas obliga a la renovación total de lo proyectado." Y esta remoción ha sido total y hábilmente lograda, habiendo llegado a una meta que sólo puede alcanzar un autor tan singularmente dotado como el Sr. Lafuente Ferrari.

El éxito obtenido por las anteriores ediciones, que llenaban plenamente su carácter de iniciación

y divulgación, ha servido de estímulo a su autor para presentarnos esta brillante Historia, tan útil en nuestra bibliografía de arte pictórico. Hay que reconocer que únicamente un Lafuente Ferrari podía escribir un trabajo de tal índole que reuniese todo lo que éste contiene. Los estudiosos, que conocemos todo lo que este autor puede producir, admiramos tanto su saber como su infatigable laboriosidad; momentos hay en que nos imaginamos que su docta pluma se transforma en sus manos en mágica varita de hechicero, pues no otra cosa parece, dada la facultad que posee de alargar a su conveniencia la duración del tiempo; recientes todavía sus dos importantes trabajos sobre Velázquez—la monumental edición inglesa y la magistral española, publicada por la *Biblioteca de Arte Hispánico*—, a más de otros trabajos posteriores, nos deslumbra ahora con esta *Breve historia de la Pintura española*—que nada tiene de breve—, de tan sustancioso y minucioso contenido, que no llegamos a comprender cómo es posible se pueda dar cima a tales trabajos, dada la duración de los días y conociendo las múltiples actividades de su autor, desempeñando complicados cargos artísticos oficiales, con viajes de estudio al frente de sus discípulos, y considerable número de eruditas conferencias dentro y fuera de Madrid, solicitadas por los más importantes centros culturales, artículos en las principales revistas, así como al igual que la dirección de esta Revista e infinitad de detalles, nos inducen a creer lo que más atrás decimos acerca de poseer algún oculto poder; y todo desarrollado con depurado estilo de concisión, diafanidad, asombrosa erudición y atinados juicios críticos.

Cierto que el Sr. Lafuente se encuentra actual-

mente en la plenitud de su edad; pero no por esto deja de causar admiración que este incansable trabajador, que apenas frisa en el medio siglo, haya superado tan rápidamente la labor y méritos de muchos que le precedieron en bastantes años en su venida al mundo. El espíritu moderno que preside todos sus trabajos se destaca en este nuevo libro, en el que ningún detalle falta, proporcionando una economía de tiempo en perfecta armonía con la agitada vida actual. Libre de tendencias y con el sello de sustanciosa densidad proverbial en su autor, destácase esta nueva publicación en estos tiempos en que la pedantería es confundida con el saber.

En el capítulo I, o introducción, aprecia ya el lector el valor y la categoría de lo que va a leer; es tal la amplitud de datos y certeras apreciaciones, que no es posible dar una ligera idea sin incurrir en sensibles omisiones; abarcar en un simple extracto desde la pintura prehistórica hasta el primer cuarto del siglo actual, no es empresa fácil ni va con la brevedad que requieren estas notas. Todos los grandes maestros del arte pictórico español, todos sus secuaces y toda su influencia desfilan en sus dieciséis capítulos con toda clase de detalles, así como nombres desconocidos para la mayoría de los lectores e interesantes descubrimientos.

El estudio del lejano arte prehistórico, que en España tiene tan singular representación en sus cerca de treinta y cinco cuevas con pinturas cuya "fecha puede fijarse en unos quince mil años antes de Cristo", abre las brillantes páginas de este excepcional libro que nos presenta el proceso de la pintura española, de tan atrayente manera, que el lector tiene que recurrir a su fuerza de voluntad para suspender la lectura o el estudio para dar paso a sus obligaciones inaplazables.

Viene después la pintura sobre cerámica, cuya representación culmina en las vasijas descubiertas en las excavaciones practicadas en el poblado del cerro de San Miguel, en Liria, con sus "representaciones de combates de embarcaciones, escenas de caza y pesca, hombres y mujeres a caballo, escenas de danza y hasta una mujer mirándose en un espejo".

Hacia el siglo X "encontramos las primeras

obras que pueden con todo derecho encabezar la historia de la pintura española con carácter plenamente nacional. Numerosos miniaturistas que pueden agruparse en varias escuelas toman sobre sí la tarea de ilustrar textos sagrados o piadosos con los elementos que tienen a su disposición". En el XI se ha formado ya el estilo románico, que produce obras pictóricas en gran extensión. En los siglos XIII al XV impera el gótico. "En el XIV sobreviene el maravilloso desarrollo de la pintura toscana, que impone sus prestigio a los países occidentales... El siglo XV, dentro del cual Italia alcanza las metas penúltimas del arte renaciente y clásico, ve en la Europa gótica el desarrollo de otro foco artístico poderoso en las tierras del Estado borgoñón-flamenco. Arruinado el arte de París por la guerra de Cien años, la capitalidad artística del Norte pasa a las villas flamencas, en las que vienen a formarse escuelas de pintura, de tapicería y de otras artes, que lucirán con original genialidad durante toda la centuria."

Tras extensos y detallados estudios de estos siglos, en los que el autor hace derroche de erudición, llegamos al XVI, en el que "los pintores italianos logran en los primeros años la fórmula estética que parece concertar el ideal de belleza formal y de madurez espiritual a que aspiraba el Renacimiento", que influye notablemente en nuestra pintura, pero sin desligarse de preferir los modelos del natural a los creados por la fantasía.

Deslumbrantes y nutridas páginas pasan ante la vista del lector, dedicadas a una época en que la pintura española irradia con todo esplendor, y que la índole de esta reseña nos impide extractar, en la que obras inmortales brillan en la pintura universal como astros de primera magnitud por nadie superados.

Después de la luminosidad de nuestro siglo de oro, entramos en las brumas del XVIII. "De repente, la tradición pictórica nacional va a verse contrariada en España por una acción coactiva de la Corte, de las clases superiores y de órganos que éstas crean: las academias... Los Borbones, sin contacto ni amor con la tradición española, traen a su corte artistas extranjeros; ellos son los retratistas oficiales, ellos reciben los mejores encargos. Los pocos españoles que logran contacto con el

arte oficial hacen de satélites de estos astros, muchas veces no tan brillantes como los reyes y sus contemporáneos creían."

A un baturro genial y rudo, Goya, le estaba reservado por el Destino purificar aquella asfixiante atmósfera de mediocridad y convencionalismos. Un capítulo completo es dedicado a este célebre artista, estudiando su vida, sus obras y su época con la minuciosidad y pericia que se refleja en todas las páginas de este notable libro.

La pintura en el siglo XIX y comienzos del actual cierra esta *Breve historia de la Pintura española*, a la que se dedican tres extensos capítulos, que constituyen un nuevo libro, de gran oportunidad y del mismo excepcional valor que los precedentes.

Así como las ediciones anteriores terminaban en Goya, esta que nos ocupa termina en Sorolla: dos broches de oro de ley en unas páginas de la misma materia.

G. O. I.

ESCRIVA DE ROMANI, Manuel, Conde de Casal:

Historia de la cerámica de Alcora. Editada por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas. 2.ª edición. Madrid, 1945.

La sugestiva afición a la cerámica, que tan dilatada extensión ha tomado desde los primeros años de este siglo, está de enhorabuena con la aparición de la segunda edición de la magistral *Historia de la cerámica de Alcora*, del excelentísimo Sr. Conde de Casal, académico de la de Bellas Artes de San Fernando, honorario de la de Bellas Artes y Ciencias de Toledo, presidente del Patronato del Museo Arqueológico Nacional, miembro de varios patronatos artísticos y presidente de esta veterana Sociedad de Amigos del Arte, que tanto le debe por sus constantes colaboraciones, su amor a la misma, reflejado en el acertado desempeño de importantes cargos; presidente en la actualidad y secretario cuando hace veintisiete años apareció la primera edición del libro que nos ocupa, a más de figurar como socio protector, esta Sociedad, repetimos, se enorgullece de tener un presidente de tal relieve artístico y social, y le

rinde con estas líneas un respetuoso y cordial homenaje de gratitud y de afecto.

El excepcional éxito obtenido durante veintisiete años por la primera edición mencionada quedó retratado por su rápido agotamiento y por los elevados precios que había que pagar cuando algún ejemplar salía al mercado de libros de ocasión, único medio de adquisición, llegando a pagar diez y doce veces su precio primitivo.

Con la aparición de esta segunda edición ha terminado—al menos por ahora—la petición de favores para consultas y estudio, así como no poder satisfacer el natural deseo de posesión, y tener además la ventaja de tenerlo puesto al día en las variaciones que hayan sufrido las colecciones citadas anteriormente, con mención de las nuevas, con la cita de piezas antes desconocidas y con las adiciones hechas, tales como el aumento de ocho láminas, con lo cual suman noventa y cinco, a más de cinco de reproducciones de portadas, de reglamentos y ordenanzas, dos de autógrafos y una con facsímiles de firmas de artistas.

Editada por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, encuadrada práctica y elegantemente en tela y gusto moderno, con 400 páginas de copioso texto, y manejo más fácil y cómodo que su predecesora, unido a su positivo valor, la aparición de esta segunda edición tiene honores de acontecimiento en el mundo de las letras y de las artes.

El creciente interés que venía despertando este meritísimo libro durante los veintisiete años transcurridos desde su publicación, su difusión dentro y fuera de España, y la circunstancia de que en tan largo espacio de tiempo nadie ha podido rectificar o aumentar su jugoso contenido, lo han consagrado como obra indispensable para el estudio de uno de los principales y más brillantes capítulos de la historia de las artes españolas, uniendo a su reconocido mérito una minuciosidad y estilo ameno, que le clasifican como un trabajo completo y definitivo. Ante este éxito, resulta curioso dirigir la vista atrás y ver lo que eran y en lo que han quedado otros trabajos de diversos temas que a su aparición disfrutaron de oropelesca aureola y en la actualidad nadie se acuerda de ellos; ¡qué lección para algunos autores del día que se

creen superiores a todo lo existente! El tiempo se encargará del expurgo.

La modestia, inseparable compañera del verdadero mérito, avalora la singular labor del Conde de Casal, asiduo laborante en el mundo del Arte; sus publicaciones tan solicitadas, sus discursos, sus conferencias, sus artículos, ocupan destacado lugar; lo que, unido a su atractivo carácter y caballerosidad, completan su relevante personalidad artística y revelan la distinción de su estirpe. Autores de esta calidad no practican la mezquina costumbre de apropiarse como suyo lo que a otro pertenece, ya sea una colaboración, ya sea una iniciativa.

La lectura o estudio de esta nueva edición produce en el ánimo del veterano una grata sensación de juventud y retroceso, que se vuelve a saborear con deleite lo que hace veintisiete años aprendió, así como en la generación actual producirá fructíferas enseñanzas que arraigarán del mismo modo. Refrescar los recuerdos, nunca olvidados, de la labor realizada por los franceses Roux y Olerys, perfeccionando nuestros procedimientos y aprendiendo los de la policromía, que les eran desconocidos, y de los que tanto provecho obtuvieron en Francia a su regreso; admirar nuevamente los encantadores decorados compuestos por Miguel Soliva con arreglo a la moda imperante, que, importados a Francia por Olerys, produjeron una verdadera revolución y detonantes éxitos; animar obras exquisitas por medio de las láminas y de una diáfana explicación, y revivir una época que no sólo contiene el atractivo del pasado, sino la amabilidad y riqueza del deslumbrante siglo XVIII, tiene sabor de golosina, así para el conocedor como para el novato.

Las estupendas placas decorativas, que son verdaderos cuadros, casi acaparadas ya por los museos; los grandes platos artísticamente decorados, que llevan también el camino de las placas; las ricas vajillas destinadas a aristocráticas mesas donde lucían originales centros del mismo origen; las simpáticas mancerinas de espléndidos decorados, evocadoras de nuestro antiguo poderío colonial; los aguamaniles, que resultaban pequeños monumentos; los típicos bustos de loza policromados, de los cuales una formidable pareja ha en-

trado recientemente a enriquecer los fondos de nuestro Museo Arqueológico Nacional; ricos jarrones con finas policromías; elegante vasijería delicadamente decorada, sobre todo en la primera época; palmatorias de las cuales un magnífico ejemplar entró recientemente en el Museo Nacional de Artes Decorativas; estatuitas, salvillas que son verdaderas joyas; bacías que su contemplación debía convertir el afeitado en un placer; arquitectónicas esribanías; vinagreras nada vulgares; todo con ricos y brioso trabajos de decoración, a más de la labor en porcelana que nos llevaría lejos detallar, desfilan ante los ojos del lector por medio de páginas y láminas de esta admirable Historia trazada por la autorizada pluma del Conde de Casal.

Como para la mayoría de los lectores esta segunda edición ha de resultar una primera, daremos algunos detalles sobre la misma. En cuatro épocas divide el autor, oportunamente, el estudio de esta manufactura: la primera, desde 1727, año de su fundación por el IX Conde de Aranda, padre del célebre primer ministro de Carlos III, hasta 1749, que fallece y pasa la propiedad al hijo; la segunda, desde 1749 a 1798, que por defunción del X Conde, que no dejó hijos de ninguno de sus dos matrimonios, hereda la fábrica su sobrino el Duque de Híjar, y empieza una tercera época, que dura hasta 1851, en que comienza una cuarta, que podemos llamar agonía de la manufactura. A la primera la podemos denominar la de la loza, pues en ella se producen las que dieron a la fábrica principal renombre y sólida fama. Es cuando se trabajan esas afrancesadas piezas de los primeros años y las bellísimas de seductor colorido y encantadores asuntos, que son la pesadilla de los buenos aficionados. La segunda puede distinguirse por la fabricación en porcelana, que tanto influyó en la de loza, y en ésta se emplean los decorados, en los que abunda la *rocalla*, y los de químéricos puentes y castillos; y, finalmente, sencillos grupos de peras, hojas y manzanas, y después, orlas y pequeños grupos de margaritas y hojas, tan abundantes todavía en el mercado.

La tercera es la de la *tierra de pipa*, que tomó gran incremento y ya se trabajaba en la segunda, a más de ocuparse también de la porcelana. Lo

mismo en la primera que en la segunda época se fabricó también azulejería.

De finales del XVIII y comienzos del XIX son esos bustos del Conde de Aranda y del Duque de Híjar tan conocidos de los aficionados, y también los grupos de animales luchando y sin luchar, y la mayoría de las estatuitas de diversos tamaños, también en tierra de pipa, tan escasas, por su fragilidad, en el comercio de antigüedades; así como las mancerinas forma de paloma y, en general, todas esas piezas que por su carácter y color amarillento revelan su parentesco.

En la cuarta época se realizan vanos y plausibles

esfuerzos para reanimar una vida que se extinguía fatalmente. En ella se labran híbridas obras que sólo sirven para desorientar al aficionado y producir una sensación de lástima en el experto.

En el prólogo de esta nueva edición escribe su competente autor: "La fábrica que en la parte montuosa de la *plana* Castellón produjo tales exquisiteces, agonizante desde el pasado siglo, acaba de derruirse por completo, tras los destructores efectos de la pasada guerra civil y el abandono que suele acompañar a la vejez..."

G. OÑA IRIBAREN.

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats

(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 bistro 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.)

165 firmas de pintores tomadas de cuadros de flores y bodegones. 116 págs. con 33 láminas de autógrafos.

CATÁLOGOS AGOTADOS QUE HAN DE IMPRIMIRSE SUCEΣIVAMENTE

ANTIGUA CERÁMICA ESPAÑOLA.

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

MINIATURAS DE RETRATOS.

TEJIDOS ESPAÑOLES ANTIGUOS.

RETRATOS DE MUJERES ESPAÑOLAS ANTERIORES A 1850.

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

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE LENCERÍAS Y ENCAJES ESPAÑOLES.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE HIERROS ANTIGUOS ESPAÑOLES.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DEL ABANICO EN ESPAÑA.

