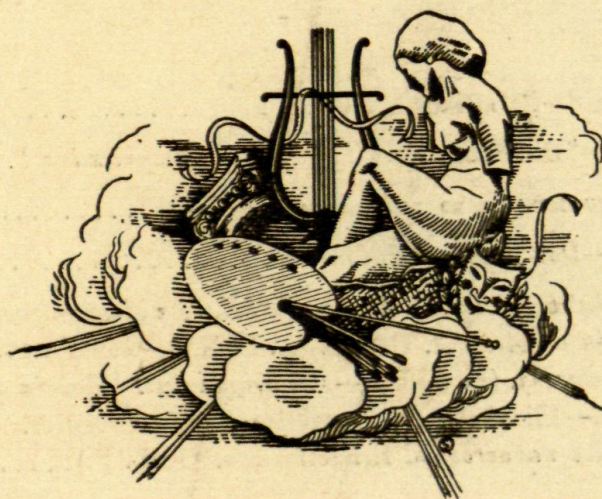


ARTE ESPAÑOL

UAB

Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats

REVISTA DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE



SEGUNDO CUATRIMESTRE

MADRID

1947

ARTE ESPAÑOL

REVISTA DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

AÑO XXXI. VI DE LA 3.^a ÉPOCA ◊ TOMO XVII ◊ SEGUNDO CUATRIMESTRE DE 1947

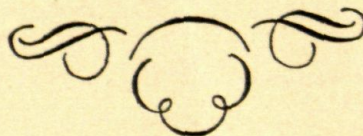
AVENIDA DE CALVO SOTELLO, 20, BAJO IZQUIERDA (PALACIO DE LA BIBLIOTECA NACIONAL)

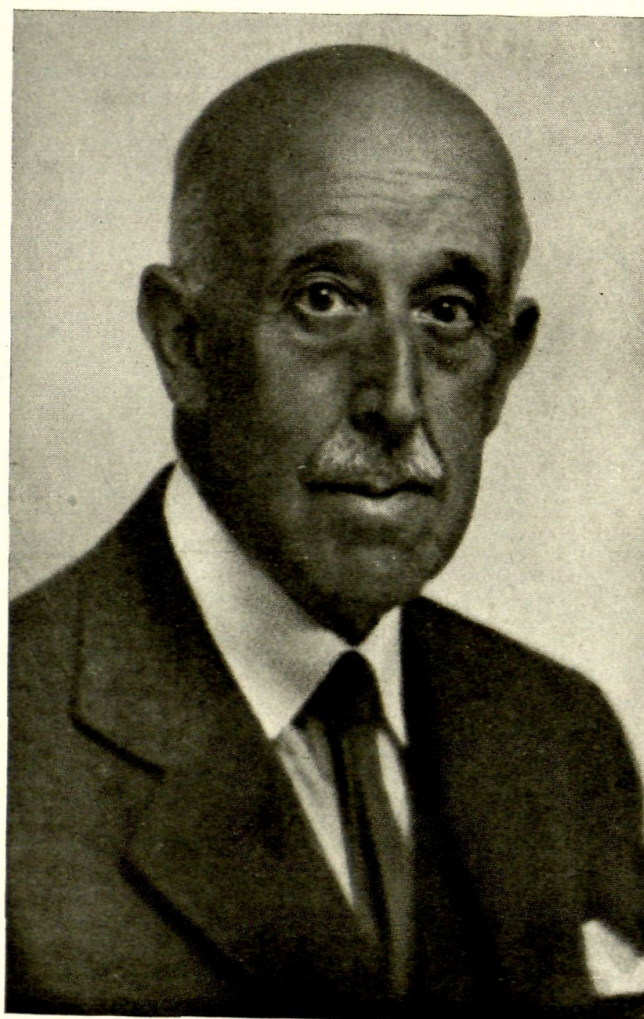
DIRECTOR: D. ENRIQUE LAFUENTE FERRARI



S U M A R I O

| | Págs. |
|--|-------|
| CONDE DE CASAL.— <i>El Conde de Polentinos</i> | 43 |
| ARTURO PERERA.— <i>Qué era la "Dama de Elche". (Ensayo interpretativo.)</i> | 47 |
| JOSÉ BUENO PAZ.— <i>Datos documentales sobre los hijos de Goya</i> | 57 |
| BERNARDINO DE PANTORBA.— <i>Don José de Madrazo</i> | 64 |
| BIBLIOGRAFÍA.—J. A. Gaya Nuño: <i>Historia del arte español. (La historia para todos.)</i> (E. L. F.).— T. D. Kendrick: <i>Anglo-Saxon Art to A. D. 900.</i> (E. L. F.).—Guy Paget: <i>Sporting pictures of England (Britain in Pictures).</i> (E. L. F.).— <i>Ars Hispaniae. Historia Universal del arte his- pánico</i> , vol. I. (E. L. F.).—Elizabeth Rothenstein: <i>Stanley Spencer.</i> (E. L. F.).—José E. Uranga Galdiano: <i>Retablos navarros del Renacimiento.</i> (E. L. F.)..... | 75 |





El Conde de Polentinos.

El Conde de Polentinos

LA inexorable Parca no siempre corta el hilo de la Vida entre los dolores de larga y penosa enfermedad, que a veces entra sigilosamente en el hogar feliz *tan escondida y tan callando* como la evocó nuestra poesía medieval. Tal sucedió en la madrugada del 26 del pasado mayo en la morada del Sr. Conde de Polentinos, desde luenga fecha, y por actividades que hemos de recordar aquí en justo homenaje a su memoria, tan unido a varias entidades culturales madrileñas.

También como en el impresionante drama de Maeterlinck, la *Intrusa* cruzaría con paso invisible un silencioso jardín, que en este caso era uno de esos amplios interiores de las primitivas manzanas del barrio de Salamanca al que daba el dormitorio del Conde, cuya selecta y numerosa biblioteca se contenía en la primera crujía de la calle de Claudio Coello, pues tienen ellos el atractivo de añejo arbolado, que, con el trinar de los pajarillos primaverales, como él decía, hacen olvidar su céntrico emplazamiento.

De este modo tan rápido y silencioso entregó su alma al Dios Creador aquella destacada personalidad que parecía tener por divisa no molestar ni a los más cercanos y cuya modestia fué regla constante de todos los actos de su existencia, pues nunca mejor que en ese caso se hizo realidad el conocido aforismo de *sicut vita finis ita*.

Don Aurelio de Colmenares y Orgaz nació en Madrid el 11 de abril de 1873, y a los diecinueve años de edad, y coincidiendo con la terminación de su carrera de Filosofía y Letras, heredó por muerte de su padre el título de Conde de Polentinos, concedido por Felipe V en 1716, y en cuya cronología hizo el número VII, viniendo a representar una ilustre familia (que reunió luego los marquesados de Olivares y Huérto de Santillán y el condado de las Posadas) de abolengo madrileño y abulense, de cuya importancia en pasados tiempos dan fe dos históricos edificios: la *Casa de las Siete Chimeneas*, de la calle de las Infantas, esquina a la antigua de Carmelitas, hoy de Colmenares, en recuerdo de la propiedad que, reformada hábilmente en su fachada principal durante el pasado siglo, tanto figuró en el XVII, y el palacio de Avila, cuyo patio constituye interesante muestra del Renacimiento en la vieja Castilla.

Sus aficiones hacia el estudio de lo pretérito tenían en él el antecedente del abolengo, aunque dada su peculiar modestia, gustaba poco aludirle en sus conversaciones; por eso, aunque cultivó con excelentes aptitudes diversos temas cultura-

les, se especializó en los estudios referentes a Madrid, siendo un verdadero madrileñista y de los más documentados, ya que no sólo aprendió los temas en escogidos libros y eruditas conversaciones, sino que frecuentaba el Archivo Municipal y el Histórico Nacional sin dejar volar su fantasía a tradiciones más o menos auténticas ni a lugares contemporáneos que por su género de vida desconociera, lo que realzaba el valor de sus publicaciones y conferencias, mereciendo con notoria justicia el título de *Cronista Oficial de Villa* con que le honró, honrándose con ello, el primer Ayuntamiento de la Liberación.

Precisamente el libro no voluminoso, pero sí lleno de interesantes datos sobre el Palacio municipal con bastante anterioridad publicado, constituye la más valiosa aportación para su historia, lo que también puede decirse de sus estudios sobre el Monasterio de la Visitación (Salesas Reales), la Plaza Mayor y la Casa Panadería, Ezcaray y su iglesia, el Convento de San Hermenegildo (Madrid), la Ermita de San Antonio de la Florida, la Capilla de la Concepción (llamada cara de Dios), Noticias de Algunos Templos Desparecidos, Incendios Ocurridos en la Plaza Mayor, y la Calle de Alcalá.

Siendo ya Vocal (desde el año 1925) de la Junta Directiva de la Sociedad Española de Amigos del Arte, tomó parte muy principal en la Exposición del Antiguo Madrid, que en 1926 sirvió de casa al Museo Municipal en el mismo edificio del antiguo Hospicio en que hoy se emplaza, pues muchos de los objetos que allí se reunieron con carácter temporal fueron donados por sus dueños.

No sólo realizó entonces nuestro biografiado una gran labor de rebusca e instalación, sino que dejó en su catálogo, cada vez más apreciado, estudios tan interesantes como los referentes a los "Santos madrileños", "Iglesias y conventos de Madrid" y "Edificios particulares", sirviéndoles este último tema, hasta entonces poco estudiado, salvo las ligeras menciones hechas por Mesonero Romanos, Fernández de los Ríos y algún genealogista (las que serán coronadas brillantemente por los estudios en preparación del académico Marqués del Saltillo), para tratar de los antiguos linajes madrileños y de los caserones, más que palacios, que en Madrid ocuparon.

Desde esa época su actuación en la mayor parte de las exposiciones anuales de nuestra Sociedad fué asidua, y mayor aún desde que en 1928 fué nombrado Vice-secretario de la Junta, cargo que desempeñó con igual celo que el de Secretario general, al que ascendió en 1944 por renuncia de D. Miguel de Asúa, que últimamente lo desempeñaba, y era tanto su celo, que raro era el día en el cual no pasara gran parte de la mañana en la oficina del domicilio social, sirviendo, hasta su fallecimiento, de engranaje espiritual a los diversos elementos que preparan la redacción de catálogos, números de esta revista y próxima exposición del *Teatro en España*, que ha de continuar la meritoria historia de los "Amigos del Arte", por todo lo que se ha podido decir en la sesión semanal de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, que al otorgar recientemente su Medalla de Honor a esta entidad, premió, en parte, la labor destacada de su Secretario general.

Su dinamismo físico y moral, formando un temperamento que por fortuna no estaba en relación con su edad, llevábale a ocuparse con no menor competencia de otras entidades tan importantes en la esfera cultural como la Sociedad de Escritores y Artistas y Española de Excursiones, desempeñando los cargos de bibliotecario en la primera y de director, desde hace veintisiete años, del boletín en la última, ocupándose de reunir artículos de preciadas firmas para éste y escribiendo él mismo

interesantes y minuciosas crónicas sobre las visitas colectivas a pueblos y colecciones particulares.

En el Museo Municipal, del que era asiduo patrono, se ocupaba en la actualidad de redactar su catálogo que, a no dudarlo, hubiera sido reflejo de su erudición, que le llevó también, aunque como mero visitante, a conocer detalladamente los objetos expuestos en el Arqueológico Nacional, hasta el punto de echar de menos los que, por exigencias técnicas o de espacio, variaban de colocación.

Varias y amenas han sido sus conferencias sobre el Madrid que fué, teniendo por escenario los salones clásicos y evocadores ya de la Torre de los Lujanes, donde tiene su sede la Económica Matritense, ora la vetusta casa de la calle del Rollo, residencia de la Asociación de Escritores y Artistas, como en otro tiempo no muy lejano, de un predicador de fama, de una aristócrata venida a menos, y... hasta de una logia masónica, para completar tan abigarrado conjunto. Otras veces era invitado por el Ayuntamiento para disertar sobre madrileñas temas bajo el renacentista artesonado de la Casa de los Cisneros, en la Plaza de la Villa, felizmente descubierta por el que fué arquitecto jefe del Municipio, D. Luis Bellido, al hacer la reforma de ese anexo del Ayuntamiento de Madrid.

Allí dió su última disertación, pocos días antes de su fallecimiento, al tomar parte en el homenaje con ocasión de la pérdida de otro cronista oficial de Villa, el inspirado poeta Emilio Carrère, siendo el tema que eligió los lugares de los barrios bajos, que éste tantas veces evocaba.

Entre los libros que publicó, y a los que hemos hecho ligera referencia, merece citarse el último, intitulado "Epistolario del General Zubiaur", el que ha merecido ser editado por el Instituto Histórico de Marina, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

No podía faltar, para completar la personalidad del cristiano caballero de tal raigambre local, su intervención, tan destacada como todas las suyas, en dos de las Hermandades tan clásicas en la capital del Reino, como la del Refugio y Piedad, y la de Seglares Naturales de Madrid, bajo la advocación de San Isidro. Aquélla con su tradicional Ronda de Pan y Huevo y su benemérito Colegio, del que ha muerto siendo Inspector, y la última, la que en la catedral de la calle de Toledo tiene por objeto dar culto al santo paisano ante su cuerpo incorrupto, con la representación de todas las clases sociales, que en armonía tan singular las abarca todas, desde la Realeza y la Grandeza de España, hasta los asentadores de la vecina plaza de la Cebada, pasando por títulos, abogados, militares, ingenieros, banqueros, etc., cuanto, en fin, representa la vida toda del antiguo pueblo del santo labrador.

Al producirse los primeros incendios de nuestros templos con que se inauguró la pasada República, el Teniente Hermano Mayor de esta Cofradía, el anciano Conde de Villamediana, más conocido por su otro título de Marqués de Peñafuente, abandonó la *Casa del Santo*, inmediata a San Andrés, donde residía, y hubo de refugiarse en su casona de Avila, que fué su última morada, quedando en su lugar el finado Conde de Polentinos, al que ha correspondido dar cima a la difícil tarea de restaurar un culto que se pretendía terminado, y que, merced a su perseverancia, muéstrase hoy próspero y renovado, hasta el punto de haber aumentado el número de los congregantes en estos últimos años, de trescientos a cerca del millar, y de haber podido lograr del Cabildo Catedralicio la cesión de una de sus mejores capillas, con tan laudable insistencia pedida.

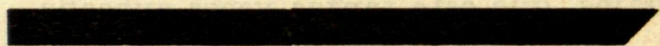
No completaríamos este bosquejo biográfico, que la justicia más que la amistad ha dictado, si no recogiéramos en él otro cargo que sirvió con la mayor lealtad, el de Mayordomo de Semana de S. M. el Rey D. Alfonso XIII, ni la especial estimación en que le tuvo, como no podía menos dadas esta cualidad y apuntadas aficiones, tan similares a las suyas, aquella Infanta tan popularmente madrileña, que se llamó D.^a Isabel Francisca de Borbón.

Fué Polentinos académico correspondiente de la Real de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo y poseía la Cruz del Mérito Militar con distintivo blanco y la Gran Cruz francesa de l'Étoile Noire de Benin; pero en más alto grado que todas estas distinciones poseía, como demostrado queda en las páginas que anteceden, esas cualidades que completan su personalidad en grado sumo: religiosidad, laboriosidad y ejemplar modestia.

Tal fué el perfecto caballero Conde de Polentinos, y éste el homenaje que le tributa la Sociedad Española de Amigos del Arte.

EL PRESIDENTE,

CONDE DE CASAL.



Qué era la "Dama de Elche"

(Ensayo interpretativo)

Por el Dr. ARTURO PERERA

Al Director del Museo Arqueológico Nacional D. Blas Taracena.

PRELIMINAR

ESTA célebre escultura, domiciliada al fin en su patria, ha tenido, desde que fué conocida, el atractivo privilegiado del misterio. Ya su aparición en paraje sin historial alguno de anteriores hallazgos, sin precedentes revelaciones de culto ni de santuarios en la región, era motivo más que suficiente para despertar la curiosidad de arqueólogos, historiadores y eruditos. Pero su enigmática y acabada belleza, su técnica, que nos da la sensación doble de perfección y de *precoz* (aunque parezca absurdo) para su época, eran ya bastante para intrigar e interesar al gran público indocto, pero apasionado del arte.

Y por si fuese poco, lo extraño y multiforme de sus adornos y preesas aumentaban los problemas que tan peregrino busto suscitaba.

Al calor de ello, multitud de sabios y eruditos han tratado de explicar tan pronto su origen como su significación: quiénes su escuela artística, quien su razón de ser; y para ello se ha puesto a contribución tan pronto la innegable cultura de los diversos autores, como (sería inútil negarlo) la imaginación creadora o interpretativa de otros.

Parece osadía un tanto pueril que quien, como el que esto escribe, no figura entre los eruditos ni quiere figurar entre los "imaginativos", se permita opinar sobre cuestión tan debatida. Sin embargo, una serie de coincidencias, no todas casuales, nos permite creer que algo inédito cabe exponer sobre lo que representaba nuestra "Dama de Elche": de su papel como tal escultura y de la significación de su tocado, de sus joyas y de sus características; en una palabra, de *lo que era*, ya que desgraciadamente jamás sabremos (¡y eso sí que sería interesante!) *quién era* la atractiva mujer reproducida o retratada.

EL SIMBOLISMO EN LA INDUMENTARIA Y EN LOS TOCADOS LITURGICOS

De conocimiento vulgar es que tanto los adminículos de un culto como la indumentaria de sus oficiantes no constituyen un mero capricho decorativo, sino que *siempre*, incluso en las más primitivas religiones, obedecen rigurosamente a una exigencia interpretativa y tienen, por lo tanto, un más o menos oculto sentido esotérico y simbólico.

Desde las primitivas máscaras grotescas o temibles de los sacerdotes y brujos de las religiones primitivas totémicas, hasta las más sublimadas representaciones

de las religiones cristianas, no hay accesorio de culto ni prenda de las usadas en la liturgia que no tenga su significación precisa. Pues precisamente esta seguridad es la que nos ha llevado a deducir cuanto sobre la escultura que estudiamos vamos a exponer, porque para nosotros, hora es ya de decirlo, la "Dama de Elche" es la *representación acabada de una diosa*, con todos los atributos de su poder y de su culto. No es un retrato, aunque lo acusadamente personal de sus rasgos traicione seguramente los del modelo que inspiró al escultor. No es una sacerdotisa, es una divinidad. No era una estatua, era un relicario. Sin duda, el primer *busto relicario* conocido y, particularmente en España, predecesor de tantísimos otros que a través de los siglos han servido para custodiar reliquias veneradas.

Todo ello vamos a tratar de demostrarlo, sin ocultársenos que, más o menos fragmentariamente, se han emitido hipótesis sobre ello. Pero hasta la fecha, que nosotros sepamos, no se ha intentado o logrado una demostración, ni tampoco se ha puntualizado la advocación o significación de la imagen.

A ello tenderán nuestros esfuerzos; para lograrlo, necesito también de los de quienes me leyeren; es necesario hacer, aunque breve, una excursión milenaria a los tiempos prehoméricos, cuando en los balbuceos de la civilización, después del Diluvio, abandonaban sus moradores el limo de los ríos mesopotámicos y emprendían desde las orillas mediterráneas-orientales de Fenicia la conquista de los pueblos ignotos de su extremo occidental; de España.

EL MAR, ORIGEN DE LA VIDA

No se ha insistido lo bastante en una curiosa coincidencia: casi todas las religiones mediterráneas reconocen al mar como origen de vida. Ya en el "Génesis", aun en las más ortodoxas versiones, se habla, después de la creación del mar, del "espíritu de Dios flotando sobre las aguas", a lo que sigue la aparición de los primeros seres en las mitologías primitivas, Asiria (1) y Fenicia. En el mar tiene su origen Venus Astarté, que preside y dirige la creación y renovación de la vida, Venus y Cibeles en una sola persona; por el mar arriban, según el mito, Neptuno y Poseidón, con su cortejo y atalaje de caballos marinos, y ellos transportan a las islas griegas los primeros balbuceos de la vida y las primeras y rudimentarias creencias mitológicas. ¿Qué más? La "cruz gamada", que se quiso hacer símbolo ario por el nacionalsocialismo, se puede encontrar esculpida en casi toda Europa y aun en no pocos templos, bien humildes algunos, españoles. Y, sin embargo, es poco sabido que representa, estilizada, la figura de un *pulpo sagrado*, y su imagen evocaba las ideas de prosperidad, de fecundidad y de poder creador (2).

(1) Interesantísimo a estos fines es el conocimiento del que podríamos llamar *Génesis* asirio. Pijoan cita unos curiosos fragmentos. (*Summa Artis*, tomo II.)

(2) En 1903, F. HOUSSAY ha demostrado que la *esvástica* (nombre indio o hindú) es la estilización del pulpo, y, ¡cosa extraña!, no sólo en Europa, sino en Asia y aun en *América Central*, se ha hallado en diversos lugares representada. En Europa, desde la época micénica (¡no olvidemos esto!), se ha encontrado; durante la Edad Media, los arquitectos la esculpían no sólo como elemento decorativo, sino porque veían en ella la representación de un misterio profundo y con ello contribuían al carácter enigmático del simbolismo escultórico medieval.

Ya en el II siglo d. de J. C., las hordas bárbaras de godos y germanos que, originarios de Oriente, rodeaban por el Norte al Imperio romano, extendiéndose por Europa Central y Septentrional, la empleaban con otros símbolos asociados. El mismo nombre "pulpo" es contracción del griego *poly-podos* ("muchos pies").

El limo o barro de que Dios, según el "Génesis", hizo el hombre, no es sino el que quedó en Mesopotamia, entre los grandes ríos Eufrates y Tigris, después de que las aguas del Océano se retiraron. Nada de extraño tiene que a la espuma del mar, como quintaesencia de la pureza del germen vivificador, quisieran los griegos atribuir el nacimiento de Afrodita, en un principio *Venus genetrix*, origen y causa de la fecundidad creadora.

Conocido es de sobra que los griegos, primero de las islas y más tarde del Continente, recibieron las tradiciones religiosas, en su principio primordialmente asirias por intermedio de la cultura fenicia escasamente creadora, pero gran difusora, —por sus mercaderes y sus naves— de los pueblos circunvecinos de ésta. A ellos, como buenos comerciantes, no les apremiaban mucho las ciencias especulativas ni las doctrinas teológicas: tomaban como buenas las creadas por otros; en lo que podían interesarles, las difundían, y al propio tiempo... difundían también ídolos falsificados asirios o egipcios, para su mejor provecho (1). Los griegos, sobre el tejido un tanto enmarañado o informe de las tradiciones o creencias importadas, algunas aún no bien conocidas como las remotas del reino de Ur, con el maravilloso espíritu de claridad y de método helénicos, las sistematizaron, les dieron forma y aun cuerpo de doctrina y, lo que es más, las elevaron a los más sublimes conceptos del simbolismo y de la poesía.

OTROS ORIGENES DE LA VIDA: LA TIERRA Y LAS PLANTAS

En estas mismas remotas civilizaciones, en Asiria principalmente, nunca muy sobrada de vegetación, si bien no tan desolada como hoy día, se había observado el maravilloso poder fecundante de la piña de la palmera masculina. Habían comprobado que uno solo de estos árboles bastaba por sí solo para asegurar la reproducción de cientos de palmeras hembras de las cercanías, merced a la difusión del polen por el aire en épocas fijas y conocidas (2). Vieron los asirios en ello el simbolismo más perfecto del Poder creador, y, como es natural, atributo supremo de la divinidad, que en su religión, como en otras, equivalía al poder misterioso y único del Ser Supremo.

Ahora bien; al igual que en casi todos los regímenes primitivos, y aun en otros mucho menos primitivos, la persona del monarca era objeto de una deificación o semideificación y, en todo caso representaba la suprema jerarquía religiosa. Era lógico, por tanto, que este mismo sumo poder creador le fuese atribuido, o, al menos, figurase como intérprete o hierofante de la divinidad que delegase en él tan primordial y elevadísima facultad. Así es que los reyes asirios se nos muestran en relieves o en cerámicas oficiando con la piña masculina, en el papel de difundir por doquier el germen prolífico, y aun para mayor perfección del ritual, portaban además, con toda solemnidad, un curioso recipiente, en el que habían recogido,

(1) Quiero insistir una vez más en el carácter meramente divulgador de este trabajo y en el público, en su mayoría no erudito, aunque sí sobresalientemente culto, que ha de leerlo. No se extrañe, por tanto, que para los fines de este ensayo recuerde conceptos sobrado conocidos de los sabios.

(2) En nuestro maravilloso palmeral de Elche creo recordar que sólo una (la palmera del "Huerto del Cura") aseguraba la fecundación de los muchos millares de palmeras hembras. ¡Precisamente en Elche!

con determinados cuidados para no desaprovechar el polen, cantidad considerable de las mencionadas piñas.

En fin, en no pocas de aquellas representaciones se ven reunidas, estilizadas, las imágenes de los elementos masculinos (piñas) y de los femeninos (estilos).

Por último, no olvidemos que todos estos mitos fueron acogidos y más o menos adaptados en Grecia, y su culto, amoldado a las condiciones del nuevo país. Sabido es que, desde los albores de sus manifestaciones litúrgicas, tenían importancia máxima las ofrendas a los dioses, hasta el punto (y luego volveremos sobre ello) de que, incluso en los famosos "misterios" de que nos hablan desde Heródoto hasta Sócrates, eran parte principalísima las ofertas de especies a cuál más valiosas. Y ningunas como el vino, y sobre todo el aceite, entre los antiguos griegos. Conocido es, en efecto, que este líquido servía incluso de elemento de trueque y cambio, y que su mayor abundancia o excelencia determinaba la mayor o menor riqueza de los diversos Estados helénicos. Y, en fin, que hasta los premios a los vencedores olímpicos se otorgaban en ánforas llenas de aceite (1). En cuanto a su importancia litúrgica, baste con recordar la que en nuestra religión católica conserva el "óleo", reminiscencias a no dudar, como tantas otras, de prácticas precristianas, si bien transformadas y sublimadas por sus preceptos.

* * *

Ahora bien, ¿qué relación tiene todo lo expuesto con nuestra "Dama de Elche"? Eso es lo que vamos a exponer en seguida.

CARACTERÍSTICAS DE LA ESCULTURA. EL TOCADO Y LAS JOYAS. SU VALOR ICONOGRAFICO. SU DESTINO

Lo primero que sorprende en la escultura (fig. 1) que estudiamos, es la profusión y la indudable riqueza de las joyas representadas, sin igual en ninguna otra que pudiera estimarse afín o contemporánea. Ni aun en las auténticas del Cerro de los Santos, algunas ricamente ornamentadas, hay nada que pueda comparársele.

¿Tienen alguna significación dichas preseas, o no tienen otro valor que el suntuario o decorativo? Vamos a estudiarlo.

Hablábamos en párrafos anteriores del significado simbólico y misterioso de la esvástica, y decíamos cómo, por extraño modo, representaba la silueta de un pulpo. Ahora bien; hay otro curioso ser, habitante del mar y abundante en el Oriente mediterráneo y en el mar Rojo, que es el *nautilus* o *argonauta*. Este *cefalópodo* (que así llaman los naturalistas, como es sabido, a los que tienen los pies en la cabeza), vecino en Zoología del pulpo, reúne curiosas características: además de una parte del organismo muy parecida a la de éste (en particular el macho, más pequeño que la hembra), ostenta en ésta una original y elegante concha, *en forma de voluta*, que sostiene con dos de sus patas encorvadas hacia atrás.

El corte sagital de una de estas conchas muestra una serie helicoidal de compartimientos estancos, *absolutamente iguales a los representados en los enormes ro-*

(1) Por lo visto, ese valor es imperecedero...

detes que adornan a la "Dama de Elche" (figs. 2, 3 y 4). Merced, según se cree, a estar más o menos ocupados por aire o por agua, así el animal se sumerge incluso a notables profundidades o flota sobre aquélla; cuando hace esto último, el mismo aire le permite progresar (1), y la fábula quiere que ello sugiriese a los primeros hombres la imagen de la navegación a vela, que no dejaban de vigilar, como estos seres, con la vista. De ahí el nombre dado de *nautilus* o *argonautas*, que también se dió, todos lo sabemos, a los arriscados compañeros de Teseo en su expedición al mar Negro, en busca del "Vellochino de Oro", primera expedición marítima legendaria de los griegos hacia lejanas tierras.

A primera vista, aun conviniendo en la semejanza del *nautilus* con las joyas de nuestra imagen, no se alcanza el significado que en ella pudieran tener. Pero es el caso que en las primitivas representaciones de Afrodita figuraba el pulpo sagrado (aparte de la *media luna* y de la *paloma* como accesorios), y este otro animal, el *nautilus*, fué especialmente venerado por una circunstancia curiosa: la hembra lleva en la cara externa y rugosa de la concha la puesta de sus huevos allí fecundados por el macho y cuando se la examina en la época de la reproducción, se encuentra una pléyade de pequeños pulpos, más o menos avanzados en su evolución, dispuestos en racimos. Los antiguos, que ignoraban algunos de estos detalles, creían en la reproducción autónoma y en un mismo individuo: creían hallar el ciclo inmutable e inextinguible de la vida, la misteriosa génesis de las formas (2). Véase la absoluta semejanza entre el corte interior de una concha y la representada en la escultura: salvo una mayor estilización por motivos artísticos, la semejanza es absoluta.

También la superficie exterior de los "rodetes" representa, estilizada, la de la concha.

Por dicha razón veneraban a este animal los adeptos al culto de Afrodita y figuraba entre los atributos sagrados del mismo. Así, con la Venus Anadiómena, nacida de las ondas, llegaban como cortejo inseparable los atributos y los símbolos de quienes, como ella, representaban las misteriosas fuentes de la vida, transmutadas e inextintas (3). Pero aún hay más: en los primitivos templos a la diosa, que tan numerosos fueron en las islas de la Hélade, sobre el simplismo del primitivo estilo dorio, bien pronto se adoptó—en vista probablemente de estos atributos—la modalidad *jonia*, que, como dice muy bien Lozoya (4), "es una ova circundada por una voluta", de acuerdo por completo con los atributos que estudiamos. Sin sentar afirmación alguna, no es inverosímil que aconteciese entonces algo de lo que el P. Pinedo defiende en su obra *El simbolismo en la escultura medieval religiosa*, y primitivamente al menos, pudiera tener su origen dicho estilo en los templos consagrados a Venus. En España misma se cuentan hallazgos que afirman esta tesis, como los fragmentos de Yecla, que dicho autor (Lozoya) estima como una característica hispánica. Es más: aun hoy día las mujeres de algunas tribus costañas del mar Rojo ostentan las citadas conchas en sus collares, como propicias a la fecundidad.

(1) Algunos naturalistas creen que se establece una especie de "sifón", y otros piensan que sólo progresan gracias a los tentáculos.

(2) Algo análogo a lo que los egipcios simbolizaban en el escarabajo.

(3) Es un hecho curioso que las conchas, en ciertos aspectos semejantes, de los *ammonites*, sean los vestigios animales más antiguos que reconoce la Paleontología en los diversos estratos terrestres.

(4) *Historia del Arte hispánico*, tomo I, págs. 85 a 95.

Otros de los que no vacilamos en llamar atributos que ostenta nuestra imagen, son unos a modo de zarcillos, de gran peso al parecer y que descansan sobre los hombros. Si comparamos su configuración con la representación litúrgica de los "estilos" de la palmera, cuyo valor simbólico ya hemos estudiado, nos llamará la atención su similitud, su parecido (fig. 5). Pero, sin forzar las deducciones interpretativas, ¿no podrían representar el poder reproductor femenino? No olvidemos que en no pocas de las imágenes y de las joyas asirias y egipcias o fenicias, en colgantes y collares, se encuentran figuradas, más o menos estilizadas, imágenes fálicas, reminiscencias más o menos lejanas del mito egipcio de Osiris y de algunos otros mesopotámicos.

Nada, pues, de extraño tiene que en una imagen de la diosa madre de la reproducción, fusión, como dijimos, de Venus y Cibeles, se encontrasen reunidas las representaciones de los gérmenes creadores del mar y de la tierra, de la vida y de los seres todos.

En alguna forma también recuerdan dichos colgantes a los manojos de adormideras, como los ostentan numerosas efigies griegas, tanto del culto de Afrodita como dionisiacas, recuerdo o símbolo del importante papel que el zumo de aquellas representaba en sus ritos para provocar sueño y trances de carácter primordialmente erótico. Al igual que hoy persiguen los morfinómanos con su alcaloide la morfina.

Por último, ostenta claramente en el collar o pectoral la imagen bien reproducida del vaso o anforita con que se realizaba el ofertorio para llevar líquidos ante el ara (figs. 6 y 7).

Y por si se dudase, compárese con los vasos oferentes de algunas de nuestras imágenes del Cerro de los Santos; la semejanza es absoluta. Recuerda algo las joyas que ya en el siglo VIII antes de J. C. se usaban en Jonia, cuyo estilo pasó más tarde a Etruria. Ya dijimos, y volvemos sobre ello, la importancia que este rito tenía en el culto a Venus. Tanto en las *arresforia* como en las *tesmosforia* (1) se atribuía excepcional importancia a los misterios del culto, que concedía a los iniciados la categoría casi de semidioses. Pausanias nos ha dejado interesantísimas descripciones, y todos los antiguos, incluso Sócrates y Sófocles, les concedían importancia excepcional, en particular éste, al parecer iniciado en ellos, pese al indudable carácter dionisiaco y de exaltación sexual que imperaba en muchos.

Si observamos atentamente el tocado de la imagen, veremos que, tanto los rodets laterales como los colgantes de que hemos hablado, están unidos íntimamente, o, mejor dicho, forman parte de un a modo de casquete que reúne entre sí todas estas partes, de tal forma que, al quitárselos quien los llevase, quedarían constituyendo una especie de tiara que los comprendiese todos.

Sobre ello va un *velo* o manto, que pudiera servir muy bien en las sacerdotisas, como en tantas otras liturgias, para *velarse*, el cual, en la cúspide de la cabeza, está levantado curiosamente, no pudiendo apreciarse si por la forma de esa tiara o ar-

(1) Recordaremos que en el culto a Afrodita se distinguían las *arresforia* y las *tesmosforia*. Los primeros eran ritos reservados a las doncellas, y los segundos, a las casadas; en particular los primeros, eran antiquísimos, y ambos requerían pruebas antes de ser iniciadas en ellos. Los de las segundas tenían claramente un sentido simbólico de la fecundidad. Pronto degeneraron, al amparo del misterio, en manifestaciones francamente dionisiacas, cesando antes los *tesmosforia*, posiblemente por reclamaciones conyugales...



FIG. 1.—*La Dama de Elche*. Vista frontal.

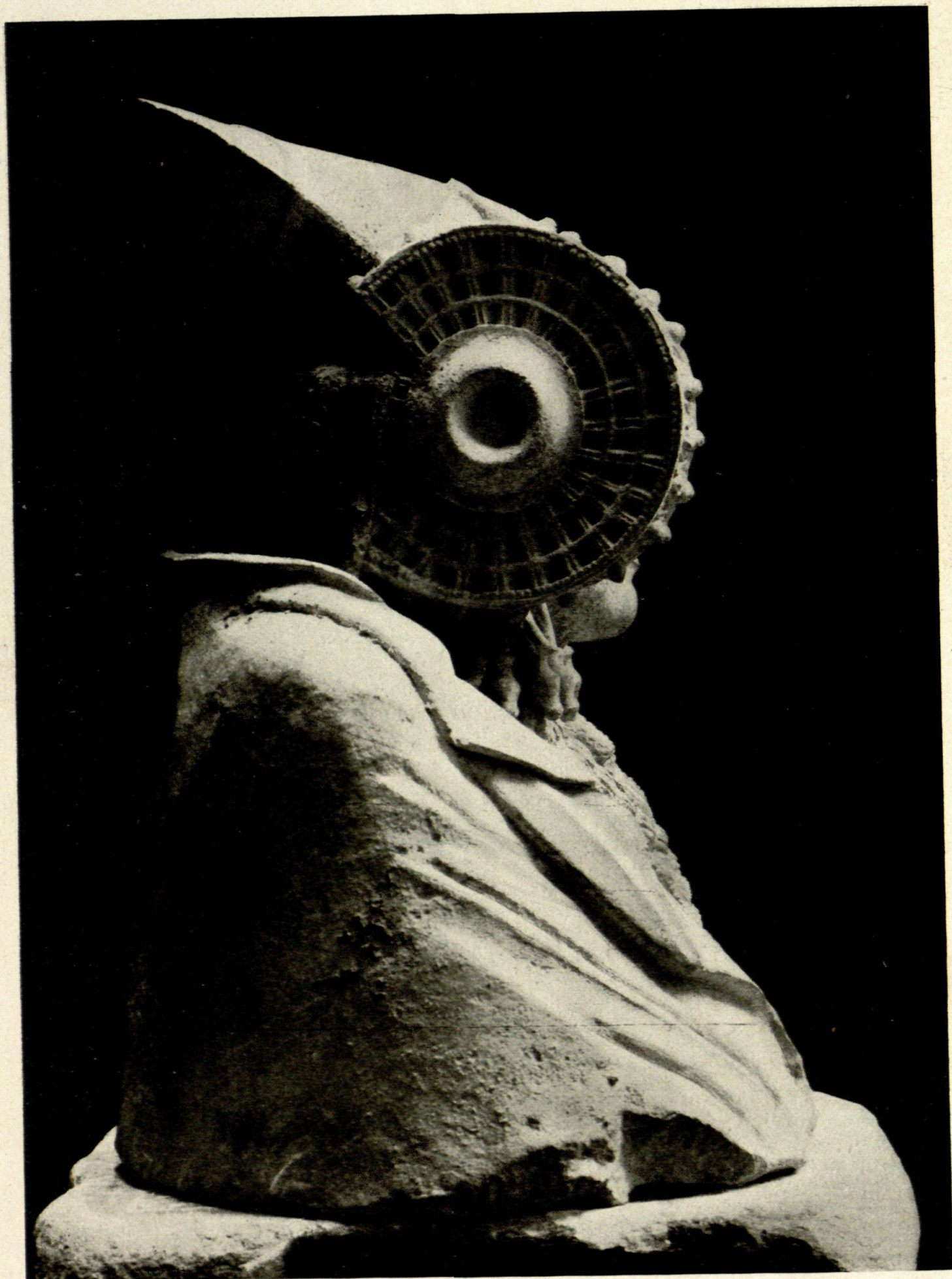


FIG. 2.—*La Dama de Elche*. Vista lateral.

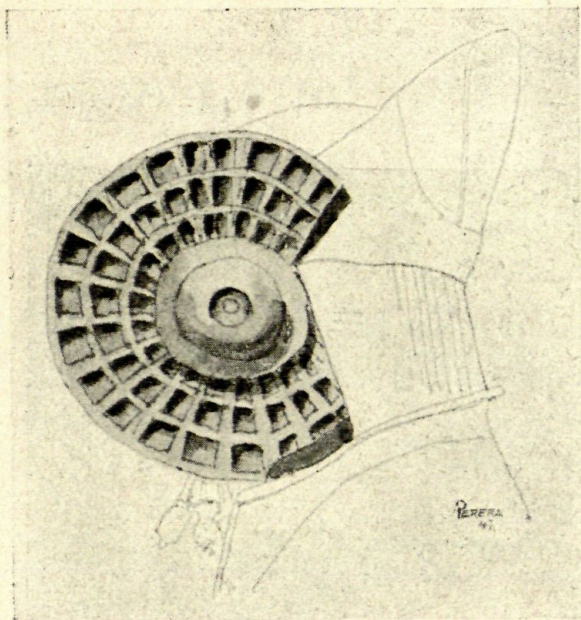


FIG. 3.—*Tocado de la Dama de Elche. Representación semiesquemática.*



FIG. 4.—*Corte sagital de la concha del Nautilus (según A. E. Brehem.)*

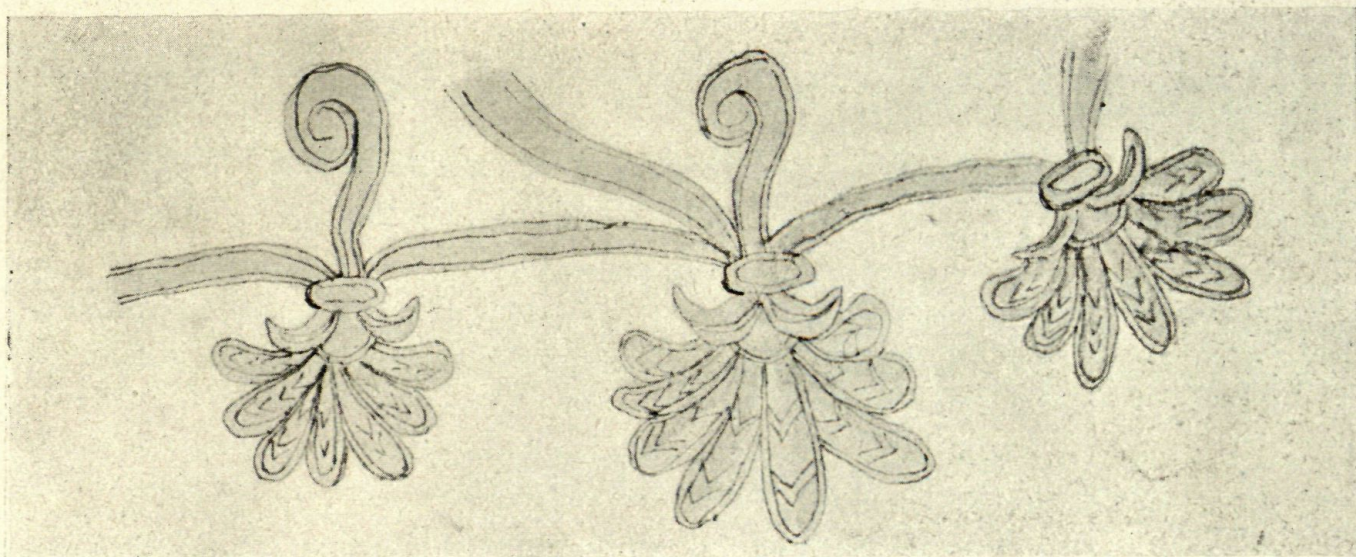


FIG. 5.—*Representación semiesquemática de los estilos de la palmera. ("Summa Artis". PIJOÁN, T. II.) (De una estela asiria del Museo de Yale.)*

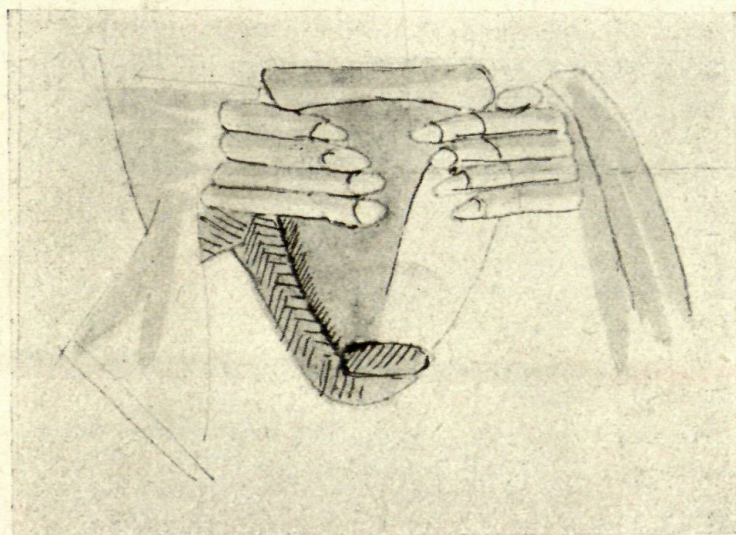


FIG. 6.—*Reproducción del vaso ofertorio de una estatua del Cerro de los Santos.*



FIG. 7.—*Anforitas reproducidas en el collar de la Dama de Elche.*

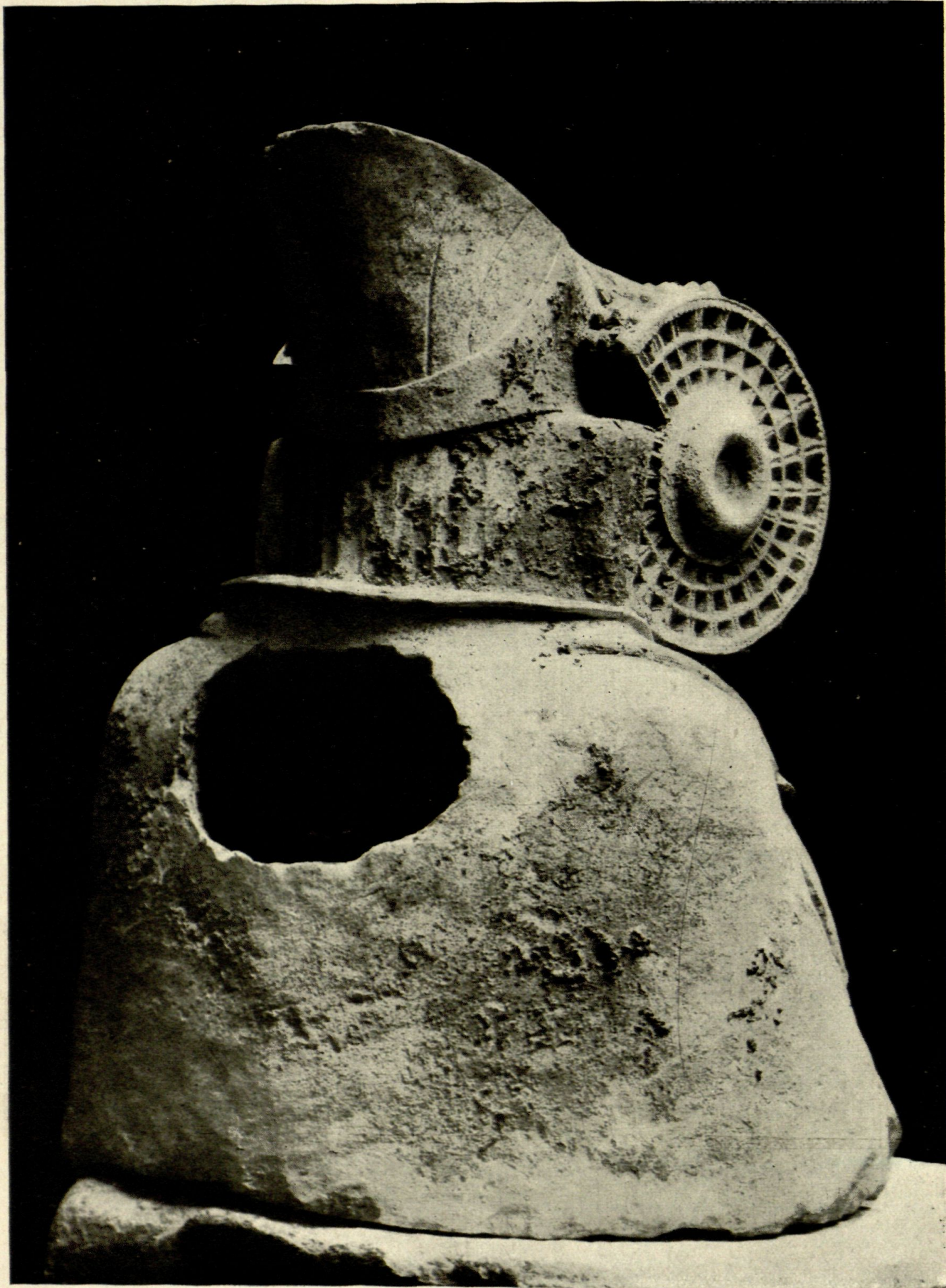


FIG. 8.—*Reverso de la Dama de Elche.* Obsérvense los distintos aspectos del borde de la oquedad.
(El interior no puede apreciarse.)

mazón de que hemos hablado, o por algún aditamento aislado que le da semejanza con la moderna mantilla sostenida y relevada por la peineta.

También es coincidencia curiosa, o quién sabe si supervivencia ancestral, que tanto las joyas—rodetes y colgantes—como la peineta semejan extrañamente a las que en los atavíos típicos regionales valencianos ostentan las mujeres. Una valenciana así vestida, con las "cocas" o rodets de pelo entremezclados con agujas, con sus enormes pendientes colgantes y la peineta de concha, presenta una figura análoga a la que daría nuestra escultura despojada del velo; colóquese uno de éstos a una valenciana así ataviada, y la semejanza será completa.

La analogía que Pijoan quiere ver entre estos rodets y los del tesoro de la Aliseda no es muy patente, como puede incluso observarse en la magna obra de este autor (1). Pero no es imposible que recordasen, estilizados, y por lo tanto reducidos y abreviados, dicho tocado litúrgico.

LA ESCULTURA, ¿QUE REPRESENTA? ¿ES IMAGEN O RETRATO?

El que esto escribe cree que, de una vez para siempre, puede asegurarse que de ambas cosas tiene; el destino de ella indiscutiblemente es servir de imagen-relicario; pero la acusada personalidad de la fisonomía y lo superior del arte con que está ejecutada revelan que su escultor no se atuvo a un tipo o imagen estereotipado o repetido, sino que en ella reprodujo los rasgos de quien le sirvió de modelo. ¡Quién sabe si, predecesor de Filippo Lippi, el florentino, no fué su inspiradora una sacerdotisa, como de aquél lo fué la monja Butti!

Trataremos de demostrar nuestros asertos.

Dice Pijoan, y dice bien, que, para él, estimarla como imagen, estriba en el hueco que presenta en la espalda, "que debió servir para guardar algo muy precioso: reliquias u objetos sacrosantos". Con esta hipótesis estamos completamente de acuerdo, como vamos a ver (2).

Efectivamente, si se observa con atención dicho hueco (fig. 8), podemos advertir que, siendo todo él toscamente labrado, hasta el punto de que se percibe bien en algunos trozos la huella de las aristas que lo excavaron, en toda la porción que mira a la derecha del espectador se encuentra pulido, ennegrecido, con los bordes "biselados", redondeados por así decir, contrastando con la porción opuesta, que conserva las aristas casi cortantes y la oquedad áspera, como lo estaba primitivamente. Esto quiere decir al menos avisado que servía de alojamiento al objeto sagrado, que solo o, lo que es más fácil, envuelto o cubierto por estofas o paños (de ahí el pulimento observado), era retirado y repuesto para su exhibición o adoración. El frecuente y acaso diario uso, portado por la mano del sacerdote, acólito u oficiante, al introducirlo y retirarle *precisamente con la mano derecha*, originó el desgaste y pulimento que aún se observan en dicho sitio.

¡Qué lejos ahora la fantástica hipótesis de Pierre Paris, que creía ver en ella

(1) Loc. cit., tomo VI.

(2) Ya en la imprenta este trabajo, ha publicado el Sr. García Bellido, en el *Archivo de Arte y Arqueología*, uno suyo, en el que trata de demostrar que esta escultura es romana y destinada a hacer las veces de urna cineraria: de intento no hago la crítica de tan personales opiniones.

el término de un tubo acústico (un *altavoz*, diríamos ahora) para los oráculos! Algo así como la cabeza parlante que tanto dió que pensar a Don Quijote en Barcelona. Eso aparte de la ninguna condición acústica que posee la configuración de esta escultura.

Se discute también si se trataría originariamente de un busto o de la mitad superior de una estatua ejecutada en dos trozos. Creo que no hay cuestión; la que pudiéramos llamar base de la estatua no presenta la superficie plana y alisada, como habría de serlo si hubiese de haber estado yuxtapuesta a otra, con objeto de que se adosaran las superficies y simular una continuidad. Como puede comprobarse, está solamente desbastada para lograr que asentase bien. El mismo lugar en que está excavado el hueco, está muy alto para la imagen; de ser figura entera, seguramente habría estado en otro sitio. Además (y esto es importante), la línea de los hombros está en franco declive hacia abajo y afuera, lo que se percibe muy bien, pese a los gruesos ropajes que la envuelven. Si hubiese de estar representada portando algo en la parte anterior con las manos, los hombros, por virtud del esfuerzo de contracción de los brazos y de toda la cintura escapular, estarían más levantados, como claramente se acusa en la estatua de "Oficiante" del Cerro de los Santos. Pero esto, en fin de cuentas, para nuestro propósito es secundario si bien hemos querido llamar la atención sobre estos puntos que refuerzan nuestra tesis.

* * *

En cuanto a su valor iconográfico, a que tenga el valor de un retrato, es obvio que no cabe demostración documental; pero, como dijimos, su categoría artística, su personalidad acusada, la elevan indiscutiblemente a la categoría de aquél. Y si esto no bastare, es suficiente recordar que las imágenes que se conocen y que pueden estimarse de su misma época presentan todas la sonrisa estereotipada que, al igual que los "Apolos" contemporáneos, representan el primer balbuceo de expresividad espiritual en la escultura (1).

Esta "Dama de Elche" reproduce un poco, con su frente abombada y su fuerte mandíbula inferior, el tipo que a su edad (22 a 25 años) ofrecen las personas, en particular mujeres, de nacimiento un tanto prematuro; tipo, por lo demás, que muy frecuentemente coincide con el de acusada espiritualidad, y que tuvo una época, en el Renacimiento italiano, en que representaba el arquetipo de la neurótica florentina, refinada y humanística, con sus cejas estilizadas y la expresión entre soñadora y melancólica. Así la representaron Boticelli, en su *Ignota*, de Berlín, y en sus *Virgenes*, Ghirlandajo y Pollajuolo.

En la expresión de la nuestra, dentro de su hieratismo, que podríamos llamar "oficial", impuesto por el rito o por el empaque que corresponde a una diosa, se trasluce algo de reflexivo, de abstracción espiritual, que hace de ella un ser enigmático, de la que podríamos decir, si se nos permite la figura que constituye una "*Gioconda*" al revés; lo que en la de Leonardo es exteriorización espiritual, es en la nuestra, por el contrario, abstracción. ¡Quién sabe los pensamientos que cruzarían bajo aquella frente un tanto infantil, pero corregida con el gesto hermético de sus labios cerrados y sus hermosos ojos levemente estrábitos y entornados!

(1) Así se ven también en los bustos de cerámica fenicios de la necrópolis de Puig dels Molins (colecciones "Cau Ferrat" y Costa).

¿A QUE ESCUELA ARTISTICA CORRESPONDE LA "DAMA DE ELCHE"? SU "IBERISMO"

Poco más nos queda por decir en este *ensayo interpretativo*, y nada por demostrar de esta singular (en el sentido estricto de *sin par*) escultura.

De acuerdo casi todos los autores en su origen o, mejor dicho, abolengo artístico fenicio, esto es, sin embargo, muy poco decir. De todos es sabido que la influencia fenicia en la Península, y casi especialmente en España, se ejerció por sucesivas aportaciones a lo largo de los siglos. Desde las primeras expediciones a Cádiz y al bajo Guadalquivir, tan estudiadas por Schulten, hasta las postrimerías de la influencia púnicocartaginesa, mediaron siglos. Durante ellos, las culturas evolucionaban y aun se sucedían unas a otras, y, como ya señalamos, los fenicios, que a falta de cultura y estilo propios, eran vectores de las que conocían por su vecindad geográfica o sus expediciones marítimas, lógico es que en las sucesivas oleadas de inmigrantes introdujeran en España residuos de "aluvión" de diversas civilizaciones. De todas ellas hay muestras en nuestra patria: desde las "bichas" y esfinges caldeoasirias o persas, hasta figuritas del más riguroso arcaísmo griego, y aun cretense y egipcio, que podrían ordenarse de suerte que no faltasen apenas eslabones en la cadena cronológica de estas diversas civilizaciones y estilos.

Difícil es, sin embargo, encajar en su ficha correspondiente la escultura que nos ocupa, aun dentro del origen genérico que hemos señalado. A pesar de todo, creo que hay un hilo sutil que puede darnos el dato deseado. Entre las múltiples esculturas recogidas en Ibiza, hay una conservada en el Museo Arqueológico, "La Dama de Ibiza", en la que sorprende, aun dentro de su primitivismo, la profusión de joyas y ornamentos con que se representa, muy superior a los que ostentan otras imágenes; verbigracia: las del Cerro de los Santos, mucho más sobrias, aunque engalanadas. Verosímilmente corresponden ambas "Damas" al apogeo de la civilización fenicia, cuando Cartago empezaba a ser el principal obstáculo a la expansión romana, "su enemigo número 1", según la jerga actual.

Entonces, en Cartago, región de comerciantes enriquecidos, asomó un intento de arte autóctono, local, que, a pesar de estar constituido por retazos y residuos de viejas civilizaciones, tenía una característica muy lógica en un pueblo de nuevos ricos: su superabundancia ornamental, su barroquismo. Así, contrastan notablemente estas dos efigies, de sus predecesoras conocidas, y en la tan escasamente esclarecida vida artística cartaginesa resalta siempre, aun en los fragmentos escultóricos, la sobrecarga, por así decir, de elementos. Nada de extraño tiene, y menos aún dado el sitio del hallazgo, tan influido por los cartagineses, que su autor, inmigrante o emigrado conociese la suntuosidad litúrgica e iconográfica de la rival de Roma, y bien allí, en Cartago o, lo que parece más seguro, ya en Iberia, su obra traduciría los conocimientos adquiridos.

Pero hay curiosamente algo inmaterial, imposible acaso de describir, que liga inexorablemente esta imagen a la Historia de España. Prescindiendo de toda la literatura erudita, histórica y aun sentimental que en ella se ha inspirado, ¿no es cierto que, a poco que reflexionamos, encontramos en ella algo *nuestro*, una sensación ancestral de (permitidme la frase) *consanguinidad* con ella...?

Innúmeras esculturas se han hallado en España: unas, contemporáneas proba-

bles; otras, griegas y romanas; algunas, de superior categoría artística. Niguna, que yo sepa, tiene la popularidad, el *arraigo*, la sensación de algo *nuestro* como lo tiene ésta.

Para el caso poco importa que su artífice no fuese español, si la imagen se modeló en España y fué, sin duda, una ibérica su modelo. Tampoco el Greco lo era, y su *Caballero de la mano en el pecho* no puede ser sino español, ni puede ser sentido como lo es en España. Así, esta "Dama", que en su pequeño templo *in antis* de la antigua Herna veía desfilar ante sí innúmeros devotos, hoy, dichosamente entre nosotros, ve también desfilar teorías de visitantes más o menos entendidos, pero todos admiradores suyos. Y generaciones y generaciones tratarán de desentrañar el significado de su gesto hierático, que no es sino la serenidad impasible y segura ante los siglos de la que es su verdadera madre: de España.

BIBLIOGRAFIA MAS INTERESANTE

A) ESPECIALMENTE SOBRE LA "DAMA DE ELCHE" Y ARQUEOLOGIA.

PARIS, Pierre: *Promenades archeologiques en Espagne*, París, 1910.—*Buste espagnol... memoires* (F. Didot, 1898).

SCHULTEN: *Hispania*. Barcelona, 1920.—*Tartessos*, 1922.

MÉLIDA, José: *Iberia arqueológica anterromana*. (Memoria en el discurso de recepción en la Real Academia de la Historia, 1906.)—*Busto anterromano... de Elche* ("Rev. de Arch., Bib. y Museos", 1897).

REINACH: *La Tête d'Elche au Louvre*. "Rev. Etudes Grecq.", 1898.

HÜBNER: *Dir Büste von Illici...* "Jahbuch. des V. D. Archeologisches Instituts", 1898.

BOSCH GRIMPERA: *La Arqueología prerromana hispánica*, 1920.—*Los antiguos iberos y su origen*, 1928.

GARCÍA BELLIDO: *La "Dama de Elche" y las demás esculturas reingresadas en España*. (Pub. Consejo de Inv. Científicas.)

B) DE CARACTER GENERAL.

PIJOAN, J.: *Summa Artis*, tomos IV, V y VI.

LOZOYA, MARQUÉS DE: *Historia del Arte hispánico*, tomo I.

MENÉNDEZ PIDAL: *Historia General de España*.

RICHEPIN, J.: *Nouvelle Mythologie Illustrée*, tomo I, París.

GARCÍA BELLIDO: *Fenicios y Cartagineses de Occidente*. (Pub. Consejo de Inv. Científicas.)

C) DE HISTORIA NATURAL Y VIAJES.

BREHEM, A. E.: *Historia general de los animales*, tomo VI.

VILANOVA, J.: *Historia Natural*, tomo VI. Edic. Montañer y Simón.

BUFFON, CONDE DE: *Los tres Reinos de la Naturaleza*, tomo V. (Ed. Gaspar y Roig.)

BLANCHOD, Dr. F.: *Chez les pêcheurs de perles*. Lausanne, 1942.

IRVING, E.: *A travers de la Mer Rouge*. París, 1792.

NOVELAS QUE PRETENDEN RECONSTITUCION ARQUEOLOGICA.

FLAUBERT, G.: *Salambó*.

GARCÍA SORIANO: *La "Dama de Elche"*.

BLASCO IBÁÑEZ, V.: *Sonnica, la Cortesana*.

Datos documentales sobre los hijos de Goya

Por JOSE BUENO PAZ

ACABABA de celebrarse el primer Centenario de la muerte de Goya cuando comencé en la Universidad de Madrid los estudios del doctorado (Sección de Historia, Facultad de Filosofía y Letras). Era catedrático de Historia del Arte el Excmo. e Ilmo. Sr. D. Elías Tormo, y tenía la excelente costumbre de no aprobar alumno que no hiciese un trabajo de investigación en donde se aportasen datos inéditos para la Historia del Arte Español. Deslizábase el curso más de prisa de lo que yo quisiera y no encontraba asunto que fuese a propósito para el objeto de mi trabajo, cuando don Elías propuso a todos los alumnos investigasen sobre la familia de Goya, su matrimonio e hijos que nacieron del mismo. Pasaban los días y nadie se decidía por dicho trabajo, cuando don Elías insistió por segunda vez, añadiendo que dicho estudio era fácil para cierta clase de alumnos, y dirigiéndose a mí, me rogaba emprendiese dicha tarea, ya que, dado mi carácter de sacerdote, encontraría más facilidades para investigar en los archivos parroquiales de Madrid. Con estos consejos me decidí a emprender dichas investigaciones.

Por las anteriores razones se redujo sólo mi trabajo a la búsqueda realizada en los archivos de las parroquias de Madrid. Debido a ello, creí que el trabajo que hice era incompleto, y, por tanto, terminado el curso, olvidé el mismo.

Hace años, y con motivo de aproximarse el nuevo Centenario de Goya, el de su nacimiento, mi amigo y compañero D. Enrique Lafuente, que preparaba un trabajo sobre Goya para la Sociedad Española de Amigos del Arte, me recordó mi añeja investigación y me dijo debía publicar los documentos encontrados en la lejana fecha de 1929. No tenía a mano el trabajo en aquel momento entre mis papeles; pero habiéndolo, finalmente, encontrado, aquí doy a la imprenta sus noticias es-cuetamente, indicando los archivos explorados y el resultado de la búsqueda.

Archivos consultados.

Primeramente visité el archivo de la parroquia de Santiago, cuyo archivo contiene, además de sus libros propios, los documentos y libros de las parroquias suprimidas de San Gil y San Juan, que se encontraban en los jardines que hay frente a Palacio.

De esta visita, y después de mirar los libros correspondientes a los años de 1775 a 1810, no encontré de Goya más que la partida del primer hijo.

Después de este archivo, y siguiendo las indicaciones del señor Tormo, fuí a San Ginés. La requisa de este archivo fué más difícil a causa de ser la parroquia

una de las más numerosas de Madrid; así que el número de libros a mirar es más numeroso que el de otras. En ésta encontré un hijo de Goya que nació el año de 1784. Además de esta partida, encontré la partida de defunción de una hermana política de Goya, la que fué madrina de su primer hijo. No la transcribo en el Apéndice de documentos por no caer dentro del objeto de este trabajo.

Obsesionado por lo que dicen los biógrafos de Goya (1), que vivió en la carrera de San Jerónimo, miré hoja por hoja los libros de la parroquia de San Sebastián, y a pesar de que su archivo contiene numerosos datos del Madrid del siglo XVIII, no he encontrado en él, ni siquiera una vez, el nombre de Goya, no ya perteneciente a la familia del pintor, sino ni siquiera a la familia que vivía en Madrid, del mismo nombre, y que era oriunda de Miranda de Ebro. Vistas las parroquias que son las que con fundamento podían tener datos de los hijos y familia Goya, visité San Luis, por la misma razón que San Sebastián; es decir, por si en un tiempo perteneció la carrera de San Jerónimo a San Luis.

En esta parroquia encontré tres partidas de tres hijos de Goya, de los años 1779, 1780 y 1782.

Después de esta parroquia, he mirado, con resultado completamente negativo siempre, las parroquias siguientes: San José, San Martín, Nuestra Señora de la Almudena, San Andrés, San Justo y Pástor y Santa Cruz.

He mirado San Justo y Pástor, por ser una de las más antiguas de Madrid, situada en la iglesia pontificia hasta el último arreglo parroquial de Madrid de fines del siglo XIX.

Inmediatamente miré la parroquia del Salvador y San Nicolás, a causa de que en el siglo XVIII eran dos parroquias completamente distintas, situadas, la primera, frente al Ayuntamiento de Madrid, y la otra, en la iglesia de los Servitas, cerca del cuartel de Alabarderos. De esta última se sabe que su feligresía era tan poco numerosa, que para poder vivir su párroco, además del beneficio del curato, tenía un beneficio de la parroquia de San Sebastián.

A pesar de su posición tan céntrica en el viejo Madrid, no encontré nada acerca de la familia de D. Francisco Goya.

Quedaba en el siglo XVIII, en Madrid y en la calle Mayor, otra iglesia, destruída por un incendio, la de San Miguel, y que da hoy el nombre al mercado. Esta parroquia, después de estar en este sitio de Madrid, pasó al convento vulgarmente llamado de las Monjas Vallecas, y que estaba próximo a la residencia de los Jesuitas de la calle de la Flor. De aquí pasó al lugar que hoy ocupa (Puente de Toledo).

He visitado su archivo, y en él he encontrado una partida de un tal Vicente de Goya, hijo de un José natural de Miranda de Ebro, y que no tiene nada que ver con la familia del famoso pintor.

Otra de las parroquias famosas de Madrid, por hallarse en el barrio de la moreña, es la de San Pedro el Real; la iglesia aún existe y es filial del Buen Consejo, pero sus documentos y su parroquialidad han pasado a la popular iglesia de la Paloma. En ésta he encontrado varios Goyas, ninguno de la familia del pintor y sí de la familia oriunda de Miranda de Ebro. Entre estas partidas recuerdo la de un Vicente Goya, casado en 1791.

Me quedaba por ver Santa Cruz, cuyo archivo logré también repasar, y que en

(1) MAYER: *Francisco Goya*.—Barcelona, 1925.

tiempos tenía jurisdicción en la ya citada carrera de San Jerónimo. Fuera de las partidas de defunción del dos de mayo y del siete de julio, y de las defunciones por muerte violenta en la cárcel de Corte, sus libros de bautismos contienen una buena cantidad de hijos de padres desconocidos. No encontré en ellos nada referente a Goya.

Miradas todas las parroquias de Madrid en aquel tiempo, quedaba la posibilidad de que Goya hubiese bautizado alguno de sus hijos en la Encarnación. Los libros de esta iglesia han pasado al Buen Suceso, he mirado dicho archivo, y de su búsqueda resulta que el nombre de Goya no aparece en dichos libros.

Las siguientes parroquias de Madrid, San Antonio, San Marcos, San Ildefonso, San Millán y San Lorenzo, han sido erigidas en pleno siglo XIX; de aquí la causa que no haya mirado sus archivos.

Por la misma causa, y por ser de más reciente creación, no he mirado las parroquias de Nuestra Señora de los Angeles, Santa Teresa y Santa Isabel, los Dolores, Nuestra Señora del Pilar y Covadonga, Santa Bárbara, San Ramón, Nuestra Señora de las Angustias, San Jerónimo, Purísimo Corazón de María, Concepción y Buen Consejo.

Hijos de Goya nacidos en Madrid.

De los hijos de Goya han tratado: Mayer, en su obra *Francisco de Goya*; el Conde de la Viñaza, en *Goya: su tiempo, su vida y sus obras*, y Zapater, en las *Noticias biográficas*.

El primero afirma que Goya tuvo veinte hijos, y que el primero nació en 1777 y en la carrera de San Jerónimo. Esto mismo afirma Zapater en su libro citado. Veamos qué hay de cierto sobre el particular.

El documento primero que acompaña este trabajo afirma que Vicente Anastasio (1) nació el 22 de enero de 1777, con lo que corrobora la afirmación de Zapater y de Mayer. Incluso en cada caso las calificaciones oportunas obtenidas en la lejana fecha de mi investigación.

Don Pedro Esteban Díez, Cura propio de la Iglesia Parroquial de Santiago y San Juan Bautista y Licenciado en Sagrada Teología.

Certifico: Que al folio diez vuelto del libro número once de Bautismos de esta Parroquia se halla la partida siguiente:

Vicente Anastasio
hijo de
Francisco Goya
y de Doña
Josefa Bayeu

"En la Iglesia Parroquial de Santiago Apostol de esta Villa de Madrid; en veinte y dos dias de el mes de Henero de el año de mil setezientos setenta y siete: Yo Don Juan Goncalez Theniente cura de dicha Iglesia Baptice solemnemente a un Niño que nació; en veinte y uno de dicho mes, y año, hijo de Don Francisco Goya, natural de la Ciudad de Zaragoza su Obispado. Y de Doña Josefa Bayeu natural asimismo de dicha Ciudad; Lexitimamente Casados, Parroquianos de esta Iglesia; que al presente viben, y habitan en la calle de el espejo Casa de Don Josef Bargas numero uno; a el qual le fueron puestos por nombres Vicente Anastasio. Fué su Madrina que lo tubo Doña Maria Bayeu su tia, Parroquiana de San Martin, a quien adberti su obligazion y espiritual parentesco; y lo firme. Don Juan Gonzalez = Rubricado.

Conforme con el original. Y para que conste, lo firmo y sello en Madrid a catorce de mayo de mil novecientos veintinueve.

LUIS PEDRO ESTEBAN.

(1) Partida de Bautismo de la parroquia de Santiago.

Con lo que no está de acuerdo la partida citada es con el domicilio de Goya, pues afirma clara y terminantemente (1) que nació en la calle del Espejo, casa de D. José Vargas.

He aquí un nuevo punto de discusión acerca de Goya. Zapater afirma que Goya vive en Madrid en 1777, en la carrera de San Jerónimo, casa de la Marquesa de Campollano, cuarto 2.º. Si Zapater afirma esto, es que lo sabe por Goya (2).

Así es que o el domicilio de la carrera de San Jerónimo lo da Goya como suyo, porque es allí donde tiene su estudio, y no da, por tanto, su verdadero domicilio particular, o, por el contrario, trata de ocultar su verdadero domicilio por otras causas; cosa probable, dado lo reciente de su matrimonio.

Este es un punto muy interesante, la duplicidad de domicilios de Goya en el año 1777 y siguientes, punto que será puesto en claro por plumas mejores cortadas que la mía.

Este problema continúa en pie en los siguientes años de 1777 a 1784, en que nace Francisco Javier, que es el hijo que le vive (3).

Las cuatro partidas siguientes dan como domicilio de Goya la calle del Desengaño, número uno (4).

Otra nota curiosa es el que, viviendo en la misma casa, bauticen tres hijos en una iglesia y el último en San Ginés.

A primera vista parece algo raro; pero no lo es si atendemos a que en aquel tiempo la calle del Desengaño pertenecía a San Luis; pero tanto San Luis y San José eran anexos (filiales que diríamos ahora) de San Ginés, que era la matriz. Así es que los feligreses de dicha parroquia tenían libertad de elección para recibir los Sacramentos en una iglesia u otra.

En el año de 1779, cuando Goya pintaba los bocetos para la Fábrica de Tapices, le nace una niña en octubre de dicho año (5), a la que puso por nombre María del Pilar Dionisia, siendo su padrino su tío, D. Camilo Goya.

Como encargado el que suscribe del archivo parroquial de San Luis, de Madrid.

Certifico: Que al folio 168 vuelto del libro 30 de Bautismos se halla la siguiente:

Partida.—En la Villa de Madrid a nueve días del mes de Octubre del año de mil setecientos setenta y nueve en la Iglesia de San Luis, Yo D.ⁿ Juan Baut.^a Rodríguez, T.^{le} Cura de la Parroquial de San Ginés, y San Luis Su Anexo. de dicha Villa, bautizé a Maria del Pilar Dionisia que digeron haver nacido en dho. día, mes, y año, hija de D.ⁿ Francisco de Goia, natural del lugar de Fuendetodos, Arzpaño. de Zaragoza, y D.^a Josefa Baieo, naral. de dha. Ciudad, viven en la calle del Desengaño, Casas del num. 1 fue su Padrino D.ⁿ Camilo de Goia a quien adverti el parentesco espiritual, y lo firmé = D.ⁿ Juan Bapt.^{ta} Rodríguez = Rubricado =

Es copia conforme con su original. Madrid, a quince de junio de mil novecientos veintinueve.

DR. JOSÉ A. ESPADA.

En 1780, cuando pintaba un cuadro para un altar de San Francisco el Grande, la *Predicación de San Bernardino ante el rey Alfonso de Aragón*, nace un niño el 22 de agosto de dicho año, llamándole Francisco de Paula Antonio Benito (6).

(1) Sabido es que esta calle está en las proximidades de la calle Mayor y en barrio próximo a Palacio.

(2) ZAPATER: *Noticias biográficas*, pág. 24. Madrid.

(3) ZAPATER: *Obra citada*.

(4) Partidas de San Luis y San Ginés.

(5) Partida de San Luis, 1.^a

(6) Partida de San Luis, 2.^a

He aquí la certificación de la partida correspondiente:

*El que suscribe, encargado del archivo parroquial de San Luis, de Madrid,
Certifica: Que en el libro treinta de Bautismos y al folio doscientos veintidós se
halla la siguiente:*

*Partida.—En la Villa de Madrid a veinte, y dos dias del mes de Agosto del año
de mil setecientos, y ochenta en la Iglesia de San Luis. Yo D.ⁿ Juan Baut.^a Rodriguez
Tn.^{te} Cura de la Parroquial de San Ginés y San Luis su Anexo, de dicha Villa, bau-
tizé a Francisco de Paula Antonio Benito que digeron haver nacido en dho. dia, mes,
y año, hijo de D.ⁿ Francisco de Goia, nral. de Fuentedodos Arz^{pado}. de Zaragoza y
D.^a Josefa Baieu, nral. de la Ciudad de Zaragoza viven en la calle del Desengaño,
Casas del num.^o 1.^o—fue su Madrina D.^a Sevastiana Morclilin, y Salillas a quien
adverti el parentesco espiritual y lo firmé=D.ⁿ J.ⁿ Bap.^{ta} Rodrig.^{ez}=Rubricado=*

*Es copia conforme con su original. Madrid, a quince de junio de mil novecientos
veintinueve.*

DR. JOSÉ A. ESPADA.

En 1782, Goya tiene una hija más, que le nace en la citada casa del Desengaño, a la que pone por nombre Hermenegilda Francisca de Paula, que nació el 13 de abril del citado año (1).

*El que suscribe, encargado del archivo parroquial de San Luis, de Madrid,
Certifica: Que en el libro treinta de Bautismos y al folio trescientos ocho vuelto,
se halla la siguiente:*

*Partida.—En la Villa de Madrid a Catorce dias del mes de Abril del año de mil
setecientos ochenta y dos en la Iglesia de San Luis, Yo D.ⁿ Juan Bautista Rodriguez
Teniente Cura de la Parroquial de San Ginés, y San Luis, su Anexo, de dicha Villa,
bautice a Hermenegilda Fran.^{ca} de Paula que digeron haver nacido en Trece de dho.
mes y año, hija de D.ⁿ Fran.^{co} Goia y D.^a Josefa Baieu, naturales de la Ciudad de
Zaragoza, viven en la calle del Desengaño Casas del N.^o Primero. fue su Padrino
D.ⁿ Felix Seiro a quien adverti el parentesco espiritual, y lo firmé=D.ⁿ Ju.ⁿ Bap.^{ta}
Rodrig.^{ez}=rubricado=*

*Es copia conforme con su original, y para que conste, doy la presente, que firmo y
sello con el parroquial en Madrid, a quince de junio de mil novecientos veintinueve.*

DR. JOSÉ A. ESPADA.

De estas dos hijas, Zapater no nos dice nada; únicamente que se le murió una hija a Goya en Fuentedetodos (2).

Por último, en 1784, y cuando trabajaba en un retrato de media figura del arquitecto Rodríguez, sosteniendo el plano de una nueva y grandiosa construcción (3), nace en la misma casa del Desengaño un niño, el día 2 de diciembre, y le puso por nombre Francisco Javier Pedro (4).

*Don Antonio Valdés y Valdés, Coadjutor primero de la Parroquia de San Ginés, de
Madrid,*

*Certifico: Que en el libro cuarenta y dos de Bautismos, al folio ochenta y seis, se
halla la siguiente:*

*Partida.—En la villa de Madrid, a tres dias del mes de Diciembre año de mil sete-
cientos ochenta y quatro; en la Iglesia Parroquial de San Ginés, Yo D.ⁿ Manuel Lopez
de Yrarraga, Then.^{te} Mayor de Cura de dcha Parroquial. San Luis y San Joseph sus
Anejos Bapticé solemnem^{te} a Fran^{co} Xaxier Pedro, hijo de D.ⁿ Fran^{co} de Goya;
natural del lugar de Fuente de Todos, Arz^{do} de Zaragoza, y de D.^a Josepha Bayegu,*

(1) Partida de San Luis, 3.^a

(2) ZAPATER: Obra citada.

(3) MAYER: Obra citada.

(4) Partida de San Ginés.

su legítima Muger, natural de la ciudad de Zaragoza: viven Calle del Desengaño. Casa n.º 1.º que dijeron haber nacido en dos de dcho mes, y año; y que sus Abuelos Paternos eran D.ª Joseph de Goya, natural de dha Ciudad de Zaragoza, y D.ª Gracia Lucientes, natural de dho Lugar de Fuente todos; y los Maternos D.ª Ramon Bayegu, natural de la Villa de Bielsa, en dho Arzdo y D.ª Maria Subias, natural tambien de Zaragoza; fué su Padrino D.ª Fran.º Mozota y Sola, Parroq.º de esta, a quien adverti el parentesco espiritual y demás obligaciones, y lo firmé = D.ª Manuel Lopez de Yrarraga = Rubricado =

Concuerda con su original, a que me remito. San Ginés, de Madrid, a tres de junio de mil novecientos veintinueve.

ANTONIO VALDÉS.

Este hijo es el que le vive a Goya y del que el mismo Goya (1), en marzo de 1789, escribía: "tengo un niño de cuatro años que es el que se mira en Madrid de hermoso y lo he tenido malo que no he vivido en todo este tiempo. Ya gracias a Dios está mejor".

Después de esta partida, ya no he encontrado más en las parroquias de Madrid.

Pero ¿es posible que no hayan nacido en Madrid más hijos de Goya?

En honor de la verdad, he de decir que estas partidas las he encontrado mirando hoja por hoja los libros de índices de dichos archivos. Para afirmar categóricamente que Goya no tuvo más hijos en Madrid que los cinco citados, es necesario ir a los libros de bautismos (no de índices) y mirar partida por partida, por si cabe la probabilidad (de 1 por 1.000 partidas) de que, al que hizo los índices, se le pasase el poner alguna de Goya; pero esto es rarísimo, pues teniendo tantos hijos Goya, puede ser que se pasara una, mas no siete u ocho, o quizá más.

Zapater afirma en su libro citado, que en 1785, Josefa Bayeu está enferma a causa de un aborto, y a continuación nos afirma que una hija de Goya muere en Fuendetodos.

Posible es que Josefa Bayeu saliese fuera a reponer su quebrantada salud y que por esta causa no aparezcan más hijos de Goya en Madrid.

Para poder afirmar que no nacieron más hijos de Goya en Madrid es necesario mirar unos *ciento setenta libros de cuatrocientos folios* cada uno, cuya obra a realizar sería necesario, para acabarla, un par de años o algo más.

Es muy posible que esté trasapelada alguna partida; pero no va a dar la casualidad, como decía antes, de que no se hubiesen sentado las restantes.

En 1789 ya nos habla Goya de su vejez y de lo quebrantada que se encuentra su salud. Posible es que esto no fuese obstáculo para que tuviese hijos; pero también es posible que no fuesen veinte hijos (pues, hasta ahora, no hay documentos fehacientes de ello), sino que fuesen menos y que hubiesen nacido fuera de Madrid; por ejemplo, en Chinchón.

Esto no es una afirmación tan gratuita, pues se sabe que Goya tuvo un hermano sacerdote, cura de Chinchón (2), y está dentro de lo posible que la mujer de Goya pasase largas temporadas en Chinchón.

Lo triste del caso es que, si esto es verdad, no se podrá confirmar nunca, a causa de que la iglesia de Chinchón fué destruída por los franceses en 1808, no quedando más que la torre de la anterior iglesia.

(1) ZAPATER: Obra citada.

(2) MAYER: Obra citada.

Conclusiones.

De todo lo expuesto se deduce:

1.^a Que el primer domicilio que tiene Goya en Madrid, una vez que viene a la Corte, es el de la calle del Espejo.

2.^a Que de la calle del Espejo pasa a la calle del Desengaño, en donde reside los años de 1779 a 1784 inclusive, pues el último hijo que tiene, el 1784, nace el 2 de diciembre de dicho año.

3.^a Que el afirmar Zapater que Goya vivió en la carrera de San Jerónimo, puede ser cierto de dos modos: o teniendo Goya como estudio dicho cuarto desde 1777, o empezando a vivir en dicha casa desde 1785.

4.^a Mas cierto parece lo primero, pues es rarísimo que en San Sebastián, en los tres libros de índices que he mirado, que comprenden los años de 1775 a 1805, no aparezca ni una sola vez el nombre de Goya, y es seguro que el 66 de la carrera de San Jerónimo perteneciera a San Sebastián.

5.^a Que en Madrid nacen los cinco primeros hijos que tuvo Goya.

6.^a Que tiene grandes visos de verdad el que la esposa de Goya permaneciera algunas temporadas fuera de Madrid; y

7.^a Que estos sitios pudieron ser Fuendetodos, pues muere allí una hija suya de corta edad (según Zapater), Zaragoza y Chinchón. Este último sitio por residir en él un hermano de Goya y por su proximidad a Madrid.

Don José de Madrazo

Por BERNARDINO DE PANTORBA

LOS tres pintores más salientes del grupo español de los *davídicos*, o, para no personalizar, de los neoclásicos, fueron, por orden de su nacimiento, D. José Aparicio, que nació en Alicante, en 1773; D. Juan Antonio Ribera, en Madrid, en 1779, y D. José de Madrazo y Agudo, que vino al mundo en Santander, el 22 de abril de 1781. Dejando para otra ocasión el ocuparnos de los dos primeros, vamos a consagrar hoy unas líneas al último, que es el más importante y valioso de los tres.

Los tres de la generación siguiente a la de Goya, contemporáneos del minucioso retratista D. Vicente López (que era un año mayor que el mayor de ellos), formaron, ciertamente, un grupo. Fueron pintores áulicos: primero, de la corte de Carlos IV; luego, de la de su hijo Fernando VII. Hechos ya sus estudios de pensionados en París y Roma, al socaire de la enseñanza rígida de Jacques Louis David, consiguieron los premios, cargos, honores y prebendas que por aquellos tiempos se estilaban; ejercieron en Madrid el profesorado; pintaron los aparatosos cuadros "oficiales" con que nuestros Borbones creían pasar a la posteridad, y entraron en la docta Real Academia de las tres Nobles Artes de San Fernando. Cruzáronse el pecho con las pomposas e inútiles bandas y condecoraciones, y...

¿Y las obras? Por algunos museos y dependencias del Estado andan las más características de las no muchas obras que nos dejaron. Son perfectos ejemplares de su escuela; muestras ni mejores ni peores que la mayoría de los óleos que por aquellos años se firmaban en Europa, dentro de la tendencia a la sazón dominante: la llamada neoclásica. Representaciones de la antigüedad. Figuras y figurones del viejo mundo de los héroes y de los dioses paganos. Merodeos por la historia de Grecia y Roma. Sandalias y cascos de personajes venerables. Actitudes nobles y solemnes, aprendidas en la estatuaria helénica. Asuntos "levantados" que se pintaban para "excitar y conmover el ánimo", para "perpetuar el valor y la dignidad de los grandes varones del pasado"... La realidad es que las tales "levantadas" escenas no solían ser sino frías y acartonadas láminas de erudición, compuestas con harto empaque y numerosas reglas, pero sin ninguna gracia ni originalidad, sin el calor de lo vivido, sin el vigor apasionado de lo que se siente. De aquellos envarados académicos no faltaron quienes se engañaran, creyendo de buena fe que "sentían" el aliento fecundo de la antigüedad... Pura ilusión. Solamente sintieron la ceniza templada de un pretérito glorioso que podía admirarse, contemplarse con reverencia, pero reproducirse no. Y fué precisamente el querer "reproducirlo"—vano intento—lo que condujo a aquellos cándidos y mal orientados pro-

fesionales a un arte de receta, norma y patrón; a un arte sin contenido espiritual propio, sin sustancia original; por tanto, nulo, muerto.

De los tres pintores nuestros afectos al neoclasicismo, ninguno se dió cuenta de que era preferible, a aquella ruta tan convencional y falsa, la que dejaba abierta en nuestro suelo el genio de un compatriota—D. Francisco Goya—, polo opuesto en todo a su riguroso contemporáneo el francés Louis David. Los tres creyeron, equivocándose, que era éste quien tenía razón, y no el aragonés, y dejáronse arrastrar por la influencia davídica. Ninguno tuvo la agudeza suficiente para "adivinar" el porvenir de la pintura europea, que había de apartarse, al fin, de esos rumbos de academia, y como los academizantes franceses, que buscaban los temas de sus cuadros en la tradición homérica, en los anales romanos, en el campo de lo libresco, a estas mismas fuentes se acercaron a beber nuestros graves academizantes Aparicio, Ribera y Madrazo, muy orgullosos y satisfechos de poder "ilustrar" el repertorio de la pintura española con tan ilustres argumentos. Tuvimos, en consecuencia, nosotros también, "telones" neoclásicos: griegos y troyanos, Aquiles y Patroclos, horacios y curiacios; Lucrecias y Cincinatos y Viriatos...

Del más notable de los tres profesores del neoclasicismo español—como hemos dicho, Madrazo—su vida corrió paralela a la de su compañero y buen amigo D. Juan Antonio Ribera, que, nacido dos años antes, murió un año después.

Como Ribera, Madrazo estudió la pintura, siendo niño, en la corte; pasó luego, con pensión, a París; fué discípulo muy apreciado—"el discípulo predilecto", ha dicho alguien—del prepotente *monsieur* David, y obtuvo, en vista de sus adelantos, el aumento de la pensión.

De París trasladóse a Roma, y en la capital de Italia, acompañando a la desterrada familia de Carlos IV (quien correspondió a su fidelidad haciéndole pintor de cámara), trabajó con fruto y fué individuo de mérito de la Academia de San Lucas. Todo, como Ribera. Como Ribera, logró de Fernando VII, en 1816, el nombramiento de pintor de cámara. Con Ribera hizo en Roma el inventario de los cuadros pertenecientes a la familia real, que ésta tenía allí. Y, de vuelta en Madrid, alcanzó, como Ribera, los más preciados cargos oficiales. Padebió en el Extranjero las mismas contrariedades que su amigo; conoció después en su patria los mismos éxitos. Fueron los dos, en política, borbónicos intransigentes, como fueron, en pintura, davidianos incorregibles. Absolutista y tieso, el uno; absolutista y tieso, el otro. Pintaron asuntos del mismo género: historia de Roma, historia de España, composiciones alegóricas, cuadros religiosos, retratos...

Uno tuvo en Roma, el año 1815, un hijo que fué pintor. El otro tuvo, en la misma ciudad y en el mismo año, un hijo que también fué pintor. A Carlos Luis, el vástago de D. Juan Antonio, lo apadrinaron los Reyes. A Federico, el descendiente de D. José, un príncipe.

Y estos dos pintores, tan lucidamente apadrinados, siguieron más tarde ruta paralela también y muy semejante a la seguida por sus padres.

* * *

Los padres de D. José fueron D. Tomás de Madrazo y D.^a Andrea Ventura Agudo, personas ambas de hidalga sangre. La madre, santanderina; el padre, de una villa situada en el valle de Ruesga: Arredondo.

Don José se casó en Roma con la dama italiana D.^a Isabel Kuntz y Valentini, de noble familia silesiana, hija y hermana de pintores. Su padre, D. Tadeo, fué artista de muy escaso nombre, y su hermano, D. Pedro, pintor de perspectivas, que se instaló en España, a la protectora sombra de los Madrazos (1), y obtuvo aquí algunos éxitos oficiales. El matrimonio de la italiana y el español alcanzó el número de siete hijos: cuatro, varones. Los dos mayores, nacidos en Roma. Fueron: D. Federico, que nació el 9 de febrero de 1815, y D. Pedro, el 11 de octubre de 1816. Los otros dos hijos varones, D. Luis y D. Juan, pintor el primero, arquitecto el segundo, nacieron en Madrid, en 1825 y 1829, respectivamente.

Tuvo D. José de Madrazo por maestros a dos que fueron directores de la Academia de San Fernando: D. Gregorio Ferro Cabeiro y D. Cosme de Acuña y Troncoso (pintores gallegos ambos), con quienes hizo grandes adelantos. En 1803, esto es, contando veintidós años, firmó un retrato del favorito Godoy, el cual, satisfecho de la pintura, recomendó al autor a D. Pedro de Cevallos, ministro de Estado entonces y protector, por razón de ese cargo, de la mentada Academia. Cevallos dió a Madrazo, el mismo año, una de las plazas de pensionado que se sostenían en París y Roma, con varios miles de reales por asignación anual. Influyó también en ello, según parece, D. Fernando La Serna, que era el cónsul general de España en París, y tenía con el pintor—su paisano—una amistad protectora.

Vivió Madrazo en la capital de Francia dos años y medio. Recibió, como queda dicho, lecciones de David, y por los mismos días hizo en el Louvre dos cursos de anatomía, por la disección de cadáveres, y otros dos de antigüedades. Comenzó allí también a aficionarse a las letras, reuniendo buenos libros que fueron la iniciación de la rica biblioteca que con el tiempo llegó a poseer.

De cuanto pintara en París, un cuadro se cita: *Jesucristo en casa de Anás*, "primicias—dice D. José Caveda—de su aprendizaje en la nueva escuela, tan distinta de la que dejaba en España". El cuadro lo elogió mucho David. Estuvo en el Museo del Prado, y de él pasó al de Arte Moderno, de Madrid, en cuyo catálogo provisional de 1899 figura. Unos años después fué retirado. Es cuadro rígido y seco. La miopía artística de Carlos IV y de los caballeros que le rodeaban lo encontró excelente, y la prueba es que el monarca aumentó al artista la pensión de que gozaba.

Hacia 1806 pasó Madrazo a Roma, donde, preparado, como iba, por la enseñanza de David, acabó de dejar su espíritu totalmente embebido en el arte clásico. El primer lienzo de importancia que pintó allí fué *La muerte de Lucrecia*; el segundo, *Disputa de griegos y troyanos por el cadáver de Patroclo*; dos asuntos, como se ve, de la historia antigua. Era lo obligado entonces. Ambas obras están tratadas con esa fría "nobleza de las actitudes" y esa antipática "dignidad de las expresiones" que los neoclásicos pregonaban y practicaban furibundamente. La

(1) Así: *los Madrazos*; no *los Madrazo*. Como debemos decir *los Quinteros*, *los Berruguetes*, *los Ayalas*, *los Pinzones*, *los Bazanes*, *los Moratines*, etc. El autor se atiene a las reglas de la concordancia y se apoya en la autoridad de la Academia de la Lengua, cuya gramática dice que los apellidos que no sufren alteración en el plural son los patronímicos acabados en *z* y cuyo acento carga sobre la penúltima o antepenúltima vocal, como Martínez, Pérez, Álvarez. Acúdase también, si se quiere, al prestigioso Menéndez y Pelayo, autor que nunca dice, por ejemplo, *los Séneca*, sino *los Sénecas*. En Madrid, centro de la familia Madrazo, la calle dedicada a ellos necesita en su rótulo esa *s* final, que no se colocó en su día, porque los Ayuntamientos no suelen mantener relaciones cordiales con la Gramática.

Disputa, pintada en 1812 para la Galería del Palacio del Quirinal, por donde andará, gustó muchísimo. El otro cuadro, más todavía. Lo alabaron los pintores, lo cantaron algunos poetas y fué grabado y descrito, como pieza valiosa, en las *Memorias enciclopédicas de Roma* que publicaba Guattani. Vino a España en 1819, con los cuadros de nuestra Casa real. D. Valentín Carderera, entusiasmado, dijo de él: "La composición es de las más doctas y elegantes de nuestra época; reúne, además, la expresión de los afectos, la pureza del dibujo, la exactitud en los trajes."

Otra obra de fama en la producción de Madrazo es *La muerte de Viriato*, pintada en Roma no mucho antes de 1818. Igualmente celebrada en verso, quiso el autor, según nos cuenta Carderera, exponerla en el palacio de España; pero no lo hizo porque, "habiéndose a la sazón apoderado los franceses de Roma, y retumbando hasta allí el grito lastimero de la oprimida España, no era prudente presentar a los ojos del déspota vencedor al héroe que había combatido por la independencia". El pintor, pues, enrolló el lienzo, y cuando, poco tiempo después, lo mandó traer a España, con otros de su mano, las cajas en que venían naufragaron en el golfo de León, perdiéndose allí casi todos y siendo el de Viriato salvado por unos buzos. Tiene gran tamaño—4,60 × 3,07 metros—y se encuentra hoy en el Museo madrileño de Arte Moderno, adonde se trasladó desde el del Prado. En Madrid se conoció el año 1818, y desde el primer momento díjose que el autor, en la composición de su obra, se había inspirado excesivamente en una de Flaxman. No dejaron de verse entonces los defectos que el cuadro tiene, si bien paliados por la escasa sensibilidad artística de aquel tiempo. Ossorio y Bernard reproduce en su *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX* unos versos humorísticos sobre *La muerte de Viriato* que, publicados en el *Diario de Avisos*, de Madrid, el año 1818, dicen así:

Hay en la cama un muerto tan tranquilo,
y por tan nuevo estilo,
que está diciendo en su lenguaje propio:
"Yo me morí porque me dieron opio,
y como me dió un sueño tan profundo,
me fuí sin más ni más al otro mundo."

Así es que está la cama tan compuesta
como aldeana en día de gran fiesta,
porque las fieras ansias de la muerte
no se atrevieron a varón tan fuerte;
y él, acostado en medio de la almohada,
como si no le hubieran hecho nada.

Al final de la composición, el anónimo poeta cree llegado el momento de dirigirle al cuadro algún pequeño elogio, y escribe:

Aquí da fin mi carta; pero, amigo,
por lo que en ella digo,
no formes juicios decididamente.
El cuadro es admirable y excelente.
Tiene algún descuidillo, Fabio; pero...
también alguna vez se duerme Homero.

Pintó Madrazo en Roma, además de esas y otras obras de composición, como el techo para el palacio de Albano que representa *La felicidad eterna*, y que se trajo a Madrid en 1819, con todos los cuadros de los Reyes, numerosos retratos, varios

de los cuales pueden y deben mencionarse aquí, como el de D. Antonio de Vargas Laguna (ministro, en dicha ciudad, de Carlos IV), el del cardenal Gardoqui, el del príncipe de Holstein, el del conde de Satischiff, el del barón de Grovestin, el de Camuccini, el de Canova, el del escultor Solá, el de Isabel Colbrán (la esposa de Rossini) y los dos, de cuerpo entero, de Carlos IV y María Luisa, que se expusieron en la Academia de San Lucas—lo que valió a su autor el ser nombrado, por aclamación, individuo de mérito de la misma—y que después desaparecieron en el naufragio al cual hemos hecho referencia.

Durante su permanencia en Roma trató Madrazo a hombres ilustres del arte, como Overbeck, Cornelius, Canova, Reinhardt y los hermanos Riepenhausen, así como a los artistas españoles que estaban allí pensionados: además de Ribera, Aparicio, los hermanos López Enguñdanos, los escultores José Alvarez y Antonio Solá y el dibujante Vicente Jimeno.

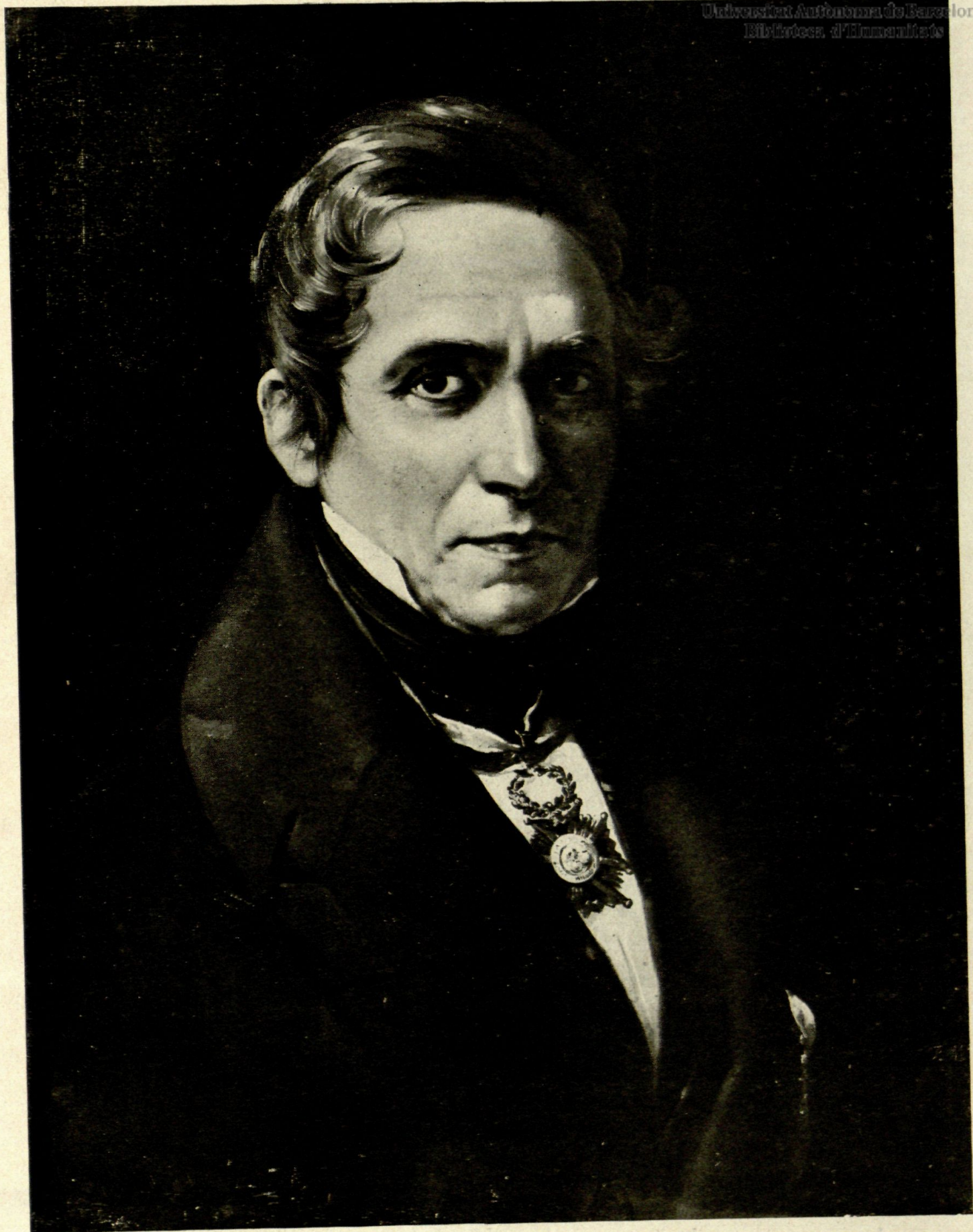
No todo fueron satisfacciones y gratos triunfos para Madrazo en Roma. Lejos de ello, no le faltaron sinsabores y agobios, cuyo origen hay que buscar en los acontecimientos políticos de España, harto agitados por entonces. Hallándose en la capital de Italia, viviendo del producto de su pensión y trabajando con entusiasmo en su arte, sorprendió a Madrazo la noticia de la invasión de su patria por los franceses, con todo lo que a ella siguió. Proclamado rey de España José Bonaparte, no quiso el pintor acatarle, y esto le ocasionó la pérdida de la pensión, como a otros artistas que se hallaban en su caso y que adoptaron igual actitud irreductible, en defensa de los Borbones. No sólo perdió la pensión, sino que, con sus compañeros Alvarez y Solá, sufrió un arresto de treinta y tres días en el castillo de Sant Angelo, "rehusando jurar por su rey al intruso José", dice Carderera. Quien agrega: "De allí fueron conducidos al palacio de la Embajada de España, donde permanecieron dos meses con el ministro y la legación, también arrestados. Pasado este tiempo, se les concedió el arresto en sus casas y, finalmente, todo el recinto de Roma por cárcel."

Refiere el mismo cronista que, cuando Madrazo fué encarcelado, tenía ya bosquejada una composición sobre la destrucción de Numancia y, en croquis, dos obras: *Megara obligando a capitular a los romanos* y *La muerte de Viriato*.

Aunque, como se ha dicho, Carlos IV y María Luisa, al establecer en el Palacio Barberini su pequeña corte de destronados, correspondieron a la fidelidad de Madrazo haciéndole su "pintor de cámara", como ya lo era Ribera, no les duró mucho a éstos la sinecura. Los desterrados monarcas se instalaron en Roma a fines de diciembre de 1814, y allí pasaron el último lustro de su vida, que el descastado hijo, reinante ya en España, procuró amargar, consiguiéndolo cumplidamente (léanse, a este propósito, las palabras del marqués de Villaurrutia, escritas en su libro *El Palacio Barberini*: "Fernando VII, por odio al valido Godoy, escapado a su venganza, no escatimó a sus padres humillaciones, sinsabores y disgustos.").

Muy menguados los recursos económicos del regio matrimonio, no más tarde que el 2 de abril de 1815 comunicó a Madrazo el tesorero de Carlos IV que, "viendo Su Majestad que las circunstancias, lejos de mejorar, se ponen en peor estado... y tratando de combinar los medios de ahorro con la posible reducción de gastos... no podrá continuar el tanto por mes que se le daba".

Transcurre más de un año, y a primeros de noviembre de 1816, Fernando VII toma el acuerdo de nombrar a Madrazo pintor de cámara, pero sin sueldo; sueldo



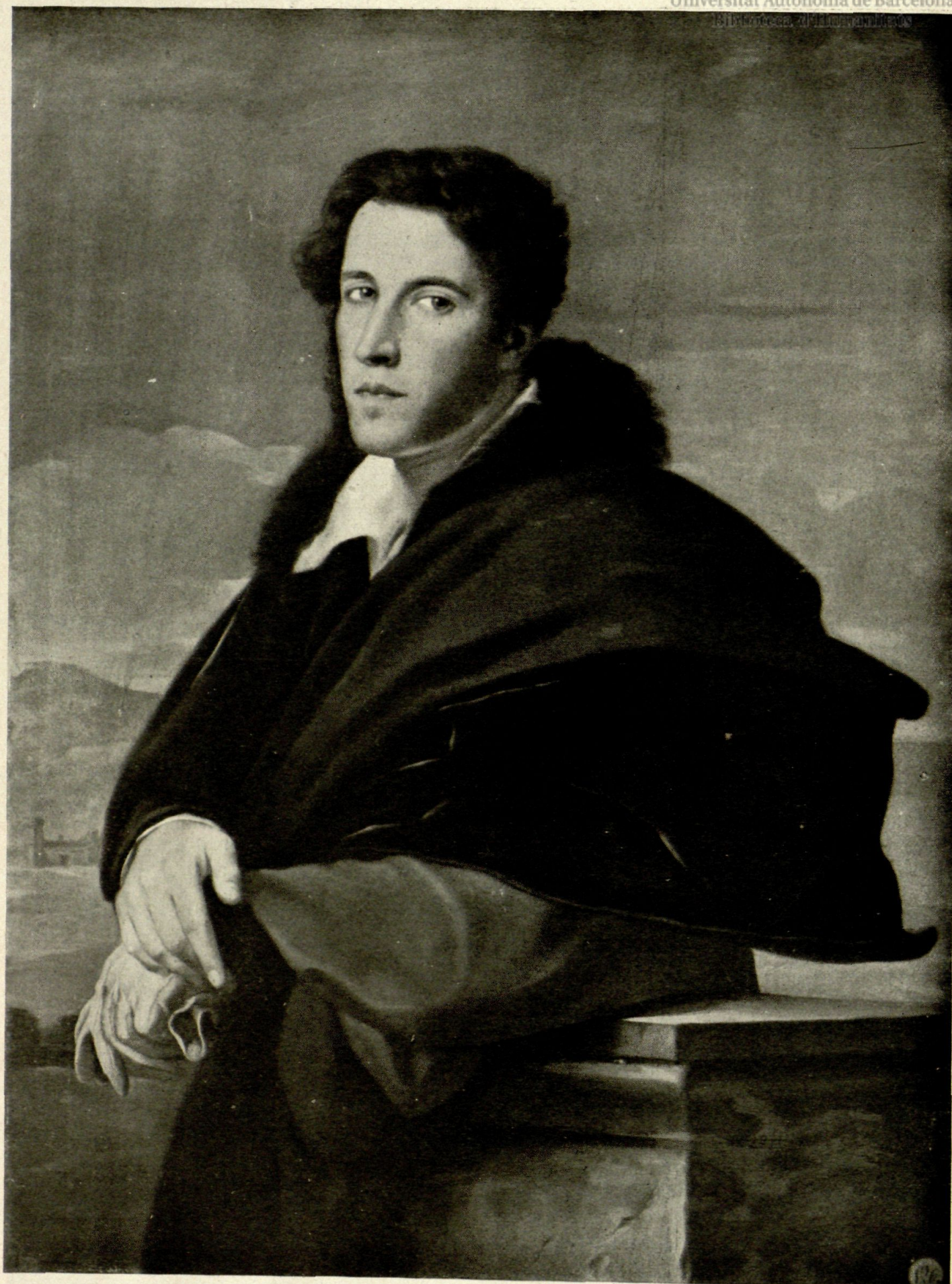
José de Madrazo. Retrato pintado por su hijo FEDERICO.



Retrato ecuestre de Fernando VII, por JOSÉ DE MADRAZO. (Museo Romántico, Madrid.)



Sagrada Familia, por JOSÉ DE MADRAZO.

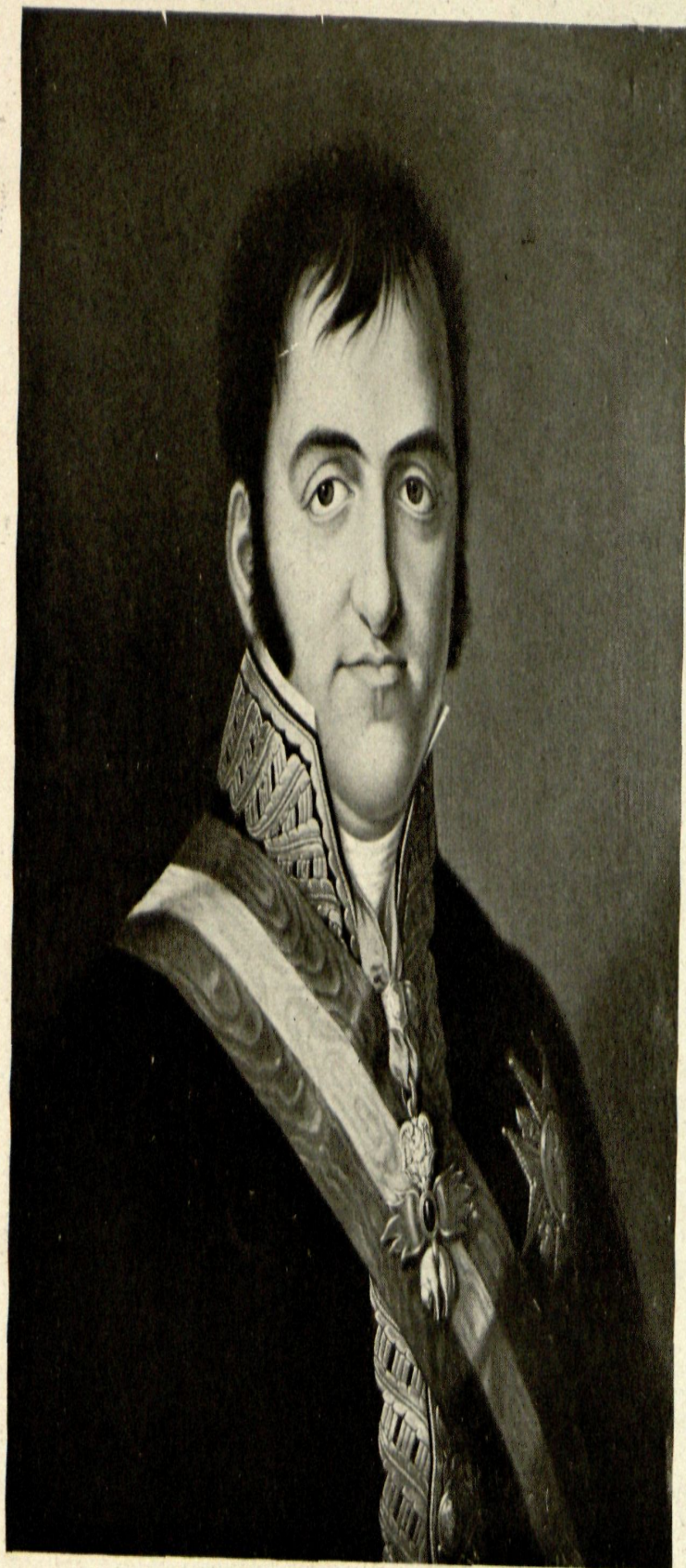


*Retrato del Marqués de Santa Marta, por JOSÉ DE MADRAZO.
(Propiedad del Conde de Torre Arias, Madrid.)*

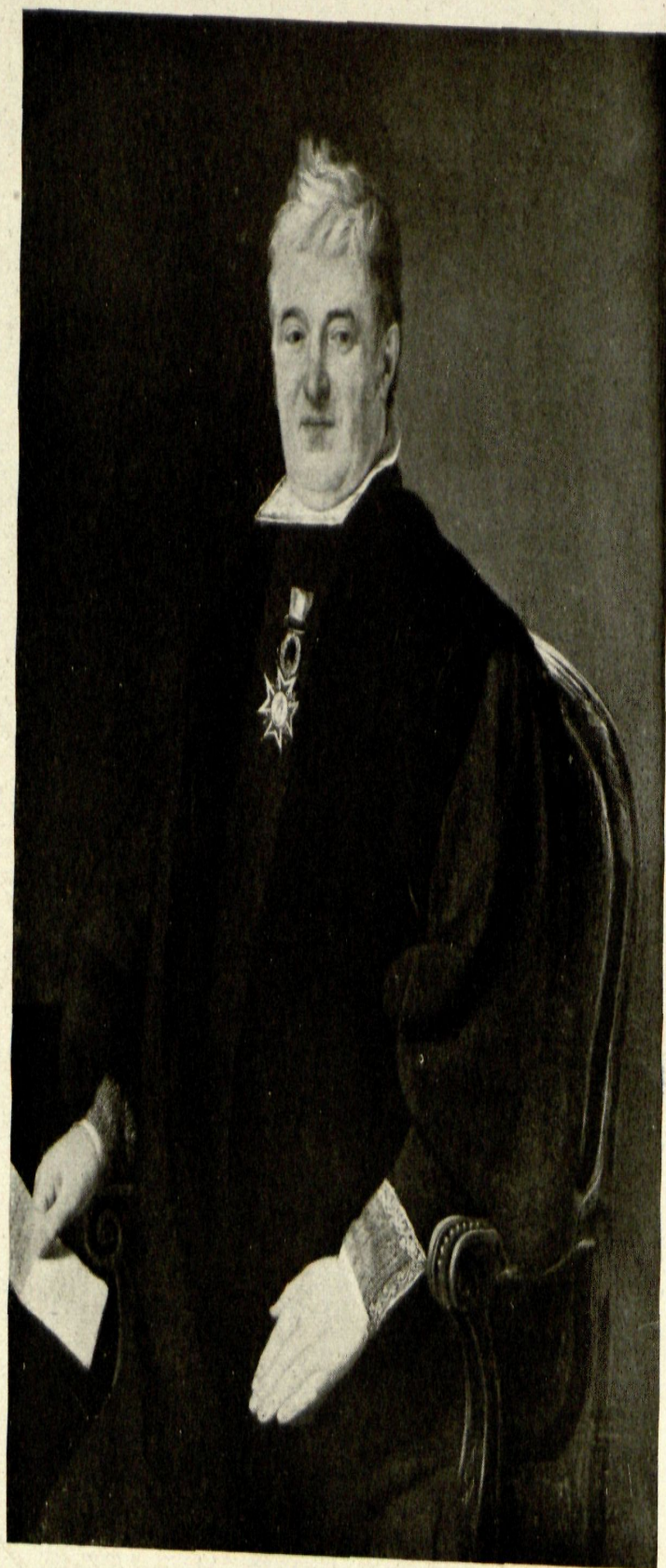


D. GONZALO JOSÉ DE VILCHES Y PARGA. OFICIAL AGREGADO A LA LEGACION DE
S.M.C. EN LA CORTE DE ROMA. DE EDAD DE 19 AÑOS.

Retrato del Conde de Vilches, por José de MADRAZO. (Museo del Prado, Madrid.)



Busto de Fernando VII, por JOSÉ DE MADRAZO.



Retrato, por JOSÉ DE MADRAZO.



La muerte de Viriato, por JOSÉ DE MADRAZO. (Museo de Arte Moderno, Madrid.)



*Retrato de D. Manuel García de la Prada, por JOSÉ DE MADRAZO.
(Academia de San Fernando, Madrid.)*

que el artista pide respetuosamente, un año después, el 26 de mayo de 1817, por intercesión de Carlos IV.

"Desde entonces fueron incesantes—escribe D. Juan Pérez de Guzmán—las instancias de los Reyes padres a Fernando VII, en obsequio de Madrazo, y, al cabo, la Junta del Palacio de Madrid, en 10 de junio de 1818, informando una solicitud del pintor, que aspiraba a una colocación artística en España, declaró que, "en consideración a las muy eficaces recomendaciones que en su favor había hecho el Rey padre y a los buenos informes que había acerca de su gran mérito en el arte", no sólo debía reconocérsele el sueldo que le había señalado Carlos IV, sino equipararlo en todos sus derechos a los que disfrutaban D. José Alvarez y D. José Aparicio, dándole, además, la plaza de director de colorido en las clases que sostenía la Real Academia de Nobles Artes. Cinco días después de esto, el 15 de junio de 1818, llegaba Madrazo a Madrid, conduciendo varios cajones de estatuas y cuadros que debía presentar al Rey."

Entre los meses de junio y octubre pintó el artista en la corte los retratos de dos ministros: D. José León Pizarro y D. José Canga Argüelles, y dejó empezado uno, ecuestre, de Fernando VII, que se le encargó con destino al Museo Real. (Es el que, reproducido en nuestras páginas, figura desde hace unos años en el Museo Romántico.)

El 18 de octubre Madrazo fué elegido individuo de mérito de la Academia de San Fernando, y unos días después partió para Roma, con licencia del monarca, a fin de recoger a su familia.

En Roma se encontraba cuando murieron "sus" Reyes: el 2 de enero de 1819, María Luisa; el 19 del mismo mes, Carlos IV. Fernando VII envió entonces a Madrazo la orden de que no regresara a España hasta terminar el inventario de las obras artísticas que sus padres poseían en Italia, y las cuales, debidamente custodiadas, habían de traerse a Madrid. Firmaron el inventario, en Roma, el 11 de febrero del indicado año, el ministro Vargas Laguna y los pintores de cámara José de Madrazo y Juan Antonio Ribera. Con las obras, que ocuparon ochenta y nueve grandes cajas, vinieron a España los cadáveres de los Reyes (1). Sus dos fidelísimos servidores, Ribera y Madrazo, avecindáronse ya hasta el fin de sus días en la que sería sufrida ciudad de los desmanes fernandinos y luego centro de efervescencias políticas y escenario de nada plácidos sucesos.

Cuarenta años justos vive Madrazo, desde su regreso a la corte de España hasta su muerte, acaecida en ella. Son, para España, ocho lustros de vida turbulenta: guerras civiles, conmociones en las altas esferas, agitaciones populares. Don José de Madrazo, apartado, por razón de su oficio, de tan desagradables vaivenes, "promueve el adelanto de las artes" (dicho con frase de la época) en forma tal, que de él arrancan, verdaderamente, nuestros progresos artísticos del siglo XIX, sobre todo en lo que atañe a los planes de la enseñanza y a la organización y funcionamiento de los museos. Es mucho, muchísimo lo que en estas direcciones debe-

(1) En esas cajas se trajeron los 688 cuadros del Palacio Barberini y de los palacios de Albano y San Alejo, cuadros que fueron calificados por los firmantes del inventario así: 173 buenos, 185 medianos, 282 malos; los 48 restantes, de autores vivos, "se dejaron al fallo de la posteridad". De Aparicio había un *Virgilio*; de Ribera, un *Crucifijo*, *La Trinidad* y *Las cuatro estaciones*, que pintó al temple para el palacio de Albano (hoy depósito del Museo del Prado). De Madrazo, lo ya citado: *La muerte de Lucrecia* y *La felicidad eterna*. Con los 688 cuadros indicados vinieron a España seis que el confesor de Carlos IV, D. Manuel Zafra, regalaba a Fernando VII.

mos los españoles al apellido Madrazo. De la "dictadura madracista" en nuestras artes se ha hablado no poco. Nadie ha podido probar que fuera perjudicial para la marcha de nuestro país, y son numerosísimos los que sostienen que, lejos de ello, resultó altamente beneficiosa. Pluma distinguida en la historia del arte español escribe: "La dictadura, indudable, ejercida por los Madrazos durante más de medio siglo en la pintura española, no fué solamente debida a la importancia artística de D. José; se formó tal poder, en parte, por no haber entre nosotros gentes de empuje capaces de disputar a los Madrazos la hegemonía, o de compartirla siquiera, y por los recursos que la fortuna y sus innegables dotes personales habían puesto en su mano. Grande fué el valor de D. José; pero mayores talentos eran los de sus hijos, D. Federico y D. Pedro, y éste, además, poseía extraordinarias facultades literarias. Todo hizo que el *imperio* del mundo artístico español estuviese vinculado hasta fines del siglo XIX en esta familia singular que, aun hoy, en su cuarta generación de artistas, da sazonadas frutos."

La capacidad artística de D. José de Madrazo, revelada en sus cuadros, puede quedar, en nuestros días, harto mermada. Las nuevas corrientes pictóricas no favorecen, antes bien, perjudican a una obra de pintor que, como la suya, se funda en dictados de academia, en principios poco elásticos. Pero no sería justo poner en duda la trascendencia y la eficacia del talento, si queremos decirlo así, "pedagógico" de aquel laborioso iniciador de su famosa estirpe. Tuvo Madrazo, en sus días, la máxima significación social, el más elevado prestigio "oficial" que en España concedíase a un artista. Lo fué todo en el estrado académico, en el ámbito del Museo, en las aulas de la Escuela de Bellas Artes, en los salones de la residencia real, en las casas de la nobleza. Trajo a España aires europeos. Se esforzó por implantar aquí lo que fuera de nuestras fronteras se practicaba. Sus hijos en seguida continuaron tal labor de rumbo progresista, ensanchándola, afianzando sus conquistas, dando mayor impulso aún a todo aquello que, traído de ambientes no españoles, era recibido aquí, por los eternos enemigos de toda innovación, como peligrosos ensayos de libertad.

Al instalarse en Madrid, en la primavera de 1819, D. José de Madrazo llevó sus estudios a lo que había sido Real Academia de cristales. El taller del pintor fué pronto frecuentado por artistas, escritores y amantes del arte: uno de ellos, el duque de Rivas, campeón de nuestro romanticismo literario.

Madrazo, nombrado el 3 de enero de 1823 Teniente director de la Academia de San Fernando, logró que ese mismo año se inaugurase en la Escuela el estudio del natural, y fué designado para desempeñar en ella la clase de colorido. No tardó en preparar un plan de estudios que, combatido con saña por los elementos reaccionarios de la Institución, quedó de momento en suspenso; pero el profesor no cedió en su deseo de llevarlo a la práctica; supo, con el tiempo, ir ganando voluntades y simpatías para su empeño, y, al fin, en septiembre de 1844, se impuso, por decreto real, su plan pedagógico, reformado notablemente en abril de 1846. Desde entonces incorporáronse a la enseñanza de la Escuela los estudios de aritmética y geometría, dibujo de figura, paisaje y adorno, los cinco órdenes clásicos de la arquitectura, perspectiva lineal y aérea, anatomía artística, simetría y proporciones del cuerpo humano, modelo natural y antiguo, paños, colorido, composición, teoría del arte e historia comparada y análisis de las diversas escuelas.

Con anterioridad a esto, Madrazo había sido llevado a ocupar altos cargos;

había traído a España los adelantos de la litografía, y, con la ayuda valiosa de su hijo Pedro, había dejado ya grandes reformas en el Museo de Pinturas, director del cual fué nombrado el 20 de agosto de 1838. Otra dirección desempeñó: la de la Academia de San Fernando (1).

El auge que en los primeros años del pasado siglo tomó en Francia la litografía sedujo, como es sabido, a muchos artistas. Uno de ellos, Madrazo, queriendo que su patria no permaneciera ajena a los progresos que para el arte de la estampación significaba la nueva forma de grabar, indujo a Fernando VII a que le autorizase para marchar a París, con objeto de visitar los establecimientos litográficos, estudiar el procedimiento, adquirir piedras, prensas y todos los enseres del oficio, e incluso contratar en la capital francesa a buenos operarios que, trasladados a España, trabajaran en los talleres que el Rey abriría en Madrid, para litografiar los cuadros más salientes de sus magnas colecciones.

Estuvo Madrazo en París varios meses del 1825, y, conseguido cuanto se proponía, no más de un año tardó en iniciarse esa obra monumental que, con la colaboración literaria de Ceán Bermúdez y, muerto éste, de D. José Musso y Valiente, se estampó con el título de *Colección litográfica de cuadros del Rey de España*; obra que, ayudada con fondos de la Casa Real, se fué haciendo en el transcurso de diez años. En 1837 cesó la reproducción de los cuadros, al llegarse al cuaderno 50. La *Gaceta* del 2 de marzo anunció la suspensión con estos renglones: "La guerra asoladora que tiene en parte interrumpidas las comunicaciones y enteramente agitados los ánimos, obliga al establecimiento a suspender esta colección que pensaba poder aumentar con uno o dos tomos más. Si, como esperamos, mejora el estado de las cosas por medio de la paz tan deseada, sin la cual no pueden prosperar las bellas artes, tendremos sumo gusto en continuarla."

No "mejoró el estado de las cosas", y la colección, que es ya obra rara y de escasa consulta, quedó como hoy la tenemos: tres tomos en gran folio, agrupando más de un centenar de láminas (2).

Ya bien mediada esta importante empresa, en diciembre de 1833, la esposa de Fernando VII, que acababa de enviudar, dió, como Reina Gobernadora, a su pintor de cámara D. José Madrazo la orden de que comenzara la preparación de una nueva obra; había de titularse ésta, según el decreto correspondiente, *Viaje pintoresco de España*. Este proyectado *Viaje*, menos afortunado que el célebre *Viaje pintoresco de Francia*, del barón Taylor, no pasó de proyecto. El suelo español, conmovido por entonces con los fragores de la guerra carlista, no era ciertamente el más adecuado para cruzarlo en "pintoresco viaje", en apacibles jornadas de arte.

Desde que ocupó Madrazo la dirección del Museo del Prado—que por aquel año de 1833 perdía su nombre de "Museo Real", para ostentar el mejor de "Museo Nacional"—, la organización de nuestra magnífica Galería de Pinturas dejó de ser un bienintencionado ensayo y se encaminó por rumbos de eficacia. A las salas ya

(1) Data su nombramiento del 21 de octubre de 1838. Algo después, el 26 de mayo de 1840, se nombró a Madrazo secretario de la joven reina Isabel. Fué también el pintor Caballero de la Orden de Carlos III, Comendador de la de Isabel la Católica y regidor perpetuo de la ciudad de Santander, dignidad sólo concedida a Floridablanca y a Lozano Torres.

(2) Datos interesantes sobre esta *Colección litográfica* puede ver el estudioso en el libro del ilustre investigador D. Pedro Beroqui, *El Museo del Prado* (págs. 130 a 134), y en varios trabajos académicos de D. Félix Boix, coleccionista de grata memoria. Aquí no se recogen, porque harían esta nota sumamente larga.

abiertas agregó Madrazo otras que, ordenadas según su criterio, con una selección de cuadros procedentes de los palacios reales de Aranjuez, El Escorial y La Granja, se inauguraron el 27 de septiembre de 1839, casi a los veinte años de haberse inaugurado, con tres salas y 311 cuadros de antiguas escuelas españolas, el pronto famoso Museo Real.

Fallecido, en 1850, D. Vicente López, fué Madrazo quien le sustituyó en el cargo de primer pintor de cámara.

No le faltaron a nuestro artista, como vemos, altos empleos en que desarrollar su actividad incansable. Desde todos los puestos ocupados, él hizo irradiar—y dejó sentir—su influencia en pro del arte español. Si fueron loables sus iniciativas, sus desvelos y sus trabajos, y deben encarecerse sin regateos, sus cuadros, en cambio, pese a toda nuestra buena voluntad, no pueden aspirar a tan agradables palabras de encomio.

De la pintura de Madrazo, en su tiempo, se habló elogiosamente. En el nuestro, apenas si se le aplica alguna frase respetuosa, donde tímidamente se le reconocen aciertos de dibujo, y no más que unos aciertos aislados.

De un crítico del pasado siglo son estas no muy halagadoras líneas: "D. José de Madrazo fué, cuando más, un pintor mediano, amanerado en el dibujo y en el color y *falto* de aquella ardiente inspiración, de *aquel jugo del alma* que da vida y perpetuidad a las creaciones del artista."

Y de un crítico de nuestros días, que reproduce ese juicio, subrayando las mismas palabras que nosotros marcamos, es el párrafo siguiente:

"En efecto, al arte de Madrazo es un arte *seco*; la gracia y la frescura son cualidades ajenas a su pincel. Pocos testimonios tenemos de cómo recibieron las gentes, acostumbradas a Goya y no contaminadas por las doctrinas seudoclásicas, las pinturas *a lo David* de Madrazo. La escasa afición a las artes plásticas de nuestros poetas—salvo las conocidas excepciones de Lope, Quevedo, Moratín Meléndez Valdés...—ha sido causa de que nos falte la opinión general de muchas épocas sobre los pintores españoles, y haya que deducirla del número y cuantía de los encargos, etc."

En opinión de D. Elías Tormo, escritor nada sospechoso de "modernismo", el arte de D. José de Madrazo no sale de la zona de la "pura curiosidad retrospectiva". También se ha dicho que ese arte, "envarado, rígido, ampuloso, sin contenido sentimental ni preocupaciones de luz y de ambiente", se halla "desligado de la tradición española". La tradición, como es harto sabido, la representaba Goya, y nada más opuesto a Goya que el neoclasicismo.

Pero del rosario de las censuras debe quedar libre un aspecto de la personalidad artística de Madrazo: el de retratista. Verdad que los retratos de nuestro pintor no llegan al riguroso dibujo ni a la apretada construcción de los buenos de David. Verdad que, si están bien dibujados, honradamente dibujados, su pobre colorido les quita vitalidad y, desde luego, gracia. Con todo, es justo no envolverlos en la condenación cerrada que de la labor pictórica de Madrazo suele hacerse. Hoy, que las severas disciplinas del dibujo flaquean tan lamentablemente, es justo "ver", no pasar por alto las calidades que en el campo del retrato—calidades de dibujo, de "carácter"—nos brinda el pincel del más distinguido de nuestros pintores neoclásicos.

Se citan no muchos retratos en las biografías de Madrazo. A más de los ya ano-

tados en anteriores páginas de este trabajo, recójense aquí otros nombres de personas retratadas por el fundador de la famosa dinastía: las reinas María Cristina e Isabel II, la duquesa de la Victoria, el duque de Bailén, los marqueses de Marialva y Santa Marta, el conde de Requena, el de Vilches (un retrato de éste se exhibe hoy en el Museo del Prado), D.^a María Arratia, D. Salustiano de Olózaga, D. Luis López Ballesteros, D. José Moscoso y Altamira, D. Santiago Massarnáu, el doctor Luzuriaga, el general Llauder, el comendador Navarro y Andrade, D. Ramón Calvo de Rozas, D. Jaime Ceriola, D. Manuel García de la Prada, D. Felipe Arco Agüero, D. Juan Pedro Ayegui, D. Jorge Miguel de Gordón, el abad Colonna, el escultor Campeny, el paisajista José Koch, la esposa y la hija de Lord Wellesley. También retrató Madrazo a su hijo Federico, el año 1833. La obra está en la colección de la "Hispanic Society", de Nueva York. De España salió igualmente—se halla en Buenos Aires—el hermoso retrato de la duquesa de la Victoria, D.^a Jacinta Sicilia, que se admiró en Madrid el año 1918, en la Exposición de retratos de mujeres españolas celebrada por la Sociedad de Amigos del Arte. Recientemente, el Sr. Payá ha enriquecido su colección de pintura con un retrato, muy bello, de una de las hijas de D. José de Madrazo.

Cuadros de éste que, no citados en el curso de las anteriores páginas, deben quedar aquí anotados, son los siguientes:

Triunfo del amor divino sobre el profano, alegoría pintada en España, al regresar el autor de Roma; lienzo de dos metros de alto por uno y medio de ancho, que, con cuatro alegorías más, pequeñas, estuvo en el Museo de Arte Moderno, de Madrid, durante sus primeros años. Carderera, dejándose llevar de la hipérbole, afirmó que esa obra de Madrazo recordaba a las de los pintores de Julio II y León X.

El asalto de Montefrío por el Gran Capitán, cuadro expuesto en la Academia de San Fernando, en 1835. *El Artista* habló de él, y en 1838, llevado a una exposición de París, donde ganó una medalla de oro.

Varias Sagradas Familias, de las que una se expuso, en 1846, en el Liceo, con alabanzas de la crítica. Otra pasó a Londres; otra, a Portugal.

Cincinato llamado al poder supremo, *El beato José Oriol ascendiendo al cielo*, *El Corazón de Jesús con gloria de ángeles* (pintado para el madrileño templo de las Salesas), *Alegoría de la Aurora*, pintada, por encargo de la reina María Cristina, para su posesión de Vista Alegre, y una *Virgen con el Niño* que encargó al artista la reina María Josefa Amalia.

Madrazo llegó a gozar de una posición económica, más que holgada, brillante. "Su capital—ha dicho uno de sus biógrafos—no fué nada corto." Reunió una magnífica colección de libros y, en crecido número, cuadros antiguos, entre los que no escaseaban los de altísimo valor, algunos de los cuales pasaron a enriquecer la galería famosa del banquero D. José de Salamanca.

Los últimos años de su vida—nos informa el Sr. Sánchez Cantón—"fueron turbados por enojoso pleito burocrático. Lo suscitó una orden dictada el 6 de marzo de 1857 por el intendente marqués de Santa Cruz, referente al régimen de los talleres de restauración del Museo, en la cual creyó ver Madrazo censuras para su gestión y mermas en sus prerrogativas. Terminó el largo expediente jubilándose al artista, con 30.000 reales, de sus cargos de director del Museo y pintor de cámara, en los que le sustituyó su antiguo condiscípulo y compañero D. Juan Antonio

Ribera". Le sustituyó, pero no sin que el hijo del jubilado, D. Federico, que era *Pictor Camerarius* también (desde 1833), y se consideraba con mayores méritos, elevara un memorial de protesta a Su Majestad la Reina, en cuyas manos puso su dimisión, viéndose pospuesto. La dimisión no le fué aceptada, y en 1860, muerto Ribera, pasó a ocupar el puesto que pretendía.

Murió D. José de Madrazo en Madrid, el 8 de mayo de 1859, con la satisfacción de ver a sus cuatro hijos varones muy bien situados en la corte, no ya prometiendo, sino dando fulgores de prestigio a su apellido de raíz montañesa. Y, a la cabeza de los cuatro, el mayor que, en categoría artística, ha sido hasta la fecha el mayor de los Madrazos.

Bibliografía

GAYA NUÑO (J. A.): *Historia del Arte español. (La historia para todos.)*—Editorial "Plus Ultra". Madrid, 1946.

Difícil problema era, en el estado actual de las cosas, acometer una historia del Arte español en un solo volumen, un manual de menos de 500 páginas. Esta hazaña ha sido no sólo intentada, sino llevada a cabo satisfactoriamente por Juan Antonio Gaya Nuño. En la colección de manuales titulada *La historia para todos*, en la que se han publicado libros de extraordinario interés, el autor de este manual intenta resumir, en tan corto número de páginas, el panorama vasto y complejo del Arte español. La primera consideración que sentimos ante un volumen como éste, es el extraordinario avance que la investigación de nuestras artes ha experimentado en los últimos cincuenta años. No ya cincuenta; hace veinticinco años, hubiera sido, en realidad, imposible hacer un manual ordenado y sensato sobre el Arte español que pudiera propiamente llamarse historia. Lagunas enormes y provincias enteras de arte mal conocidas hacían imposible la realización de este intento. Diremos en segundo lugar hasta qué punto son necesarias a la cultura densa y normal de un país obras como la que reseñamos. Con todos sus peligros, sus desproporciones o sus errores, ellas son las que hacen posible el avance de nuestra visión histórica, porque incluso sus errores de enfoque, precisamente por saltar a la vista y suscitar nuestra insatisfacción, estimulan en el autor mismo o en los lectores la aspiración a panoramas más completos. Para nadie que esté familiarizado con los bastidores de la investigación es un secreto la realidad de que es muy fácil adoptar aires de sabio en el campo personalmente acotado y reducido de una monografía. En ella se dice lo que se quiere, pues se aborda, grande o pequeño, un tema a la medida, o bien se reduce el investigador a explotar, sin más, el veneno de material que le ha caído entre las manos. La síntesis supone vocación de arquitecto, de edificador de historia, y creo que de esto es de lo que está más necesitada nuestra ciencia actual, empachada de monogra-

fía. Pero la síntesis, contra lo que algunos creen y practican, no excluye el rigor, antes bien lo hace necesario: un rigor que no está limitado a la exactitud del dato que se aduce, sino que se refiere principalmente a la exactitud de conjunto del plan, a la integridad del paisaje abarcado y a la inclinación y valoración de todo volumen y conjunto de hechos que merezca la pena incluir. Juan Antonio Gaya ha hecho todo esto, y lo ha hecho de un modo personal y vivo; su obra tiene, además, los méritos que al explorador le corresponden, porque nadie hasta ahora había intentado, en un tan reducido volumen, acometer tan vasto recorrido histórico. Ni que decir tiene que en un libro como éste el estilo, que es el hombre, tiene una importancia decisiva. Este libro no sólo está elaborado, sino pensado y escrito, y estas tres excelencias sí que son verdaderamente raras, de rareza infrecuente y extraordinaria en nuestra producción histórica. Hacer objeciones a un libro de éstos me parece impropia niñería. Cuanto más personal es el libro, más fácil sería mostrar pasajes o interpretaciones en cuya matización puede disentir el crítico. La historia de nuestro arte se enriquecerá, sin duda, cuando existan seis o siete manuales de este tipo, realizados con el calor, la información y la visión personal con que el libro de Gaya está realizado. Mucho nos tememos que esto tarde en suceder, no porque dejen de aparecer en breve fecha otros manuales semejantes, pues es bien sabido que en este país, de escasas iniciativas, las que son verdaderamente acertadas, suelen tener en seguida una nube de plagiarios. Pronto surgirán, espero, volúmenes apoyados en el que ahora reseñamos, obra de tantos ganapanes de la pluma, sin escrúpulos, como existen entre nosotros, que vayan a roer las zancas al atrevido explorador, tratando, más que de rectificarle, de aprovecharse comercialmente del continente descubierto.

El libro de Gaya se completa con unas atractivas tablas cronológicas y una bibliografía, que encontramos excesivamente breve. El libro, que ha aspirado a estar al alcance de todas las fortunas, no ha podido ostentar demasiada riqueza en

sus láminas. Con todo, sus 300 ilustraciones, elegidas con tino y deseo de novedad, sirven adecuadamente a un texto conciso y animado que se lee con grata rapidez, lo que no es tampoco frecuente en libros de síntesis histórica.—E. L. F.

KENDRICK (T. D.): *Anglo-Saxon Art to A. D. 900*. London, Methuen and Co.

En un volumen de 227 páginas, el profesor Kendrick, especialista en arqueología primitiva británica y conservador de las antigüedades inglesas y medievales del Museo británico, da un excelente resumen, al día, de la historia del Arte anglosajón hasta el año 900. El fundamento del libro lo constituyen las conferencias dadas en el Instituto de Arte de la Universidad de Londres, en años anteriores a la guerra. Paralelamente a la curiosidad que los alemanes sintieron por el arte germánico y sus raíces remotas, este libro nos prueba que en Inglaterra ha existido un interés semejante por la aclaración de los problemas arqueológicos y artísticos de los tiempos primitivos, en los que se apoya la formación de la nacionalidad británica. Nótese que en España misma, la curiosidad por estos períodos oscuros de la arqueología visigótica y prerrománica ha estado también muy en boga en estos últimos años; nunca son casuales estas coincidencias que revelan un interés por la alta Edad Media, todavía no extinguido, y que, en realidad, fué paralelo a una falta de interés por períodos más maduros de las historias artísticas europeas, que sufrieron un cierto eclipse en el estudio durante los últimos años. Sin duda, los especialistas españoles, que se interesan por problemas arqueológicos de nuestra Edad Media, habrán de manejar con interés un libro tan bien construido; el material de láminas puede ser, especialmente en lo que se refiere a orfebrería, a manuscritos y amarfiles, muy atractivo para los arqueólogos españoles. Este volumen se recomienda además por el interés de la bibliografía a pie de página y de los índices muy cuidados, y ofrece al lector reproducciones numerosas de piezas poco conocidas en sus excelentes 104 láminas y en los dibujos que ilustran el texto.—E. L. F.

PAGET (GUY): *Sporting pictures of England (Britain in Pictures)*.—London-Collins, 1945.

Como lo inglés es siempre algo peculiar y distinto del Continente, se explica que en la Gran Bretaña se hayan desarrollado géneros pictóricos que no tienen su pareja en las escuelas continen-

tales. El deporte distinguió siempre a los ingleses, de los hombres de la tierra firme. La afición a la caza, a los caballos, a deportes con caza y caballos relacionados, constituyó una pasión dentro de la vida social inglesa. Esta importancia social no podía dejar de reflejarse en el arte, y así, desde muy pronto comenzaron a aparecer en Inglaterra obras de arte que reflejaron esta peculiar característica de la vida insular. Lo mismo que en el paisaje, los antecedentes de este género habría que buscarlos en el arte holandés. La escena de caza es, en cierto modo, un derivado del cuadro de batallas, pero de este género inicial siempre cultivado en Inglaterra, en especial en lo que se refiere a la tan británica caza del zorro, surgieron dos géneros más específicamente ingleses, como son las pinturas que tienen por tema las carreras de caballos, y más en especial los retratos de animales, caballos y perros singularmente. La pasión del inglés por los caballos, por su cría y por la pureza de la sangre de sus productos, hizo nacer el retrato del noble bruto, considerado como una obra de arte. Estimándose como la mejor nobleza heredada el cuidado linaje de los caballos, los retratos de estos productos cobraban una importancia casi pareja a los de los hombres y servían de *pedigree* gráfico y de recuerdo concreto de los caballos famosos. No habrá exageración en decir que los retratos de caballos de Marshall, Stubbs o Ferneley, entre otros, puedan ser considerados tan clásicos, en su género, como los de Van Dyck o Reynolds en el suyo. El librito que aquí se reseña puede dar, a los que se interesen por estos géneros, que han logrado tantas veces el primer plano en la curiosidad y en la boga, un cuadro conciso y exacto de su desarrollo hasta el presente.—E. L. F.

Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico.—Volumen primero: *Arte prehistórico*, por Martín ALMAGRO. *Colonizaciones púnica y griega. El arte ibérico. El arte de las tribus célticas*, por Antonio GARCÍA Y BELLIDO. Editorial "Plus Ultra". Madrid.

La realización de una historia general del arte español en volúmenes de gran formato, redactados por especialistas y ricamente ilustrados, es, sin duda, un acontecimiento en la historia de nuestra bibliografía artística. La historia universal del arte hispánico emprendida por la Editorial "Plus Ultra" es una obra de colaboración, para la que se ha requerido el concurso de las gentes que hoy se dedican, con mayor autoridad, a cada una de las parcelas de la historia artística española.

Con buen criterio, no siempre seguido por algunas editoriales, que buscan más que nada el éxito comercial, la obra ha comenzado a aparecer por el tomo primero, en el cual, la parte de arte prehistórico está redactada por el profesor Martín Almagro, y la parte de arte prerromano, por el profesor García y Bellido. Gran parte del material gráfico de este volumen constituye siempre la obligada ilustración de las historias de España, de gran editorial, aparecidas en estos últimos años. Con todo, cabe decir que el libro no defraudará a ningún lector, no solamente por la rigurosa manera con que están expuestos los puntos de vista más modernos sobre cada uno de estos capítulos, sino que, incluso en la ilustración, se hallarán interesantes novedades en piezas inéditas o en atractivas fotografías de las que ya conocidas, y en la selección acertada y brillante que los editores y los redactores de estos capítulos iniciales han realizado. La presentación del libro, punto importante en una obra de este género, ha sido también muy cuidada. El libro está impreso con una gran claridad, las reproducciones son excelentes, y el papel, de una grata calidad mate. El volumen de la Editorial "Plus Ultra" nos hace desear ver completada una obra que se anuncia tan interesante y que hará época, sin duda, en los estudios de arte español.—E. L. F.

ROTHENSTEIN (ELIZABETH): *Stanley Spencer*.—Phaidon Press. Oxford-London, 1945.

En la colección dedicada a los artistas ingleses contemporáneos por la Phaidon Press, el volumen dedicado a Stanley Spencer viene a mostrar la evolución y el arte de un artista actual poco conocido en el Continente. Las primeras obras de Spencer que reproduce el volumen nos lo muestran, en fechas iniciales de 1910-1912, preocupado con un tipo de pintura, en el que se ve el reflejo de las corrientes del postimpresionismo, y especialmente de Gauguin. Pero pronto se observa en sus pinturas una analítica precisión exacta, que es una de las virtudes más arraigadas en la escuela inglesa y un deseo de unir fuertes y decididos estudios de luz a la plasticidad acusada en sus figuras. Paralelamente a corrientes contemporáneas en Europa, las figuras de Spencer se deshumanan, se deforman, y en sus cuadros aparece una patética muñequería más que realista, compatible con una precisión de miniatura medieval, que a veces se revela en sus grandes composiciones de ambición mural y decorativa, la pintura mural, las vastas composiciones de aliento un tanto épico, preocuparon a otros artistas de su genera-

ción, y en este sentido, pocas realizaciones de mayor ambición que las ejecutadas por el artista inglés. Spencer no es un pintor abstracto ni un simple ejecutante del pincel; es de los que aspiran a llevar a sus composiciones una vibración poética, una exaltación creadora que purifica su arte y le otorga su verdadera dimensión. Temperamento profundamente lírico, la guerra de 1914 al 18 ejerció sobre su espíritu una tremenda impresión, que él deseó reflejar en sus obras. La ocasión la encontró cuando se le encomendó la decoración de una capilla en Burghclere, composición gigantesca en la que quiso poner lo mejor de su obra de pintor y su emoción humana ante sus impresiones de guerra en Macedonia. El conjunto está considerado como una de las obras más importantes que ha realizado ningún artista de su generación y como la más ambiciosa pintura mural del arte inglés en todas sus épocas. Después de este gran conjunto, la obra de Stanley Spencer se diversifica en varias direcciones. Sus cuadros de figura tienen esa deformación expresiva que, a veces, nos recuerda el superrealismo, y en ocasiones nos hace pensar en el expresionismo; pero al lado de esto, sus pinturas de paisaje, de flores, y algunos retratos apartándose de toda intención deformativa o caricaturística, logran una intensa y minuciosa realidad, un arabesco sutil y complicado que se halla también lejos de toda vulgar concesión al realismo. Spencer es, con todo, uno de los artistas más representativos de las preocupaciones de una generación que comenzó a ser atormentada por la historia. Sin el análisis de sus obras, no estaría completa una visión de la pintura contemporánea. Ese es el mayor valor informativo del libro que reseñamos.—E. L. F.

Diputación Foral de Navarra... Institución Príncipe de Viana. Retablos navarros del Renacimiento, por José E. URANGA GALDIANO. Presentación por Manuel Gómez-Moreno. Pamplona, 1947.

La institución principal de Viana es uno de los más notables ejemplos de cómo se puede estimular la investigación y la cultura desde un activo foco regional. La Diputación Provincial de Navarra da ejemplo de cómo sin rozar y aun evitando la política, se pudo hacer una labor positiva, la que es urgente hacer y la que el Estado ya no da abasto a realizar. La verdadera autarquía de España es la de la historia y la del arte, y en este tipo de actividades, nadie nos puede disputar lo que es nuestro. Conocerlo, estudiarlo y darlo a conocer es la mejor labor de cultura hispánica, aquella en

que el dinero está siempre mejor empleado. El riquísimo archivo de Navarra es cantera donde los investigadores no cesan de sacar materiales de todo interés, pero menos conocida era la riqueza artística navarra, región un tanto fronteriza entre focos de intensa actividad artística, y que podía parecer, al poco enterado, comarca escasamente interesante. Por otra parte, Navarra es hoy un importantísimo centro de estudio de la pintura gótica, gracias a los frescos salvados por iniciativa de la Diputación y expuestos en Madrid hace algún tiempo. Pero la gran riqueza de Navarra, como de casi todas las regiones del centro de España en los sitios adonde no llegó la tea incendiaria o los extemporáneos afanes remozadores de la Iglesia, es la riqueza escultórica, el conjunto de retablos del siglo XVI, que constituye una de las manifestaciones artísticas menos conocidas dentro y fuera de España, por no haber alcanzado la suficiente divulgación. Para cualquier trabajo de este tipo se requieren, en primer término, campañas fotográficas intensas; en este sentido, Navarra tenía su hombre desde hace mucho tiempo. José Esteban Uranga, investigador de arte navarro, devoto de lo románico y magnífico fotógrafo, tiene, desde hace muchos años, explorada la región y reunido un magnífico archivo, que conocen bien los investigadores de toda España. Sin más que espigar en el archivo de Uranga, archivo de *amateur*, conviene advertirlo, se pueden preparar 20 magníficas monografías de arte español en el reino navarro, y creo que me quedo corto. He aquí una de ellas. Este volumen, parco de texto—60 páginas—, riquísimamente ilustrado, con 301 reproducciones, colecciona la escultura navarra del renacimiento que en retablos conserva aquella región. Afortunadamente, los retablos se publican cuando ya, en su mayoría, los documentos eran conocidos, y aun algunos más se documentan en este libro, que incluye también un apéndice documental. Imagínese que todas las provincias de España hicieran otro tanto y se tendría un archivo de arte incomparable en ilustraciones y en documentación. Pues claro está que Uranga no solamente publica conjuntos, sino que enriquece con numerosos y bien aislados detalles el conocimiento de cada uno de los retablos aquí estudiados. No hay por qué sacar de quicio las cosas diciendo que todo lo publicado es de primer orden. Siempre hemos creído que en estos conjuntos escultóricos del XVI se sacrifica la ejecución de los trozos al magnífico efecto decorativo de la totalidad, lo que no quiere decir que no existan fragmentos excelentes y aun magníficos en los retablos publicados.

El XVI fué siglo de escultura en toda España,

y la publicación de obras como este libro de Uranga irá permitiendo el poseer una idea clara de la importancia y de la valoración que hay que conceder a los maestros, dentro del cuadro general. En el siglo XVI navarro abundan los maestros extranjeros; si algo puede considerarse revelación en este libro, es, sin duda, el retablo de Unzu, pequeño pueblo próximo a Pamplona, donde Uranga fotografió, hace años, una pieza magnífica que nos intrigaba a todos los que la habíamos admirado. La elegancia de sus figuras tan italianas y la belleza de la composición nos han hecho pensar siempre en los maestros venecianos del siglo XVI, con su belleza formal y su alargamiento de proporciones de un manierismo contenido. Será muy interesante resolver algún día la atribución de este retablo, acaso clave de relaciones y contactos hoy poco precisos. Maestros flamencos continúan en el XVI y en lenguaje italianizante la intensa actividad que en España desarrollaron en el XV; sea ejemplo, Jorge de Flandes, que vivía en Sangüesa a mediados del siglo XVI. Dentro del lenguaje renaciente, común a todos los retablos de esta época, se pueden hacer grupos diversos en los que se acusa ese carácter de zona fronteriza entre Castilla y Aragón que el arte de Navarra refleja. El más valioso resultado de este libro es, sin duda, el permitir comparaciones de agrupación, en las que cada cual puede ensayarse y ejercitar su juicio personal sin seguir forzosamente las indicaciones del monografista, como tantas otras veces ocurre. En todo caso, atribuciones seguras y retablos documentados permiten darnos una idea de la obra de escultores como Domingo de Segura, Andrés de Araoz, Juan Martínez de Salamanca, aragonés, y el fraile francés Juan de Beauvais, acaso formado en modelos italianos. No faltan en el libro piezas dignísimas, a más del retablo de Unzu; me referiré especialmente a la virgen del retablo de La Población o al San Sebastián de Genevilla, obras que pueden espigarse en este volumen como dignas de ir a una antología de lo español en esta época de criterio selectivo muy apretado. El Sr. Uranga, con un conciso estilo pletórico de datos, hace preceder el libro de una introducción, en la que cada retablo es sucintamente descrito, extractándose los datos documentales o las hipótesis que puedan contribuir a su atribución. Varios apéndices incluyen documentos inéditos relativos a los retablos, y además, índices geográfico y onomástico permiten el rápido manejo del libro, que lleva una presentación interesantísima, a modo de juicio y clasificación general de las obras contenidas en el volumen, debida a la pluma de D. Manuel Gómez-Moreno.—E. L. F.

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

(FUNDADA EN 1909)

Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats

PRESIDENTE HONORARIO: SEÑOR DUQUE DE ALBA

JUNTA DIRECTIVA

Presidente: *Conde de Casal.* → **Vicepresidente:** *Marqués de Valdeiglesias.* → **Tesore-ro:** *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 SUCEATIVAMENTE

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.

