

1987

1988

1989

1990

1991

1992

1993

1994

1995

1996

1997

1998

1999

2000

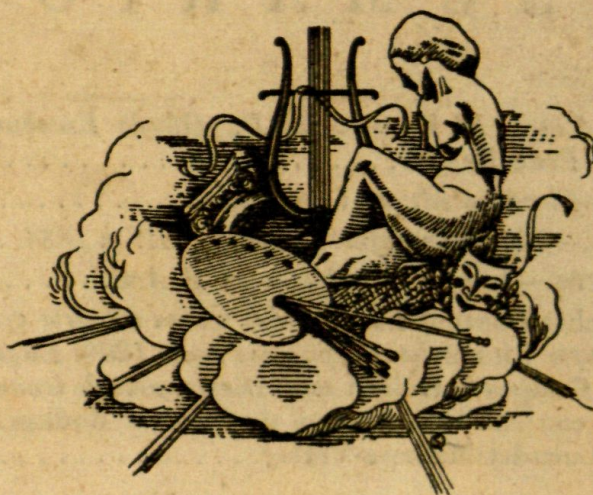
UAB

Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats

ARTE ESPAÑOL

REVISTA DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

Castillo



PRIMERO Y SEGUNDO CUATRIMESTRES

MADRID

1949

ARTE ESPAÑOL

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats

REVISTA DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

AÑO XXXIII. VIII DE LA 3.^a ÉPOCA ~ TOMO XVII ~ 1.^o Y 2.^o CUATRIMESTRES DE 1949

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

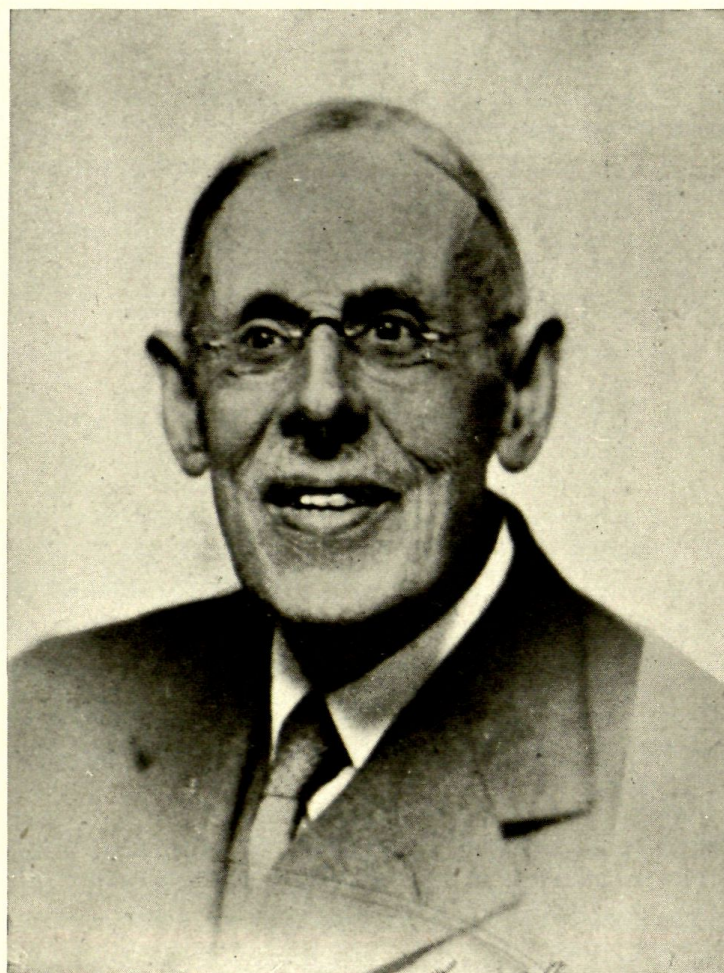
DIRECTOR: D. ENRIQUE LAFUENTE FERRARI



SUMARIO

	Págs.
NECROLOGÍA.—Conde de Casal: <i>El Excmo. Sr. D. Alfredo Escobar, Marqués de Valdeiglesias.</i> — <i>El Conde de Peña Ramiro.</i>	125
"UN AMIGO DEL ARTE".— <i>El nuevo Museo Cerralbo.</i>	127
ENRIQUE PARDO CANALÍS.— <i>Cinco cenotafios reales de 1819 a 1834.</i>	161
ANGEL DEL CAMPO FRANCÉS.— <i>Las obras públicas en el Arte.</i>	169
BIBLIOGRAFÍA.—F. J. Sánchez Cantón: <i>Los grandes temas del arte cristiano en España.</i> —J. A. Gaya Nuño: <i>El arte y los artistas españoles desde 1800: Eugenio Lucas.</i> —Ernesto Soares y Henrique de Campos Ferreira Lima: <i>Diccionario de iconografía portuguesa.</i> — <i>Rembrandt Paintings</i> , con una introducción de Thomas Bodkin.— <i>Rembrandt Radierungen.</i> Texto de W. Cuendet Manesse-Verlag.	188





El Marqués de Valdeiglesias.

El Excmo. Sr. D. Alfredo Escobar, Marqués de Valdeiglesias

LA muerte del Vicepresidente de nuestra Sociedad ha dejado un vacío difícil de llenar en múltiples colectividades a que consagró su dinamismo ejemplar, como ya han hecho resaltar cuantos por unos u otros motivos han dedicado diversos homenajes a su memoria, razón por la cual no hemos de recordar en estas líneas su lealtad política ni sus relevantes aptitudes para ocupar puesto de honor en el periodismo español, dotado como estaba de clara inteligencia, curiosidad ingénita por averiguar sucesos de importancia y discreta amenidad para relatarlos.

Para nosotros, nuestros mejores recuerdos han de concretarse a su larga y constante actuación tan plena de entusiasmos porque no decayeran un solo instante los prestigios del legado cultural y patriótico que nos dejaron los que se fueron de nuestro lado por ley fatal del destino: los iniciadores de la obra, la españolísima Infanta que le dispensó desde los primeros momentos su protección, los que presidieron sus Juntas directivas, los que dirigieron sus anuales exposiciones y escribieron en sus catálogos páginas de básica erudición, los que contribuyeron con sus aportaciones a la realización del ideal que motivó la existencia de la selecta colectividad haciendo revivir olvidadas manifestaciones del arte nacional..., entre los cuales se contó desde los primeros años de la fundación el Marqués de Valdeiglesias con sus oportunos consejos y la eficaz ayuda de la propaganda periodística y de la social, aquélla por el relevante puesto que en el periodismo ocupó, ésta por los círculos sociales que frecuentó siempre.

Pero hubo dos momentos en que prestó a la Entidad su mayor servicio cuando, por derivaciones del cambio del régimen político y nuevos criterios sobre posibles orientaciones dentro de su Junta, se creyó en el caso de dimitir la antigua que encargó especialmente al Marqués de buscarle adecuada sustitución, lo que practicó con diplomacia admirable, consiguiendo que personalidad tan grata a todos como el ahora también difunto Marqués de Lema admitiera la presidencia, y reservándose él, que en varias ocasiones lo rehuyó, el puesto de mayor trabajo y menos lucimiento. Norma de su vida en cuantas organizaciones hubo de intervenir.

La otra ocasión a que aludimos refiérese a las difíciles circunstancias por que pasó Madrid al ser liberado del dominio rojo. Dispersos los elementos que formaron nuestra Asociación, fué Valdeiglesias quien asumió el trabajo de volverlos a reunir, citándoles personalmente en la antigua Redacción que en la calle de San Ber-

nardo ocupó aquel veterano diario *La Epoca*, órgano del partido conservador y lectura habitual de las clases aristocráticas, que recogía en sus columnas las inquietudes extranjeras, las informaciones sobre política interior, siempre ponderadas, y los ecos de actividades literarias y del gran mundo, firmados éstos por "Mascarrilla", que no era otro que el ilustre periodista que acaba de morir, conocedor cual ninguno de nombres y familias que desde su juventud trataba.

Después y una vez reorganizada la Asociación de Amigos del Arte, y volviendo ésta a proseguir las actuaciones que tanto prestigio le dieron, fué en los salones de la propia casa de su Vicepresidente, que por su delicado estado de salud no podía pasar al recuperado domicilio social, donde se celebraban nuestras Juntas directivas, con la excepción del día en que quiso reunir en él a sus consocios en una de las fiestas íntimas con que celebró en el pasado año sus bodas de oro, y aquellos otros días en los cuales, y al prepararse la última exposición del *Teatro en España*, llegaba con la mayor puntualidad para prestar a los organizadores de ésta la valiosa ayuda de su prestigio y de su consejo.

Ultimamente, al inaugurarse la de la Pintura romántica francesa, cuando ya todo hacía presumir su próximo fin, no pudiendo acudir al acto, todavía quiso unirse a él por medio de unas cuartillas, que resonaron en el local de sus preocupaciones y de sus afectos, como una despedida de quien ya no podría volver a él, pero que fué siempre, al través de una larga vida, uno de los mejores y más constantes *amigos del Arte* español. Descanse en paz.

EL CONDE DE CASAL.

El Conde de Peña Ramiro

OTRO miembro de la Junta Directiva de la Sociedad Española de Amigos del Arte también fallecido, sin que por la distanciada publicación de los números de nuestra Revista haya podido dedicársele el merecido homenaje a su memoria, ha sido D. Joaquín Caro y del Arroyo, conde de Peña Ramiro.

Perteneciente a la ilustre familia de los Marqueses de la Romana, tan conocida en los altos círculos sociales de Madrid, fué persona de gran cultura y excelente memoria, de las que pocas veces hizo gala públicamente, pero que demostraron su valía en los cargos que durante la Monarquía y en el partido conservador desempeñó: Dirección General de Bellas Artes, Subsecretaría del Ministerio de Instrucción Pública, Gobierno Civil de Sevilla, etc., como en el Patronato del Museo del Prado, Maestrante de Ronda, y en el seno de nuestra Entidad, con amabilidad y competencia nada comunes que hicieron siempre deseable su trato.

En la Junta celebrada después de su muerte, como al reunirse la Real Academia de San Fernando, a pesar de no haber pertenecido a ella, se hicieron resaltar las brillantes cualidades del finado.

El nuevo Museo Cerralbo

Por "UN AMIGO DEL ARTE"

INTROITO

LOS que conociesen el Museo Cerralbo hace años, cuando fué abierto al público, allá por los de 1925, si no volvieron a visitarle en estos últimos, apenas podrán dar crédito a sus ojos si de nuevo recorren sus espléndidos salones, duplicados en número y centuplicados en la cantidad y calidad de los objetos expuestos.

Recuerdo el primitivo museo, circunscrito a la planta principal del palacio. Impresionaba como algo suntuoso, pero también un poco como "almacén" de obras de arte. Fatigaba la profusión de cuadros, de muebles y de heterogéneos, cuando no heteróclitos, objetos; aquéllos cubrían los muros hasta el techo, y aun muchos de éstos, pintados al temple; las vitrinas, abarrotadas de porcelanas, abanicos, estatuillas y mil cosas más (no pocas aún con el papel en que se envolvieron), fatigaban la atención y no permitían, en los más de los casos, la debida contemplación y el recreo que toda obra de arte merece. Por esta vez *era el bosque el que no permitía ver los árboles*. Añádase a esto cierto aire de vetustez, de abandono, como el que se advierte en las casas no habitadas durante algún tiempo por sus dueños y que al partir no cuidaron, pensando en regresar, en ordenar ni acondicionar su contenido. Así era, en efecto; su dueño, al que, además, debían el ser y el existir como integrantes de su palacio bien amado, había partido para su último y definitivo viaje; pero dejó en él, como todo creador de arte, lo mejor de su espíritu en su obra. Esta fué la creación de un museo, por él soñado desde que decidió la construcción del palacio. Circunstancias de que luego hablaremos impidieron que al morir hubiese visto realizado por completo su deseo. Hoy, ocupando la totalidad del edificio, multiplicados los salones y adaptados a su definitivo destino; incrementadas sus colecciones con las legadas por su hija política, la Marquesa de Villahuerta; *descongestionadas* paredes y vitrinas; limpio, ordenado, dando su valor a cada cuadro, a cada mueble, dispuesto en aquéllas —con inteligente cuidado— su contenido (¡con qué escrúpulo se ha llevado todo esto!), además de su carácter de "mansión señorial", vivienda de un prócer del pasado siglo, ofrece el cautivador y deslumbrante aspecto de un espléndido museo.

¿Y cómo se ha conseguido esto? ¿Qué voluntades y qué artífices han logrado este milagroso resurgimiento? ¿Cuáles son, en fin, las obras de arte más dignas de mención y de interés en él? De todo ello hablaremos; pero bueno será que, siquiera brevemente, tracemos una semblanza de su creador. Conociendo su vida, conoceremos mejor su obra. A lo largo de aquélla, sabremos hasta qué punto fué su fundador benemérito de la Patria.

EL MARQUES DE CERRALBO.—Apunte biográfico.

"Ab Jove, principium."

Don Enrique de Aguilera y Gamboa, dos veces grande de España, Marqués de Cerralbo, de Almarza y de Campofuerte; Conde de Alcudia, Foncalada y Villalobos; heredero del Marquesado de Flores Dávila y de los Condados de Casasola del Campo, Alba de Yeltes y Oliva de Gaytán, con más otros títulos no reclamados y Conde del Sacro Romano Imperio, en la corona de Austria, nació en la entonces corte de Madrid el 8 de julio de 1845, y murió en la misma el 27 de agosto de 1922. (Fig. 1.)

Casi en el alborar de su juventud se entregó fervorosamente a la política como afiliado al partido "carlista", siendo por primera vez diputado a Cortes en 1872. Entusiasta propagandista de su credo político y con verdaderas dotes de organizador, nombrado delegado del mencionado partido, del que llegó a ser único jefe, logró fundar no menos que 4.000 *juntas* en toda España y hasta 300 "círculos" de dicho carácter. Con ello pudo llevar a algunas Cortes hasta doce diputados y seis o siete senadores. Nada de extraño tiene que en premio de esos servicios a "la causa" le nombrase Don Carlos Mayordomo mayor de su Casa y le concediera el "Toisón" por ser el Pretendiente Borbón español, y el Gran Collar de la Orden del Espíritu Santo, como descendiente de los Borbones franceses. Y, en fin, también, como descendiente legítimo y directo de Carlos III, el collar y Gran Cruz de la Orden por este Monarca fundada.

Con las inevitables vicisitudes y alternativa que en la política se dieron en aquellos años, y dando ejemplo de honrosa consecuencia, continuó en la jefatura del partido hasta que en 1898 su salud, ya de antiguo precaria, le hizo abandonar este destacado cargo, si bien no por eso abandonó la política, cultivándola, sobre todo, desde su puesto de senador por derecho propio.

En este aspecto, ya lindando con el social, se debe mencionar que fué en 1869 uno de los fundadores de las Juventudes Católicas.

Hombre de tan dinámica actuación como se requería para ser efectiva en cuanto a sus fines proselitistas, forzoso era que, tanto oralmente como por escrito, difundiese sus doctrinas. Efectivamente; bien pronto, allá por los años 1863 a 64, es decir, cuando apenas contaba veinte, formó parte de la Redacción del *Fomento Literario*, y durante muchos más, y asiduamente, colaboró en la *Ilustración Católica*, entre otras diversas publicaciones, en las que dió a conocer muchos de sus discursos. Afortunadamente, la estabilización política que desde la Restauración advino, le permitió, cada vez más, dedicar sus actividades a otro género de especulaciones, que si al principio fueron, como consecuencia lógica, particularmente históricas, bien pronto con éstas se entremezclaron las arqueológicas, hasta venir a parar en las dos grandes determinantes de su vida: la *Prehistoria* y la que podríamos llamar *Arqueología artística*.

Entre las meramente históricas, descuellan por su interés la conferencia (publicada después) que en el Ateneo de Madrid dió sobre *El Virreinato de Méjico* (mayo 1892); la monografía sobre *El monasterio de Santa María de la Huerta* y

el Arzobispo Don Rodrigo Giménez de la Rada (1), debiendo advertir que dicho monasterio fué adquirido por él y restaurado magníficamente; y, en fin, la titulada *El Alto Jalón*, estudio geográfico e histórico de esta región. Académico de la Real de la Historia, fueron numerosas sus aportaciones en comunicaciones y trabajos, así como a la Imperial Academia Arqueológica de Berlín, de la que era socio correspondiente.

Para terminar la semblanza puramente literaria del Marqués, no hay que olvidar su producción poética; en una época de floración en exceso exuberante de aquélla logró distinguirse como poeta correcto y atildado, sobresaliendo del nivel medio sus composiciones líricas que aun póstumamente vieron la luz ("El castillo de Mos", "Leyenda de amor"), primorosamente editados, y en las que, en ocasiones, puede parangonarse su estro poético con el de algunas composiciones de Zorrilla.

Entrando de lleno en las que, como dijimos, absorbieron sus actividades en la última mitad de su larga y fructífera vida, forzoso es mencionar, siquiera de pasada, su labor como escudriñador de la prehistoria española, en la que, además de horas sin fin de continuo trabajo (2), empleó no poco dinero, pues de su personal peculio las costeaba. Entre las más notables y fructíferas excavaciones, figuran la del yacimiento de Torralba (Soria), logrando la fortuna de encontrar (caso único en Europa) *hachas prechellenses* junto con restos del *Elephas meridionalis*, con lo que resultaban ser aquéllas los restos industriales más antiguos conocidos. En otro lugar halló una ciudad ibérica desconocida y restos de un posible emplazamiento de asambleas o culto ibérico con la piedra de sacrificios humanos. Todo ello, entre muchas distinciones, le hizo merecedor del Premio Martorell, tanpreciado, y precisamente, la última carta autógrafa de Menéndez y Pelayo (que en marco adecuado se conserva en el Museo), fué la que le dirigió al Marqués felicitándole por ello. Justificado era, por lo tanto, lo que el insigne tribuno Vázquez Mella le dice en la dedicatoria de su retrato: "... que para ahondar en la tradición española ha desenterrado a los fundadores de la raza".

En su testamento lega el fruto de sus costosas y laboriosas excavaciones al Estado español, en cuyos museos Arqueológico y de Historia Natural deben conservarse.

En cuanto a coleccionista como aficionado y amante del arte, él mismo nos lo confiesa en la cláusula 28 de su testamento, al decir: "*Toda mi vida me he ocupado mucho en coleccionar objetos de arte arqueológicos y de curiosidad, habiendo conseguido reunir importantísimas y muy valiosas colecciones...*" Vese, por tanto, que fué ocupación primordial de su vida, y seguramente la más grata, hasta el punto que para alojarlas e instalarlas adecuada y dignamente, emprendió y dirigió la construcción del palacio que encierra el museo. Pero como esto nos ocupará más adelante, baste por ahora con lo dicho para comprender una de las facetas de sus múltiples y meritorias actividades, y pasemos a reseñar, para completar su semblanza, cómo hasta su manera y modos de vida cotidiana correspondían a quien tan discretísimas muestras de vivir prócer, en lo que significa selecto y superior, nos viene revelando.

(1) Discurso de recepción en la Real Academia de la Historia.

(2) Quedan inéditos gran parte de sus copiosos estudios sobre ella.

Casado con una ilustre dama, D.^a Inocencia Serrano, viuda ya y con hijos, de suprema distinción y pingüe fortuna, es fama que profesó al Marqués honda e inquebrantable ternura. Dieron en sus residencias, y últimamente en esta del palacio-museo, selectísimas reuniones, tanto literarias y eruditas (como ya las había disfrutado nuestro biografiado en su casa, con su allegado D. Gonzalo Aguilera y Gamboa), ya gastronómico-literarias. Y es fama que en dichas comidas (un día a la semana), en las que se reunía selectísima concurrencia, se daba no menor importancia a la gastronomía que a la erudición. En particular eran famosas las minutas de platos españoles (cocido, arroz con leche, etc.) que harían las delicias de un Enrique de Villena, de un Montañón o de un Muro, y en las que no dejaban de colaborar algunos de los invitados, como refiere de sí propio el ilustre jurisculto Ortega Morejón, que las relata (1). Algunas de ellas se conservan, por cierto, en artísticas cartelas de porcelana en el museo, y al leerlas hoy las creemos no sé bien si cosa legendaria o propia de razas de hombres ya extinguidas.

En dichas reuniones leían discursos, ensayos, poesías, y claro es que no faltaban las del anfitrión, que precisamente dió a conocer en una de ellas la citada "Leyenda de amor".

En los veranos y otoños particularmente recibía espléndidamente en su palacio de Santa María de la Huerta, y llegado el invierno, no faltaban "saraos" y bailes suntuosos en el del actual museo, como puede juzgarse tanto por las fotografías que se conservan en él como por las mismas pinturas del techo del gran salón de baile (por Juderías), en el que está retratado el Marqués, de frac rojo, y acaso éste es el más acertado de cuantos le hicieron.

Con todo esto podemos fácilmente reconstruir la figura del Marqués de Cerralbo como el arquetipo de un prócer del Renacimiento... revivido en el siglo XIX. Gran señor, era tradicionalista tanto por convicción como, sin duda, por parecerle que ello representaba más cabalmente cuanto de abolengo le venía y le apartaba del liberalismo un tanto bullanguero y de la calle. Amante de la Historia, a la que, por modos varios, como hemos visto, sirvió; mecenas y protector de artistas (Juderías, Soriano y otros) en vida, dejó para ellos, a su muerte, en mandas a la Academia de San Fernando cuantiosos legados. Coleccionista de arte y arqueología, que es también una manera de sentir la tradición y uno de sus aspectos más nobles y de manifestar el aristocratismo de sus gustos, atesoró, con el ánimo decidido de legarlo todo ello a su patria, por la que sentía tan acendrado cariño, suma y compendio de la nobleza de su espíritu.

Y, en fin, si alguna duda nos pudiese caber de cómo hasta qué punto trataba de traducir en hechos el ideal de caballero que perseguía, estos versos que siguen de su "Leyenda de amor" hablarán por él mejor que cualquier otro pudiera hacerlo.

*Y soy un caballero
de bien antigua alcurnia, que antes fuera
señor que alzó pendón y abrió caldera,
rigió un Estado y se amparó en un fuero.*

.....
*Soy de raza de antiguos infanzones,
pues caballero ser quiero a la antigua,*

(1) Al estar en prueba estas líneas ha fallecido,

y en mi fe, mis ideas, mis acciones,
 esta arcaica afición bien se atestigua.
 No es que me tenga en más, ni más ser quiera
 que el pobre que en trabajos desespera,
 que antes que caballero soy cristiano.
 Y si yo de nobleza algo me ufano
 es por aquello de que a más obliga,
 con tal que yo consiga
 que no me alcance el que en bondad me siga.

.....
 Caballero a la antigua se me llama
 y serlo y demostrarlo sólo quiero;
 guardar lealtad a la mujer que se ama,
 ser su heraldo, su bálsamo y su egida
 y perder libertad, fortuna y vida
 por mi Dios, por mi Patria y por mi Dama... (1).

EL MUSEO.—Su historia (2)

"Ab uno, disce omnes."

Añeja en él, como hemos visto, la pasión de coleccionista, y casi tan antigua también la idea de recoger sus colecciones para legarlas a su patria, emprendió la construcción del palacio (que hoy la alberga) por los años de 1886, siendo su arquitecto D. Luis M. Cabello Lapiedra, pero siguiendo en todo las indicaciones y el gusto del Marqués; aún en 1892, Máximo Juderías, protegido suyo, pintaba los techos del gran salón de baile. Trasladó a él las colecciones que antes tenía reunidas en su domicilio de la calle de Pizarro, núm. 18, sitio de sus antiguas veladas literarias, abandonando definitivamente la idea primitiva de hacerlo en su vetusto palacio señorial de San Boal, en Salamanca, hoy en estado de lamentable ruina (3).

Pertenecía en nuda propiedad el solar y el edificio a sus dos hijos políticos, D. Antonio y D.^a Amelia del Valle y Serrano, primer Marqués de Villahuerta aquél, título que, a su muerte, heredó la segunda. Tenaz en su idea, trató el Marqués de Cerralbo de adquirir la totalidad del inmueble para alojamiento del museo; pero sólo pudo hacerlo de parte de él (plantas principal, segunda y tercera y gran escalera), cedido por D.^a Amelia, pues entre tanto había fallecido D. Antonio, que había legado su parte del pro indiviso a la fundación católica benéfico docente "Asociación de la Santísima Trinidad y María Inmaculada".

Suerte y no poca fué que su hija política, bien porque así lo sintiera, bien porque las aficiones de Cerralbo la sugestionaran y contagiaran (como en no pocos casos de estos ocurre) (4), compartiera en todo sus aficiones y, lo que es más, su patriotismo altruista.

(1) Estos versos que aparecen en estrofas están entresacados de uno de los cantos del poema, existiendo otros intermedios en el original.

(2) Para redactarla se han tenido a la vista el artículo que al museo dedicó su primer Director, D. Juan Cabré, y el que del mismo asunto se debe a la actual Directora, señorita Consuelo Sanz Pastor, éste, por cierto, de amenidad excepcional en estos trabajos.

(3) C. SANZ PASTOR: Loc. cit.

(4) En España son buen ejemplo el museo Osma, legado de su familia y suyo (suegro y mujer), y el reciente de Lázaro Galdeano. En Francia, el Jacquemart-Andrée, etc.

Que así fué nos lo demostrarán los siguientes datos: En la cláusula 28 (de la que ya hemos hecho mención) de su testamento dice lo siguiente: "... Para instalarlas adecuada y artísticamente (las colecciones), dirigí la construcción de la casa que posee mi hija política en Madrid, calle de Ventura Rodríguez, núm. 2, estableciendo aquéllas a mi gusto en el piso principal, y como tanto trabajo, estudios y dispendios me ha costado reunir las, es natural que sienta se disgreguen, y puesto que no tengo herederos forzosos he resuelto el disponer de esas colecciones en forma que perduren siempre reunidas y sirvan para el estudio de los aficionados a la Ciencia y al Arte.

Para realizar tal propósito, *he convenido con mi hija política*, dueña de la citada casa, en que ella haría una escritura tan formal, legal y terminante como sea preciso, para que por siempre jamás quede el piso principal, portería y gran escalera de dicha casa destinada a contener todas las colecciones mías, tal y como se hallan establecidas y colocadas por mí, sin que jamás se trastoquen, y por ningún concepto, autoridad o ley se trasladen de lugar, se cambien objetos ni se vendan."

En agosto de 1922, en un protocolo adicional, y en su cláusula 2.^a, hace constar que había adquirido la parte referida del palacio, y añade instrucciones para la división y ordenación.

Este propósito suyo, según el primer Director del Museo, D. Juan Cabré, que le conocía íntimamente y con él había colaborado en algunas excavaciones, tuvo origen ya en su juventud, afirmándose en él durante su matrimonio y, definitivamente como se ha visto, al morir su esposa. Y de la valía de la aportación de su hija política, aparte la cesión de su pro indiviso en la finca con los fines mencionados, dan razón sus disposiciones testamentarias, por las cuales se hace donación al museo "de todo cuanto consideren museable los señores testamentarios, ya de su palacio de Santa María de la Huerta, como de los pisos entresuelos donde está instalado el museo (cuyos pisos pertenecerán al mismo si dichos señores lo creen oportuno)", añadiendo respetables sumas en metálico para la construcción de una nueva ala del edificio, para la calefacción del museo; para costear conferencias sobre el contenido del mismo y la publicación de ellas y de los trabajos arqueológicos de su fundador, haciéndolo aquéllas y éstos a cargo de un legado que para este fin instituyó y de acuerdo con el Marqués, que suprimió de sus testamentos uno con idénticos fines para que constara como fundación exclusiva de ella (1).

Como se deduce de lo expuesto, dicha señora complementó, si así puede decirse, todo cuanto puede desearse en orden a una fundación de esta clase, con ánimo de que no fuese tan sólo un exponente de belleza, sino organismo vivo y fructífero.

¿Se ha logrado esto? El museo, ¿responde al fin que sus fundadores proyectaron? Y digo fundadores, pues creo merecen ir asociados los nombres del Marqués y de su hija política, dado lo valioso de las aportaciones de ésta.

Es lo que ahora veremos; pero apresurémonos a manifestar que acaso nunca hubiese alcanzado tan completa realización (y pudo verse en los anteriores años), si no hubiesen interesado en tal grado el patriotismo del Gobierno de Franco y el celo excepcional de sus actuales cuidadores y Director.

Aceptado por el Estado el museo (Reales Ordenes de 10 abril y 6 octubre 1924), pudo, al fin, abrirse al público, instalándose, como se ha dicho, en la planta prin-

(1) DON JUAN CABRÉ AGULLÓ: *El Museo Cerralbo*, 1928. (Del "Boletín de la Sociedad Española de Excursiones".)

cial, ingresándose por la gran escalera. Durante varios años (y creo que por recomendación o disposición testamentaria) fué Director del mismo el mencionado arqueólogo D. Juan Cabré (1). Acaso por no ser ciertamente esta faceta de su carrera la que más le interesara, quizás por un excesivo escrúpulo en dejar tal cual las encontrase las colecciones, lo cierto es que el museo ofrecía el aspecto que hemos tratado de describir al comienzo de este trabajo. Más abrumaba que agradaba.

Sobreviene nuestra guerra de Liberación, y ocioso es decir que hubo de sufrir, como todas las instituciones, incluso las culturales del Estado, depredaciones y perjuicios. Al finalizar la contienda, y dispuesto el ánimo del Gobierno, por inspiración directa del Caudillo, a la recuperación de lo perdido en España y a la superación de lo existente, hubieron de alcanzar al museo—como en seguida veremos—tan beneméritos propósitos. Fallecido su primer Director, fué nombrada en su lugar la señorita María de Cardona, de excepcional cultura, que ya durante la contienda había dado prueba de su valer en estas lides al dirigir la Exposición de Arte Religioso, celebrada en Vitoria. Pronto comprendió la necesidad de un mejor ordenamiento en las colecciones que las avalorara y realzase, y comenzó en este sentido laudables reformas. Reclamada para otras actividades (2), tuvo que abandonar esta Dirección, y providencialmente fué nombrada para sucederla la señorita Consuelo Sanz Pastor, Doctora en Filosofía y Letras, de extensa y profunda cultura, que ha puesto en la empresa no ya su saber, sino su espíritu, con ese tesón y constancia que son prendas, aunque no se estimen así vulgarmente, más bien femeninas y en grado excelso.

De que estas frases no son dictadas ni por la cortesía ni por la lisonja, vamos a persuadirnos en seguida.

En primer lugar, era preciso nada menos que rescatar el resto del edificio para completar y ampliar el museo, notablemente acrecido con los legados Villahuerta; de nada serviría la ampliación de un nuevo pabellón, si convivían en el edificio otras instituciones que, sobre desvirtuarle, le hicieron correr peligro de deterioro o de siniestros. Propuso, por tanto, la Directora, que al rescatarse la parte aún no incorporada, quienes vivían en él, incluso los llamados a servirle y atenderle, se trasladasen al edificio que se construyese, quedando en absoluto expedito y desembarazado para museo todo el del palacio. Afortunadamente, así lo entendieron tanto el ministro de Educación Nacional, Excmo. Sr. D. José Ibáñez Marín, como el Patronato del Museo, presidido en la actualidad por el excelentísimo y reverendísimo señor Patriarca de las Indias, Obispo de Madrid-Alcalá, D. José Eijo y Garay. Y conste, de una vez para lo sucesivo, que tan sólo la cultura y celo de tan egregios protectores pudo ser bastante a realizar no sólo lo que fuese conservación y amparo, sino la superación de lo recibido; es decir, realizar magníficamente el hasta entonces irrealizado sueño del Marqués de Cerralbo.

Merced a todo ello, pudo firmar la Dirección, en nombre del Estado (31 diciembre 1944), la escritura de compra de la otra mitad del edificio (3) a la entidad propietaria ya mencionada, beneficiada con el legado del primer Marqués de Vi-

(1) También recientemente fallecido.

(2) Es la Directora y asesora artística de la magnífica y señorial "Fundación Lerma", de Toledo, debida a la Duquesa viuda de este título, obra sin parangón en España.

(3) Muchos de estos datos están tomados del primoroso folleto del que es autora la señorita de Sanz Pastor, actual Directora, en el que con singular galanura literaria hace la historia de éste que hemos llamado "Nuevo Museo Cerralbo".

llahuerta. Una vez logrado esto, hubo que emprender una costosa y ardua reforma para hacer utilizables, para los fines propuestos, nada menos que la porción central del edificio, destinada en parte a la servidumbre y en parte a las caballerizas y guadarnés. Así se ha conseguido, rescatando, por decirlo así, para el museo espléndidas salas, *gran galería de pintura y sala de dibujos*, entre otras.

A tal extremo se ha llevado la escrupulosidad artísticohistórica de las habitaciones en que han sido necesarias obras de consolidación, que se ha vuelto a poner el mismo pavimento que tenían y se reprodujeron al temple los colores y estarcidos de los dibujos de papel en los muros. Como se indica en el folleto citado, se puede gozar ahora la visión de colores murales adecuados al destino de cada una de las habitaciones del palacio: desde el rojo vivo, "difícil de lograr por su valentía que el empapelado calentara antaño las paredes del Salón armería y del Despacho de Verano del Marqués de Cerralbo, hasta los suaves tonos rosa pasado, heliotropo, gris azulado, etc., que fácilmente nos transportan a aquella maravillosa época romántica..."

Al sumarse a las colecciones del Marqués las de su hija política, pero quedando el local del museo reducido a la mitad del inmueble, forzosamente hubieron de "amontonarse" las expuestas, estorbándose mutuamente, y en cantidad crecidísima, almacenarse otras. Al rescatarse los restantes pisos, se han podido, en la medida de lo posible, reconstituir las instalaciones que sus dueños dieron a todas y cada una de las habitaciones y han vuelto a su prístino lugar muebles, cuadros, lámparas, vitrinas y hasta fotografías y recuerdos.

Con toda esta meritísima, sí, pero ciclópea labor, se pusieron a prueba tanto la paciencia y constancia contra obstáculos, prejuicios... y dificultades crematísticas en lo material, como el depurado gusto y fina sensibilidad estética de su Directora en la tan difícil tarea de conseguir esta reconstrucción y ordenación, por la que se han logrado en forma y grado insuperables los fervientes anhelos de su benemérito fundador: ver fundidos en la totalidad del palacio-museo todo el conjunto de sus colecciones y perpetuar con él ante las generaciones venideras el ejemplo imperecedero de la vida de un noble español, aristócrata de abolengo y, lo que es harto más, prócer por su valer y su patriotismo.

Y ahora, conocidos sus antiguos señores, pasemos a visitar su palacio.

EL MUSEO.—Su descripción.

EL EDIFICIO: INGRESO Y ESCALERA MONUMENTAL.

El exterior del edificio es de sobria y bien proporcionada arquitectura, *rara avis* en la época en que se edificó, cuyo estilo podríamos calificar de "neoclásico madrileño", más aún ostentando en las fachadas el agradable contraste castizo de ladrillo de los paramentos con la piedra para encuadrar los vanos: las proporciones, bien logradas, y el conjunto, nada mezquino, muy cerca de lo monumental. Un jardín en sus límites N., cerrado por un templete dórico, y varias estatuas en piedra acababan de completar el aspecto señorial de la mansión. Entre dicho templete y el ala N. del palacio se halla el pabellón que alberga la Dirección y viviendas de empleados.

El ingreso al museo se hace por un amplio zaguán, en el que unos *bustos clásicos de piedra* de emperadores romanos y de personajes del siglo XVII, unas antiguas *culebrinas* y un primoroso mosaico romano nos hacen ya sentir el ambiente señorial que en todo nuestro recorrido por el museo no nos abandonará.

Traspuesta la cancela, admira el visitante en el muro frontero un magnífico tapiz de Bruselas (siglo XVII), *Meleagro enseñando a Alalanta la cabeza del jabalí de Calidonia* (fig. 13), sobre el cual, en lo alto, una lápida de mármol blanco conmemora en letras doradas la fundación e incremento del museo (1).

A un lado y otro del mismo, dos cuadros modernos, de Soriano Fort, conmemoran hechos históricos de antepasados del fundador *Defensa de La Coruña en 1592* y *Derrota de la Armada holandesa en 1635*.

A derecha e izquierda se ofrecen algunas excelentes *esculturas* en mármol, originales varias ("emperadores romanos" y "personajes desconocidos", en general franceses del siglo XVIII), casi todos bustos, salvo una *réplica* de la *Venus de Arlés* (¿romana?) y una *Alegoría de la Tierra*, obra francesa del siglo XVIII. Una corta escalera a la izquierda conduce a la puerta de ingreso actual del museo, y a la derecha arranca la monumental del palacio. Subiendo algunos tramos de ésta, podremos admirar su grandioso aspecto (fig. 2); desarrollándose en esa dirección hasta el ingreso del piso principal, con tupida alfombra, pudiéndose apreciar la exquisita forja de su balaustrada dorada, obra excelente—estilo Luis XV—, que perteneció al Palacio de las Salesas Reales, fundado por D.^a Bárbara de Braganza. Ricos mármoles de color severo la completan, y en el muro a que está adosada, unos magníficos *tapices reposteros*, obras de Bruselas del siglo XVIII, ostentan las armas de la Casa.

En los rellanos, *bustos antiguos*, romanos, y *jarrones* monumentales de cerámica vidriada, contribuyen al suntuoso aspecto del conjunto.

Frontero al ingreso del principal, se puede admirar un magnífico cuadro de A. Pereda, *Santo Domingo en Suriano*, obra maestra del autor, que su propietario destinaba a la capilla familiar en Ciudad Rodrigo, con la condición de "que por su tamaño pueda entrar en un frente de la citada capilla"; como se comprobó que no era posible, aquí queda sirviendo de singular ornato. Una magnífica y monumental lámpara colgante y diversos apliques, permiten una iluminación *a giorno* de tan espacioso y magnífico conjunto.

Admirado éste, ingresemos en el museo por la mencionada escalinata a la izquierda del zaguán (2).

PLANTA BAJA

INGRESO Y GALERÍAS RELIGIOSAS. SACRISTÍA Y CAPILLA.

Apenas traspuesto el umbral e ingresados en seguida en las *galerías religiosas*, se adueña del visitante una honda sensación que podríamos llamar de "admiración respetuosa" ante el severo y artístico conjunto de tapices y muebles enmarcando

(1) Dice así: "Fundó este Museo y lo legó a la Patria | el XVII Marqués de Cerralbo | Excmo. Sr. D. Enrique de Aguilera y Gamboa. | El Caudillo de España | Francisco Franco Bahamonde | lo acreció generosamente | siendo su ministro de Educación Nacional | el Excmo. Sr. D. José Ibáñez Marín. | *Ad perpetuam in memoriam*."

(2) En todo este itinerario, de no advertirse lo contrario, se describirán los objetos más notables, primeramente a la derecha y después a la izquierda, en el sentido de la marcha del visitante. Lo subrayado es lo sobresaliente. En las reproducciones que ahora se publican se ha procurado no repetir las ya insertas en anteriores trabajos sobre el Museo.

y realzando una extraordinaria colección de cuadros y tallas "primitivas". En la primera de aquéllas, a nuestra izquierda, un *gran armario* de tres cuerpos, de los llamados de sacristía, está flanqueado a ambos lados por tallas policromadas y cuadros españoles (en tabla) del siglo XIV, y sobrepuesta a él, en el muro, una de aquélla de grandes proporciones, representando a "Dios creador", probablemente de principios del siglo XVI, y ocupando los espacios restantes, numerosos *ejemplares de cerámica hispanoárabe*.

A los lados de las puertas, las interesantes *tablas españolas* de fines del XV ("Sixto V" y "San Juan"), y diversas muestras de cerámica de Paterna, contemporáneas de éstas.

En el muro de la derecha, un magnífico tapiz de Bruselas del siglo XVI, "Esther y Assuero", lo cubre por completo, y delante del mismo, dos estupendos *sitiales góticos* y un arcón que soporta una primorosa arquimesa ennoblecen la estancia.

Abierto el *armario* mencionado vemos con asombro que encierra un verdadero tesoro en ornamentos, marfiles, tallas, veneras, miniaturas en cobre y cien objetos más, que no sólo llenan su espacio, sino que, a manera de un políptico, cubren las caras internas de sus puertas.

Entre los objetos más notables que encierra, merecen citarse:

a) En el cuerpo central, una magnífica cruz procesional de plata (fig. 42), con su macolla, del más puro estilo plateresco, se alza sobre un magnífico brocado de damasco verde bordado y recamado con hilos de plata, y rodeándola, al pie, muchas y diversas joyas; notable, en particular, una estatuita de San Jorge. A ambos lados, magníficos *cálices y vinajeras* de los siglos XVI aquéllos y éstas del XVII; en la pared del fondo, multitud de *relicarios*, sobresaliendo uno con primoroso *esmalte* en colores. En fin, al pie del basamento, sobre el mencionado brocado, un lindísimo *cuadro en cobre* de Franck, el joven.

En las *repisas altas*, a la derecha, *joyas*, en general, *religiosas*, sobresaliendo un magnífico *ostensorio* y varias *copas y portapaces*. En las de la izquierda, además de una *cruz de nácar* de las de Jerusalén, varios *cálices* de plata, notable uno de orfebrería gallega o portuguesa, y muchas y lindas *joyitas* de diverso estilo y épocas.

En las *repisas bajas*, en la de este lado, un magnífico *ostensorio* Renacimiento, que guarda un *trozo de la bandera* que llevó a la conquista de Cáceres Alfonso VIII, y otro del pendón que en la batalla de las Navas conquistó el mismo. Un lindo cuadrito de la Virgen, en la parte inferior, y otros dos, de "San Sebastián" y "Santa Isabel", en cobre, en la pared, completan el conjunto. En la repisa correspondiente del lado derecho, otro *ostensorio* de plata dorada, guarda un trozo de la *túnica sasánida* con que se enterró al famoso Arzobispo Jiménez de Rada. Al pie, cuadrito de la Magdalena; en la pared, dos cuadros: San Cristóbal y un *Ecce-Homo*, y al fondo, entre varios objetos, dos curiosos relieves en lacre rojo. En el interior de las puertas, *sellos signatarios y relieves en lacre o cera roja*, a la derecha, y cobres pintados a la izquierda.

b) En el cuerpo de la derecha, un finísimo *tríptico flamenco* (La Anunciación) del siglo XVI, y en la repisa alta, varias *Virgenes de marfil*, otras varias primorosas figuritas de la misma materia y un *esmalte lemosín* del siglo XVI también. En el centro, un buen *crucifijo de marfil*, flanqueado al fondo por sendos angelitos de plata, que sostienen unos braserillos, y al pie, varias *figuras también de marfil*, unas, de arte colonial, pero otras, como un excelente *cristo con la túnica*, europeas;

éste probablemente italiano. De marfil también, un *báculo* (fig. 44), pieza excepcional, trabajo francés del siglo XIV, y dos *figuras alegóricas*, acaso simbolizando "Europa" y "Asia", de arte alemán del XVI al XVII.

En el interior de la puerta correspondiente, sobresale un *esmalte lemosín*, acaso tapa de evangelario, de figuras alveoladas policromadas, siglos XIII-XIV (?).

c) Y, en fin, en el *cuerpo de la izquierda*, en la repisa alta, buenos *cálices platerescos* y *barrocos* y *candeleros* de plata flanquean una *figura de la Virgen de talla* policromada, probablemente parte de un "Nacimiento" (fig. 12). Un *relieve de alabastro*, la Anunciación, de factura algo tosca, probablemente español; un grupo de *ámbar* (fig. 43) (la Virgen con el Niño y San Juan) y varios candelabros y campanillas de plata llenan el resto del compartimiento. Y al pie, un fino *relieve de alabastro*, "Dolorosa", acaso florentino, y varios curiosos sellos. En la pared, varios cobres, notable el retrato de la beata Mariana de Jesús (?), y en la portezuela, sellos de plomo, esmaltes (fig. 45), etc.

Pasadizo y galerías. —A la izquierda de esta sala, un pasadizo, en el que se ven, a la derecha, un magnífico *tapiz de Bruselas con paisaje y animales* en el estilo de Snyders (siglo XVII), flanqueado por dos primorosos dibujos a "la sanguina" del pintor francés Huberto Robert. En el resto del muro, en las sobrepuestas, y en las demás paredes, panoplias con curiosas armas, algunas exóticas. En la pared de la puerta de entrada, a la izquierda, un gran cuadro de *escuela francoitaliana* del siglo XVIII representando a "Endimión", al pie del cual una arquimesa soporta un antiguo y artístico reloj. A la derecha, en la misma pared, un monumental espejo y diversas panoplias. Retrocediendo a la *primera galería*, y en el punto de ingreso a la siguiente, llama la atención una magnífica *talla del siglo XVI* de Juan de Juní o de su taller, de tamaño natural, que representa "La Magdalena", y que probablemente formó parte de un "Calvario o Desprendimiento".

En esta segunda galería, en ambos lados, se alinean los *cuadros primitivos* y *las tallas góticas*, dando al conjunto, mediante algunos *arcones góticos*, *mesas* y *sillas de cuero frailerías* castizamente españolas, el aspecto de una de nuestras ricas sacristías catedralicias. De entre las *tablas* en el muro de la derecha, merecen fijar la atención: una, magnífica, probablemente de Rodrigo de Osona (fig. 24), desde luego hispanoitaliana de principios del siglo XVI, representando a "San Sebastián entre San Tirso y un Papa". De brillante colorido y dibujo correcto, su excepcional luminosidad nos revela el indudable parentesco con escuelas del Levante español, influídos por las del centro de Italia, acaso más que ninguna la del "Francia". Más allá, un retablo con "predella", "Misa de San Gregorio", más antigua que el tríptico que lo remata ("Martirio de San Sebastián"), y otra tabla del siglo XIV, española, "La Coronación de la Virgen", son las más interesantes. En el muro de la izquierda, después de una curiosa escultura en piedra que representa a *Santiago*, muy *interesante tabla*: "La Adoración del Niño por la Virgen", cuyo estilo recuerda vivamente el de Vicente Macip, padre de Juan de Juanes, como es sabido. Un curioso *tapiz inglés* muestra episodios de "Cacería con un caballero", que por cierto semeja al infortunado Carlos I de Inglaterra, y delante de éste, un magnífico *busto en talla policromada de Villabrile* (fig. 11) representa a San Pablo. Más allá, varias tablas ("El Salvador") y otras, más curiosas, del siglo XIII al XIV, que por la disposición de las figuras, lo ingenio del dibujo y colorido, recuerdan las ilustraciones

de los "Beatos" y las pinturas murales de la época. Dignas de estudio, cabría preguntarse si fueron pintadas o no en España. En cambio, sí es bien española otra tabla que las sigue, seguramente de Pedro Berruguete ("La Resurrección"), en donde están bien patentes la reciedumbre de composición y dibujo de este tan castellano pintor.

Una magnífica *puerta de madera de nogal tallada* (probable obra del siglo XVII), flanqueada asimismo por curiosas pinturas (políptico, siglo XIII, a la derecha) y una talla ("El Prendimiento") en la sobrepuerta, nos da ingreso a la

Sacristía.—Esta cámara sorprende, desde luego, por su severo y rico aspecto, tapizadas sus paredes con un magnífico damasco de color rojo oscuro, por lo que en ellas los diversos cuadros primitivos resaltan extraordinariamente al armonizar los oros de su pintura con este fondo. De entre ellos, merecen muy especial mención, en el muro de la derecha, un *políptico* sobre madera de composición y figuras "italianoides" del siglo XIV, con una "predella" en la que, verosímilmente, faltan los cuadros, sustituidos por unos guadameciles probablemente del siglo XVI. Pero es notable sobre todos una *gran tabla* (fig. 25) que poco más lejos de éste se muestra, que representa a "una santa orando", rodeada de otras (¿Santa Catalina de Siena?, ¿Santa Isabel?) y de un santo dominico (San Pedro Mártir). Es cuadro bellissimo, seguramente español, pero en el que la gama de los colores y el suave misticismo que lo impregna le hace por extremo interesante y atractivo. Recuerda la escuela castellana influida por Juan de Borgoña en las postrimerías del siglo XV. Y dos ricas casullas con las armas de los Aguilera, colocadas bajo cristal a los lados de la puerta de la capilla, completan el seductor aspecto de la estancia.

Capilla.—En ésta, cuyo ingreso nos cierra una antigua *celosía* de madera, nos sorprende la sensación de tranquilo reposo y de armonía. De paredes blanqueadas y lisas, sin otro exorno que algunas imágenes de talla sobre ménsulas y algunas curiosas "bulas" y "privilegios" en sus marcos, toda nuestra atención pende del magnífico *cuadro del Greco del altar*, cuyas tonalidades grises y pardas tan bien entonan con las tallas, los muros, la madera de la cancela y del vetusto confesonario. Representa dicho cuadro, con las figuras de tamaño natural, a *San Francisco con el lego*, en la Albernia, y fué uno de los que durante nuestra guerra fueron llevados al Extranjero. Toda la estancia diríase llena con su presencia y una excelente disposición de luces permite su perfecta contemplación.

En el altar llaman la atención unos magníficos *frontales de terciopelo bordados*, obra excelente del Renacimiento español, muy probablemente salidos de talleres jerónimos (1). Algunos accesorios litúrgicos y un hachero de hierro forjado completan el conjunto tan emotivo.

Al salir de la capilla recorreremos en sentido inverso la sacristía y las galerías religiosas para ingresar, franqueado un corto pasadizo, en las reconstituídas

HABITACIONES PARTICULARES DEL FUNDADOR Y DE LA MARQUESA DE VILLAHUERTA.

Despacho de verano del Marqués de Cerralbo.—En esta habitación, que conserva un acusado carácter personal, con numerosos recuerdos "tradicionalistas", se admira en el lienzo de pared de la derecha un magnífico cuadro, *San Francisco y el*

(1) Sabido es que una de las especialidades de tan española Orden eran los bordados.

ángel, de escuela hispanoitaliana, del siglo XVII (1), flanqueado por dos vitrinas antiguas. En la situada a la derecha, escogidos ejemplares arqueológicos, sobresaliendo un espléndido ejemplar de *vaso campaniforme* de Ciempozuelos, admirablemente conservado; vidrios y lucernas hispanorromanos, un candil visigótico y un espejo de bronce romano. En la pared, por encima de ella, un cuadro de escuela flamenca, acaso de Susterman, que representa *Dos caballeros*. En la vitrina de la izquierda se admiran escogidos ejemplares de cerámica ítalogriega, acaso algunos hallados en España o de arte indígena, de curiosas formas y muy buena conservación. En el mismo lado, sobre ella, un cuadro de escuela francesa, "Retrato de Luis XIV", de excepcional verismo, dado lo "cortesano" de casi todos los retratos de este Rey, siendo notable el realismo de su fisonomía, que correspondería a unos cuarenta años de su edad.

A la izquierda del balcón, la mesa de despacho del Marqués, y sobre ella, un brazo de estatua romana, de bronce. En el entrante de la pared, un gran retrato de caballero, gentilhomme de Felipe IV, parece obra flamenca, de excelente escuela, y otros varios ("Paisano flamenco", "Autorretrato", de Trevisani, etc.) a ambos lados de la puerta de acceso a la siguiente habitación. A la izquierda de ésta campea una gran ampliación fotográfica de D. Carlos rodeada de varios recuerdos de la época, que asimismo se encuentran distribuídos por la habitación (como una "mesa revuelta", fotografías dedicadas, etc.), y, ¡curioso complemento!, unas ánforas romanas extraídas del fondo del mar, con incrustaciones de conchas y moluscos diversos.

En la pared, a la izquierda del ingreso, un gran y curioso cuadro, "Hombre herido", de Lanfranco, pintura tenebrista y extraña, pero de acertada expresión, y al pie de él, *vitrina con armas celtíberas y romanas*, de excepcional valía (*falcas*, etc.), halladas en Illora.

Salón amarillo.—Esta habitación tiene, indudablemente, un acusado carácter de época, al que contribuyen no poco tanto su original y lujoso mobiliario (forrada de seda amarilla la sillería) como la magnífica consola y el velador central de talla dorada, estilo Luis XV la primera y "bajo Imperio" el segundo, y, en fin, dos angelotes también de talla dorada y tamaño descomunal que dan guardia a la consola y al *excelente cuadro de factura ticianesca* (si no es original del mismo Ticiano) de asunto simbólico, que acaso quiera representar "el sueño de vanidades" humanas. La figura desnuda de mujer dormida y la entonación cálida de todo él, resiste perfectamente la comparación con otros cuadros de este autor (fig. 21).

Sobre la citada "consola", un antiguo reloj dorado y jarrones de porcelana japonesa; sobre el "centro", un bol chino de porcelana y, en fin, unas fotografías con afectuosas dedicatorias de D. Carlos y D.^a Berta al Marqués, dan el toque de intimidad precisa. A ello contribuyen también varias *miniaturas*. Las que se ven en el muro de ingreso, a la derecha, son cuatro en cobre, con marcos de talla dorada; dos, al parecer, españolas; otra inglesa y otra holandesa. Estas dos, excelentes.

En la pared frontera, otra miniatura, sobre marfil, retrato de principios del siglo pasado y firmada por "Heinsius", es bellísima.

Un paso más y nos hallamos en la

(1) Probablemente un Carracci.

Saleta rosa.—Esta encantadora habitación, de planta circular, recibe su nombre del color "rosa pasado" con que están pintados sus muros, y alberga, además de selectísimos cuadros, casi todos del siglo XVIII y franceses, muebles de alto valor y vitrinas repletas de objetos de arte.

El mismo color de las paredes contribuye, por decir así, a "matizar" unos y otros, viniendo a resultar esta "saleta" una de las cámaras más seductoras del museo.

Una hermosa alfombra de contorno ochavado, fabricada en el primer tercio del pasado siglo, cubre casi todo el pavimento. En el centro de ella se alza una primorosa *mesilla dorada con "tablero" y aplicaciones de malaquita*, a la que corresponde en el techo una *lámpara de bronce* en el mismo estilo con vasos también de *malaquita*. La sillería, con forros de seda, es de un barroquismo "siglo XIX", que ya ha dejado de ser "viejo" y empieza a ser "antiguo". Enfrente de la entrada, a la derecha, un magnífico *espejo de pie*, con marco y soportes de *porcelana de Sajonia* (por 188...), pieza hoy excepcional; a la izquierda, una *vitrina*, también de *porcelana* del mismo origen, acaso algo más antigua (por 1865), guarda excelentes piezas (tazas, bandejas, etc.) de diversas épocas y estilos del siglo XVIII e Imperio en su mayoría, y casi todas también de *porcelana* de Meisen, Höchst y Frankenthal. Notables sobre todo las de esta última marca.

En el muro de la derecha, entre la puerta de ingreso y un balcón, una chimenea de mármol francesa, delante de la cual un "paravent" de marco y soporte también de porcelana, ostenta en sus mallas una curiosa pintura estilo Regencia.

En la repisa de la chimenea se ostenta un magnífico grupo de "*pasta tierna*" de Sajonia, de figuras, de mediados del pasado siglo y perfecta conservación.

Por último, en lienzo de pared de la izquierda, entre la vitrina citada y la puerta de paso a la alcoba, una *mesa-vitrina* nos muestra multitud de *joyas y objetos de curiosidad*. Sobresalen entre éstos un antiguo catalejo; estuches de los llamados "entout-cas" de diversas materias (porcelana, plata, esmaltes), colgantes de reloj ("chatelaines"), etc., y de aquéllas, una numerosa representación de joyas populares antiguas, en su mayoría españolas; relojes, veneras, etc. Dos abanicos bajo cristal, uno Imperio y otro chino, de filigrana de plata, adornan las paredes.

En cuanto a las pinturas, ya hemos dicho que casi todas las aquí reunidas son excelentes.

Encima de la chimenea, una *oval* representa a una joven y hermosa dama, con suntuoso traje de corte (fig. 35). Seguramente francés, en la manera de Larguillier, es francamente seductor. En el lienzo de pared contiguo, un magnífico retrato representa a hombre de mediana edad, con magnífico manto azul, acaso escultor, a juzgar por los accesorios con que le retrataron, y de *escuela francesa* del "gran siglo".

Pasado el primer balcón, en el rincón detrás del espejo, varios retratos de escuelas diversas, italianos y españoles, y uno de éstos, firmado "Gutiérrez", de fines del siglo XVIII o principios del XIX, reproduce a un personaje (al parecer gentilhomme o académico) de expresión viva y agradable factura.

A los dos lados del segundo balcón, dos cuadros atribuidos a Lancret, con asuntos del género de la escuela de Watteau. Tienen interés porque son escasísimos en España los de esta escuela y de este autor.

En fin, en el lienzo de pared a que está adosada la mesa-vitrina, un magnífico



Fig. 1.—*El Marqués de Cerralbo*, por SORIANO FORT.



Fig. 2.—Escalera monumental.



Fig. 3.—Salones. Armería.

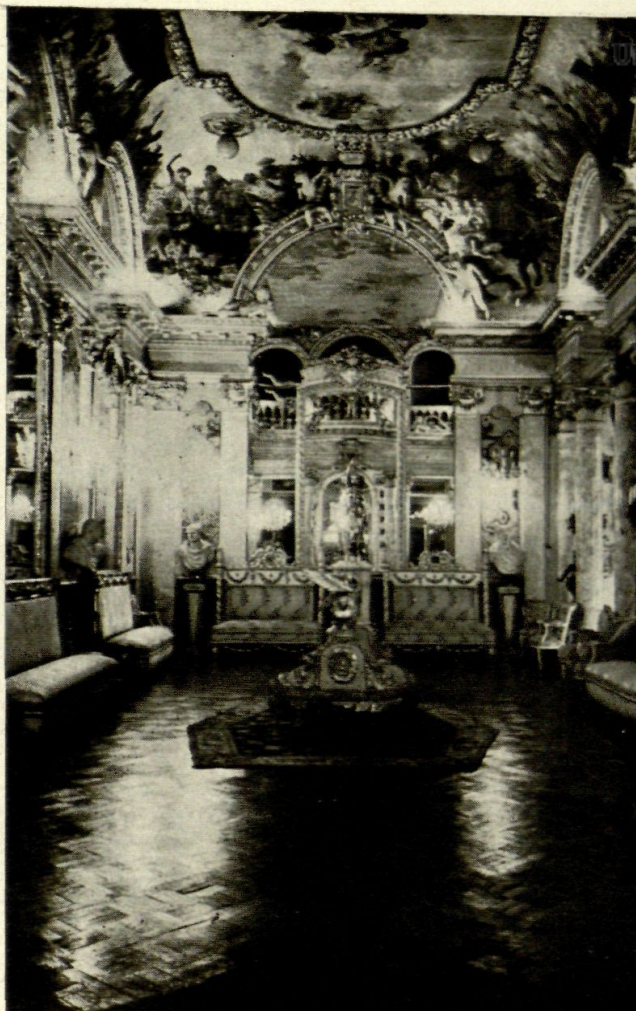


Fig. 4.—Salón de baile.



Fig. 5.—Tercera galería (principal).



Fig. 6.—Diana (romana s. I?).



Fig. 7.—Demóstenes ? (s. I, a. J.).



Fig. 8.—Don Juan de Austria ? (s. XVII).



Fig. 9.—Magistrado (s. XVII).



Fig. 10.—Tapiz de Bruselas.



Fig. 11.—VILLABRILE: Busto de ialla.



Fig. 12.—CANO?: La Virgen.



Fig. 13.—Tapiz flamenco (s. XVII).



Fig. 14.—MARINUS: *San Jerónimo*.

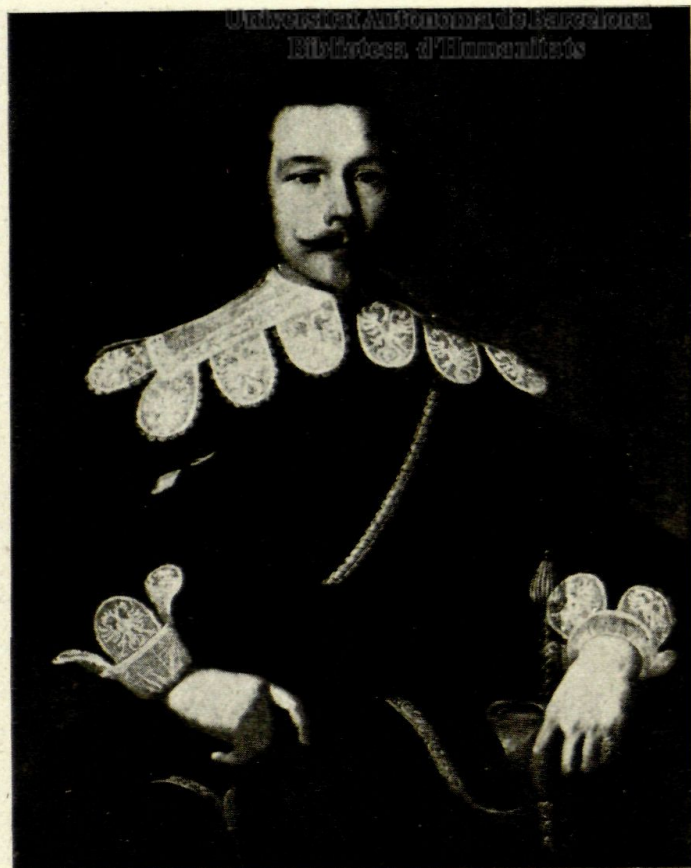


Fig. 15.—SECHERS: *Caballero flamenco*.



Fig. 16.—DE VOS: *Niño*.



Fig. 17.—VAN DYCK: *A. de Coster*.



Fig. 18.—MORONI: *Un escultor*.

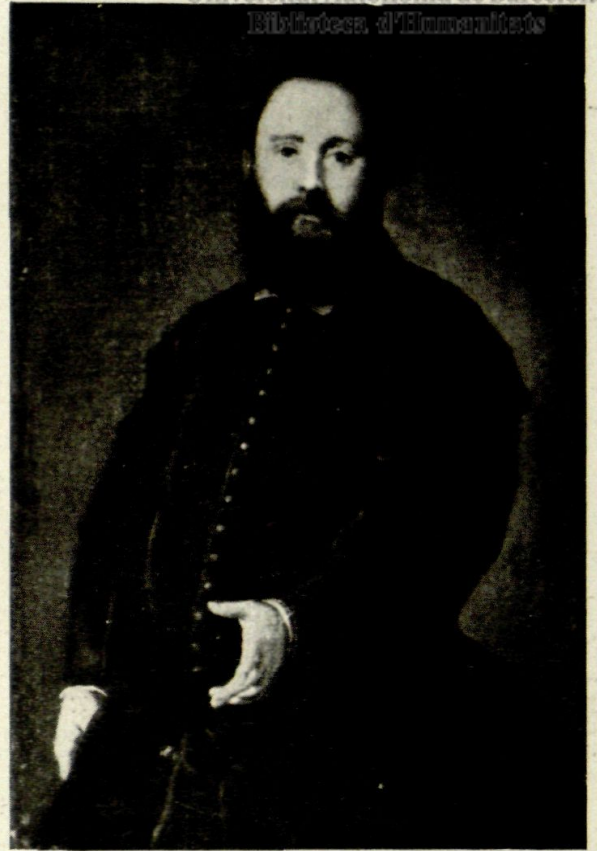


Fig. 19.—TINTORETTO: *Caballero veneciano*.

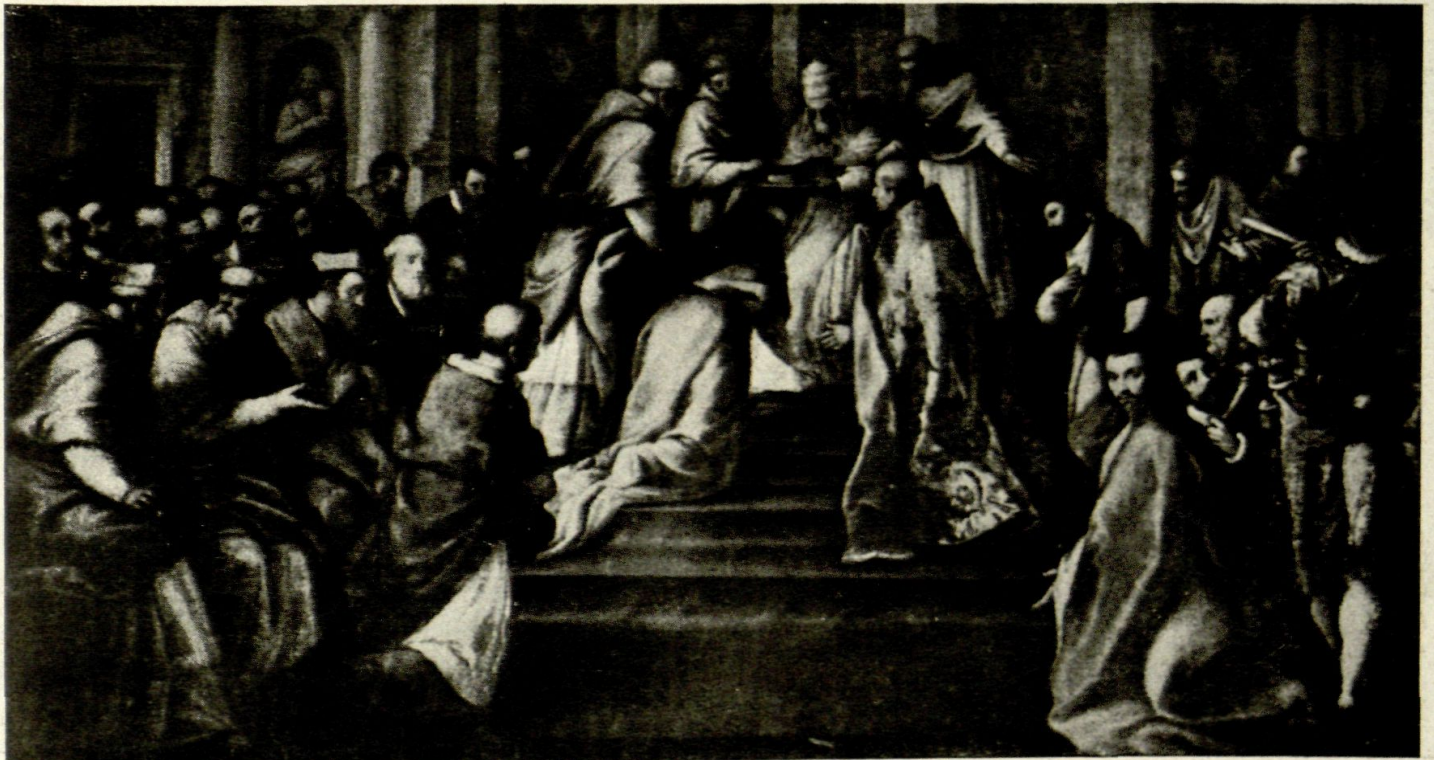


Fig. 20.—PALMA EL JOVEN: *Preconización del Cardenal Pacheco*.



Fig. 21.—TICIANO: *La Vanidad*.



Fig. 22.—LIBERI: *Diana y sus ninfas*.



Fig. 23.—PALMA EL JOVEN: *Almirante veneciano*.

retrato (fig. 30) (en tamaño natural) *de una dama* de las postrimerías del siglo XVIII, con traje gris verdoso y empaque aristocrático, que señala una curiosa leyenda pudiera ser estimado como francés (de "La Traverse"), pero acaso reuniría más sufragios entre los entendidos la candidatura española, en el estilo de *Maella* o *Bayeu*; de cualquier modo es excepcional. A su alrededor, cuadritos de Lucas, Alenza y Sainz, con asuntos pintorescos populares.

Otras varias pinturas cuelgan de los muros; pero las más meritorias, con mucho, son las descritas. Una última ojeada a tan atractivo conjunto, y entremos en el

Dormitorio del Marqués de Cerralbo.—Difícil era reconstituir esta habitación que, como ninguna, había de darnos cuenta de la personalidad del fundador, dado su carácter íntimo, y en la que habían de traducirse, por así decir, su modo de ser y sus gustos, fuera ya del marco social.

Sinceramente creemos que está logrado plenamente este propósito y no des-armoniza con el sello impreso al museo ni con la semblanza que hemos intentado trazar del fundador. Como de aristócrata español, la estancia es severa y sencilla, "varonil", en una palabra. Así el *lecho*, *barroco*, de múltiples columnas; el armario, de oscuro nogal, estilo Renacimiento; el *bargueño*, del siglo XVII; la mesa "frai-lera", con *servicio de tocador* de plata; la alfombra "de Cuenca", la sillería..., etc. Cuelgan de las paredes numerosos cuadros, todos ellos escogidos y, por su estilo y carácter, perfectamente acordes con el de la estancia.

Unos pequeños, primorosos, de *Martín de Vos*, rodean el lecho; a la derecha de aquél, alguno de *Orrente*, y en esta misma pared y en la frontera, otros diversos; notable sobre todo una hermosa "cabeza de estudio" de *Lanfranco*, a la izquierda del magnífico repostero, con las armas del Marqués, que en ella, y sobre la mesa tocador, ennoblece la evocadora habitación. Una curiosa colección de trajes del siglo XVIII (casacas bordadas, chupas, etc.) se encierran en el armario ropero citado.

DIBUJOS

Retrocediendo al salir de esta estancia, por un pasadizo en ángulo, se ingresa, antes de llegar a las grandes galerías de cuadros, en otra más pequeña, toda ella colgada de escogidos dibujos en marcos apropiados y con una excelente iluminación artificial, que, aún mejor que la natural, permite su contemplación. Apresu-rémonos a decir que son tan sólo una pequeña parte de los que atesora el museo, aquí expuestos para dar una idea de su excepcional variedad y valía. En el lienzo de pared, a la derecha del ingreso, en donde se abre la comunicación con la primera galería de cuadros, se encuentran, entre otros, uno de *Van Loo*, "Santo curando enfermos". Una "Resurrección de Lázaro", de *Vasari*; de *Huberto Robert*, un primoroso "Paisaje con ruinas", y otro de *Van der Meulen*, "Personaje en litera". Más adelante, una "Alegoría" de *Valdés Leal*; unos "Bebedores" de *Van Ostade*, y uno curiosísimo, muy típico, de *Goya*, "Coche barato y tapado". Colocados por encima de éstos y de los siguientes, una interesantísima serie de grabados representando en diversos aspectos el "Castillo de Valençay", donde estuvieron cautivos de Napoleón los reyes de España.

Más allá de la mencionada entrada a las "Galerías" se ven varios primorosos de *B. Murillo*, una gran "composición" de *Lanfranco* y uno excepcional de *Claessens*, "La cabeza de San Juan"; de *Claudio de Lorena* hay un "paisaje con figuras", y uno, excepcional, firmado de *Valenciennes*.

Algo más arriba, otro, a la "Sanguine", encantador, de *Boucher*, "Desnudo" (fig. 41). Después de otros de *Simón de Vos* ("San Norberto"), y de *Tiépolo*, finísimos, unos "estudios de cabezas", admirables, de *Guercino*, y un paisaje del mismo. Una curiosa "Botica holandesa", de autor anónimo, y otro de *Boucher*, "Busto de cosaco", y finalmente, otro de *Tiépolo* ("Magdalena"), y uno, excelente, de *Sassoferrato*, "Varón recostado".

En el muro de la izquierda, unos pequeños nichos albergan varias tallas policromadas y cerámica, y rompen lo que sería excesiva monotonía del conjunto, a lo que contribuyen unos magníficos espejos venecianos.

En los lienzos de pared que quedan libres podemos admirar nada menos que unos "bocetos de techos" de *Solimena*, un magnífico apunte de *Veronés* y otros no inferiores de *Tiziano*, en particular una "Dánae" y un "retrato de Pío V" como de él.

Una "Alegoría" de *Soubleyrás*, un precioso "paisaje" de *Vestliegers* (firmado), y una "alegoría de ciencias y artes", de *Cornelio Schut*, completan, con un "Laboratorio de alquimista", holandés, este excepcional conjunto.

Entre los espejos, "Varón leyendo", de *Q. Metys*; una "Coronación de la Virgen", de *Tintoretto*; otros de *A. Carraci* y *Coypel*; el maravilloso en colores de "Las bodas de Caná", del cuadro del Louvre, por *Veronés* (fig. 40), y pasado el segundo espejo, otros de *Mengs*, excelentes; uno bellísimo de *Guido Reni* y algunos de *Van Ulft* ("Perspectivas"), *Vasari* y *Solimena*.

Aunque esta enumeración peque de prolija, la excepcional valía de los ejemplares, nada frecuente en España y menos después del inaudito robo de la colección "Jovellanos", de Gijón, creemos que merece esta atención. Los demás, que pasan de doscientos y se conservan en unos curiosos y cómodos dispositivos que guardan unos muebles del siglo XVII de las siguientes "galerías", merecerán en su día un estudio más docto y detenido.

Con esto, podemos ya pasar a la

Primera galería de cuadros.—Verdaderamente, aun preparado el ánimo por todo lo ya visto, la sensación que se experimenta al recorrer esta y las siguientes "galerías" por la suntuosidad de los accesorios, muebles, sillerías, alfombras, arañas, sirviendo de marco a una cantidad y calidad excepcionales de magníficos cuadros y estatuas, es verdaderamente inesperada. Esta serie de aposentos forman parte de los aditamentos y reformas de que hicimos mención al principio y sirven de alojamiento incomparable a tanta obra de arte.

En esta primera galería, una magnífica sillería de damasco y seda recamada, estilo Luis XV, contribuye a dar la nota suntuosa, y dos magníficos bustos antiguos, colocados sobre columnas de mármol delante de sendas vidrieras, rompen la uniformidad y dan carácter señorial a la pinacoteca. Entre los cuadros más notables, en la pared derecha a nuestro ingreso, tres lienzos de *Ribalta*, *Antolínez* y otro atribuido a *Tintoretto* tienen por asunto "San Sebastián"; el mayor, de *Antolínez*, es notable; pero sobrepasa a los tres el de *Ribalta*. Toda la pared del fondo

la ocupa uno, enorme, de *Herrera el Mozo*, que representa "Caída de Jesús con la cruz auestas", espléndida composición barroca de impresión "tenebrista". En la pared frontera a la entrada, un retrato de "Dama con traje de cazadora", de *Velázquez* (fig. 27), indudable en cuanto a la cabeza, de sugestiva expresión, y a las manos, si bien el resto parece obra de colaborador, acaso de *Mazo*. De *B. González* es el siguiente, "Concierto celestial", y de *Pacheco*, "San Jacobo de la Marca". Uno de los bustos de mármol mencionado es el de "Un fauno", obra, al parecer, del Renacimiento italiano.

Una "Sagrada Familia", de *P. de Moya*, y un antiguo bargueño con curiosa talla del siglo XIV ocupa el espacio entre ambas vidrieras, y delante de la segunda, el otro busto, "Hombre barbado", es excelente muestra de escultura romana, y un lienzo de *V. der Pere*, "Milagro de Santo Domingo", ocupa el resto.

En la pared de la izquierda, un excelente *F. Rizzi*, "San Benito bendiciendo", de la serie que pintó para los monasterios de la Orden a que pertenecía. Un "Retrato de caballero" (fig. 26), de *Tristán*, que confirma su reputación; el retrato de la mujer del gran Duque de Alba, por *Tiziano*, en el que son de lamentar retoques poco afortunados, y uno de los mejores ("Caballero desconocido"), de *Tintoretto* (fig. 19). En el lienzo del fondo, otro grande, de *Herrera*, "Ecce-Homo".

Segunda galería de pinturas.—En ángulo recto con la anterior se extiende esta otra magnífica galería, en la que, por la riqueza excepcional de los muebles, silleras, bargueños, consolas, de las alfombras y de las lámparas, ofrece un aspecto de suntuosidad superior a todas las anteriores, realzando la valía de los cuadros expuestos.

Las *butacas* y *sillones* que la amueblan son de varias clases: unos, Luis XV, dorados, con magnífica tapicería de Aubusson; otros de los sillones, con tapices Beauvais, y unos originales "confidentes", estilo bajo Imperio, tapizados de raso amarillo, componen un admirable conjunto de mobiliario francés.

Añádase a esto riquísimas *consolas* de madera tallada y doradas estilos Luis XV y Regencia (algunas de la época), que sustentan valiosos *relojes antiguos*, de los siglos XVII y XVIII en su mayoría, y las *credencias Luis XIV*, que albergan en curiosos dispositivos para poder ser bien examinadas, centenares de *dibujos* de la colección. Sobre ellas, porcelanas y tallas completan el valor ornamental del conjunto, que realzan unas alfombras de principios del siglo XIX de la Real Fábrica de Madrid.

No sé si anteriormente se ha dicho que, además de la iluminación decorativa de arañas y lámparas de cristal de estas "galerías" (como de las de dibujos y alguna otra), se ha instalado otra utilísima de tubos "neon", que permiten—como ninguna—ver en sus auténticos valores cromáticos y luminosos los cuadros expuestos.

Veamos ahora cuáles son de éstos los más dignos de atención:

A la derecha del ingreso por un intercolumnio, un "Autorretrato" de *Mengs*, de la primera época del pintor, y ya en el lienzo de pared de los ventanales de este lado, un "Retrato de señora", al parecer de *escuela inglesa del siglo XVIII*, y un "Retrato de caballero", por *Zacarías Velázquez*.

Sobre el primer bargueño o credencia, un magnífico cuadro de "Martirio de una santa", y pasado aquél, un boceto de *Vicente López*, "Retrato de Fernando VII".

Sobre la segunda credencia, una "Diana con sus ninfas", de *Lucas Giordano* o de su escuela.

Pasado el segundo balcón, una vitrina de concha encierra bellos y curiosos ejemplares de cerrajería artística, y en la pared, un "San Agustín", por *Orrente*.

A la izquierda del ingreso, un "Autorretrato" del pintor francés *J. Luis David*, excepcional en España, y por encima de él, otro, también rara obra fuera de las del monasterio de El Escorial, de *Navarrete el Mudo*, "Santo Tomás". En el lienzo de la pared de la izquierda, se admiran algunos grandes cuadros, de los mejores de la colección: "Jacob con los rebaños de Laban" (¿"El divino Pastor"?), (fig. 28), obra excelentísima de *Ribera*; la célebre "Concepción" de *Zurbarán*; una espléndida "Piedad" de *Alonso Cano*, de composición casi idéntica a otra de *Van Dyck*, del Museo de Amberes; una "composición tenebrista" del *Caravaggio*, bien característica de su estilo, y un "Cristo a la columna", atribuída a *Bocanegra*. Y también de él, "Un monje contemplando una calavera", por encima del cual, "Una cabeza de San Pablo" en grisalla, obra de las buenas de *Valdés Leal*, completa el conjunto de "capo-lavoros" de la pintura.

Por último, ocupando la pared del fondo, un *Pablo Veronés*, "El martirio de San Menas", repetición con variantes del cuadro del Museo del Prado. A su izquierda, un bellissimo "San Jerónimo meditando", de *Marinus* (fig. 14), inspirado en el conocido de *Durero* del Museo de Lisboa, y un patético "Ecce-Homo" de *Carreño*, obra maestra del autor, a pesar de lo abreviado de su factura. A su derecha, un "Retrato de Adrián de Corter", por *Van Dyck* (fig. 17), sin duda de la serie de los que pintó para su famosa galería iconográfica de contemporáneos. Un "Jesús y un discípulo", de *Juan B. Tiépolo*, acaso fragmento de un cuadro mayor, y por último, una "Dolorosa", de la escuela o taller de *Tiziano*, en el estilo de su postrer época.

Tercera galería de cuadros.—Terminada la anterior, se abre esta última también en ángulo recto con aquélla; más reducida, y dado el carácter y época de los cuadros expuestos, casi todos del siglo XVIII, se ha elegido el mobiliario de acuerdo con ellos, de estilo o de época Luis XVI, de colores blanco-hueso y dorados; consolas y mesitas en el mismo estilo sustentan porcelanas, relojes y bufetillos de la época. Delante de los balcones, sendos bustos de mármol: el primero, obra italiana del siglo XIX, representa "Un angelillo"; el segundo, romano, de la época del alto Imperio, una "Cabeza de varón" algo fustro.

En los muros de la derecha, encantadores cuadritos, verbigracia: "Alegorías de la vida", de *Camilo*; paisajes a lo Claudio de Lorena, de *Barbarelli*, y otros. Entre ambos balcones, un cuadro magnífico, excepción por su época y estilo de los anteriores, del *Padovanino* o de su discípulo *Pietro Liberi* (fig. 22), "Diana y Calixto con sus ninfas", bellissimo estudio de desnudos, de color un poco monótono, sin embargo. Pasado el balcón, "Retrato de una dama con su hijo", de *Conca*.

En la pared de la izquierda, un soberbio *Pablo de Vos*, de grandes dimensiones, "Cacería de jabalí", de lo mejor y más cuidado del autor, y a izquierda y derecha del mismo, varios cuadritos de *Antolínez*, que nos revelan un gracioso estilo del autor, casi exclusivo pintor religioso, y otros dos, de agradable dibujo y colorido, de *Zacarías Velázquez*, "Alegorías de las Ordenes del Toisón y de Carlos III".

En fin, a ambos lados de la puerta de salida, dos curiosos lienzos del originísimo *Magnasco*, pintor que murió loco, con sus asuntos preferidos de "Monges en paisajes fantásticos", y otros varios paisajes de *Barbarelli*.

Un corto pasadizo a la izquierda nos conduce, pasando por el comedor, que luego se describe, al

Dormitorio de la Excm. Sra. Marquesa de Villahuerta.—Así como el del fundador se caracteriza por su aspecto severo, "varonil", en éste, sin perjuicio de la seriedad que como a dama de alcurnia le corresponde, tanto por el estilo de los muebles como por los cuadros y accesorios que le adornan, hay una nota de intimidad femenina inconfundible y lograda. Tanto el *lecho*, con amplio dosel amarillo, y sobre estrado, como la *sillería*, son de elegante factura, de caoba oscura y ampliaciones de bronce dorado en un elegante estilo Imperio, y, desde luego, de esta época. Notables, sobre todo, la *lámpara* de bronce, del gusto *Pompeyano*, y el magnífico *espejo* de cuerpo entero, *psiquis*, como se llamaban por los franceses en aquel entonces. Una *cómoda* de taracea algo posterior, "romántica", y un tocador con un magnífico servicio de plata repujada. Diseminadas, curiosas chucherías italianas ya de mediados del pasado siglo e interesantes y evocadoras fotografías, entre ellas una, dedicada, de María-Berta, esposa del "Pretendiente", de tan sugestiva y acusada personalidad. En los ángulos del testero del lecho, sendas consolas de talla dorada sustentan magníficos *jarrones de porcelana*, de época también Imperio, de la manufactura francesa. En fin, una antigua luna veneciana refleja mortecinamente, encima de la cómoda, los objetos expuestos.

De CUADROS merecen citarse: a ambos lados del espejo, unas curiosas "alegorías" de escuela flamenca, en el estilo *Brueghel* o *Wolfort*; encima del tocador, un "Concierto de pájaros entre flores", de *Arellano*, y de este autor y de *Pérez*, otros diversos, en particular a los lados del lecho. Casi todos "floreros".

A la izquierda de éste, una "Virgen con el Niño", de estilo y factura de *Van Dyck*, y, por último, una preciosa acuarela de "Ruinas romanas", por *Huberto Robert* (?), a la izquierda de la puerta de salida al

Comedor de diario.—En esta estancia, de carácter íntimo, se aprecia, sin embargo, la sensación acogedora y confortable que gustaban "vivir" hace cincuenta años las últimas generaciones que nos precedieron.

Forzosamente evoca la conversación familiar y cordial, la buena mesa y la tertulia discreta al calor de los leños encendidos en la monumental chimenea, sobre la que reina un magnífico reloj inglés, y bajo la luz no deslumbradora, pero propicia a la intimidad, de una monumental lámpara que, primero "quinqué", albergó después tubería de gas y últimamente la democrática luz eléctrica. Sobre la mesa redonda, un servicio de curiosos cubreplatos de *esmalte azul*, *chinos*, que entonan con el terciopelo de las sillas, y una monumental campana de la misma materia y origen.

A todo este ambiente contribuyen las colgaduras de los balcones, que son otros tantos tapices con asuntos venatorios; la sillería de caoba, de gusto romántico, con forros de terciopelo azul y flores pintadas, y el asiento corrido, adosado a los muros de la derecha de nuestro ingreso, con muelles almohadones de seda. Sobre éste cuelgan en la pared un cuadrito de *Rosa de Tivoli*, "Ganado lanar"; un curioso

de *Marión* y otro excelente de *Bassano*, "Los animales entrando en el arca de Noé". En el otro paramento, un magnífico tapiz de Bruselas siglo XVII, "Vertumno y Pomona". Sobre la chimenea, un excelente bodegón, "Verduras", de *Meléndez*, y pasada ésta, antes de una puerta, varios "Floreros", de escuela española del siglo XVIII.

A la izquierda de nuestro ingreso, un magnífico cuadro de *Arellano* nos muestra primorosos estudios de "Rosas", de color jugoso y realista, que evoca irresistiblemente la sensación del aroma.

En el mismo lado de la habitación se abren tres balcones; en los lienzos de pared de los extremos, dos *vitrinas*; la más próxima a la entrada encierra selectas *piezas de argentería antigua*, entre las que descuellan unas *bandejas* barrocas, portuguesas o gallegas; una bacía o *aguamanil* primorosamente repujado; unos *jarros Imperio* y varias otras piezas. En la más lejana, *porcelanas* diversas, entre las que merecen citarse una magnífica sopera de *Alcora*, un busto del mariscal de Sajonia, de *porcelana de Estocolmo*; una figura del *Retiro* y otra inglesa (*¿Chelsea?*) de "Mercurio", y unos excelentes *jarrones Imperio* franceses. Varias figuritas blancas de "pasta tierna" y las "minutas" de comidas a que nos referimos anteriormente.

A la izquierda de la puerta que da paso al siguiente salón, un excelente "bodegón", de *Estrada*, y un medallón de la "Virgen rodeada de flores", de *Sheggers*. A la derecha de aquélla, una *mesita* "Imperio", con licoreras de *crystal de Bohemia*, y en la pared, un "florero", de *Arellano*, y una "Uvas", de *Labrador*. Diseminados, en fin, sobre puertas y piso, otros bodegones de *Van der Hamen* y platos de bronce alemanes.

Salón de música.—En este salón, característico de su época, cuyo estilo es acaso el carecer de uno determinado, y en donde se reúnen en consorcio un poco "disparatre" multitud de objetos, muebles y cuadros de las más diversas épocas y origen, se "hacía música". Prueba de ello es el piano "Erard", justificativo del destino de esta sala, y los muebles "isabelinos" (damasco rojo y dorados) que la ocupan. Pero es pieza excepcional una gigantesca *araña de cristal de Murano* en colores, que con ser amplia la estancia aún parece grande para ella; sobre la *mesa* central, sostenida por angelotes dorados, se hallan *cuatro jarrones de Sajonia* del 60 al 70 del pasado siglo (figs. 53 y 54), con figuras en relieve, y que simbolizan los "cuatro elementos" (tierra, fuego, aire, agua).

Unos enormes tibores chinos, de *cerámica esmaltada* de "verde celadón", en los ángulos del salón, delante de los balcones; unas calabazas de *laca* de coromandel y un armario, también de *laca* (inmediato a la puerta de salida), de la época Luis XV, verdadero "incunable" de mueble chino importado en Europa, contribuyen al suntuoso conjunto. Entre los cuadros, todos notables, destaca como presidiendo el salón el "Retrato del XVI Marqués de Cerralbo", por *Vicente López* (fig. 29), entre los dos balcones; de los restantes, a la izquierda de la puerta de salida, uno excelente, de *Oudry*, "Caballero desconocido" (fig. 37), de viva expresión, superior a la habitual de la escuela francesa. Inmediato a él, un "Retrato de María Luisa de Saboya", por *Meléndez*, cuyo esposo, el "Rey Felipe V, joven", por el mismo autor, se ve en la pared opuesta. Más jarrones, modernos retratos y diversas "chucherías" contribuyen a dar la impresión de *vivido* a este salón.

Dirección.—Reservada para el despacho oficial de la Dirección, esta última habitación de la planta entresuelo, única con vida "actual", contiene, sin embargo, algunos notables lienzos y objetos. Frontero a la entrada, un gran cuadro del siglo XVII, "Retrato de un jurisconsulto", de *escuela española*; detrás de la mesa-despacho, un tapiz belga del siglo XVII; a su derecha, un cuadro de *Ribera*, "San Andrés", y a la izquierda, uno *tizianesco*, "La bella", que es repetición o réplica del existente en el museo de los Uffici, pero que ha sufrido lamentables repintes, ya antiguos. Y un *Lucas*, "Hogueras", de los suyos de efectos de luz, tenebrista, y, en fin, en la pared opuesta a la mesa, uno, excelente, de *Pereda*, "San Antonio y la Virgen".

Visitada esta habitación, nos conduce a la salida de este piso un

Vestíbulo, en el cual, a la derecha de la entrada, se admira un gran mueble, bargueño de concha, y un "Retrato del Duque del Infantado", por *Vicente López*, reducción del que está en el Museo de Arte Moderno, y otro, la "Reina Margarita", de la escuela de Madrid. Un gran tapiz a la izquierda y alguna escultura italiana en mármol, moderna; y a un lado, un antiguo "Retrato de Felipe III", de escuela española, empareja con el de la reina Margarita, que hemos citado.

Una puerta, al fondo, da paso a la *Secretaría*, y otra, a la izquierda, nos conduce, por la escalera monumental ya descrita, a la planta principal.

PLANTA PRINCIPAL

Armería.—Primera sala: Llegados a esta *pianta nobile*, como dicen los italianos, nos sorprende una espléndida teoría de salones en serie, cubiertos de *tapices* con *panoplias*, *vitricas* y *armaduras* (fig. 3). En el primero de ellos (con acceso por ambos lados a otras series de salas), se ven los muros tendidos con magníficos reposteros del siglo XVII con las armas de la Casa, y en el que cinco soberbias *armaduras de guerra* hacen la guardia, siendo de notar que la segunda de la derecha es la que llevaba el II marqués de Cerralbo en la toma de La Coruña (fig. 48). A su lado, una vitrina encierra piezas escogidas, de las que deben citarse una *celada* que perteneció a Emmanuel Filiberto de Saboya (fig. 46), vencedor, como es sabido, de la batalla de San Quintín; dos preciosos *estribos dorados*, repujados y cincelados en Milán (fig. 49), y un primoroso mosquete. Sobre esta vitrina, dos soberbios candelabros y un reloj inglés, y al otro lado de ésta, la *armadura* que llevaba el primer conde de Alcudia cuando derrotó a la escuadra holandesa, antepasado también del fundador (fig. 47).

A nuestra izquierda, una *silla de manos* de mediados del siglo XVIII, y al fondo, entre *dos medias armaduras*, una *montura* completa del siglo XVI y el más espléndido repostero de la serie.

Segunda sala: En el segundo salón, en el muro de la derecha, dos *tapices*, el primero del siglo XV, belga, y también flamenco el segundo, del XVI, y en la izquierda, uno *bruselés*, de la marca B. B., de grandes dimensiones (fig. 10). Tres *armaduras* enteras y dos *medias* armaduras a la derecha, y otras tres enteras y una media a la izquierda, y entre ellas, varias sillas de cuero repujado, de estilo portugués, del siglo XVII.

La siguiente sala (tercera) está destinada a la Sección etnográfica, sumamente

curiosa, en la que entre multitud de *objetos exóticos* se exhiben *armas primitivas* de pueblos de África y Oceanía, siendo notables, por lo bien conservadas y completas, cuatro *armaduras japonesas* antiguas, de diversas épocas, en maniqués apropiados. Varias *sillas* y *sillones* orientales, algunas de taracea, y una magnífica *lámpara de Mezquita* pendiente del techo, contribuyen al ornato del conjunto.

En fin, la cuarta y última estancia está constituida por un amplio salón-estufa, en cuyo muro de la derecha se ostenta un soberbio *tapiz* de la serie llamada "Verderones", de los mejores, y a la izquierda otros dos: uno, que representa una "Batalla", es de Bruselas y del siglo XVI, y el otro, "Lluvia de honores y desdichas", flamenco, del siglo XVII; cuatro *armaduras completas* y una media, a la derecha, y tres medias *armaduras* a la izquierda completan el soberbio lote, siendo muy curiosa la colocada en medio a este lado, que conserva una excepcional *cota de malla*. Dos dibujos a la *sanguina* en los extremos del muro de la derecha; el primero, de *Ribera*, y el segundo, de *Rubens* ("Retrato del burgomaestre de Amberes") (fig. 39), y al fondo, el *busto en mármol* del fundador del museo completan la decoración elegante y severa del recinto.

De intento no se hace, ni someramente, el recuento de las piezas de interés expuestas en esos "salones-armería". Sería empresa superior al objeto de esta reseña; baste decir que lo mismo en las panoplias como en la vitrina, hay ejemplares interesantísimos, tanto por sus labores artísticas como por sus artífices. Entre ellos hay dos *arneses de guerra*, *once medias armaduras*, *piezas defensivas de cabeza y de jineta*, *estribos*, *espuelas*, etc., y de *armas blancas*, *espadas-estoques*, *sables con manoplas*, de lazo, algunas del milanés Picinino y del español Sebastián Hernández. Numerosísimas las alemanas y españolas, no faltando las *dagas*, *estiletos* y *puñales*, ni aun *los espadines de corte*. En fin, hay una gran variedad en *armas de asta*, y no faltan *las de fuego*, como una lombarda y una culebrina del siglo XV; cuatro arcabuces, un *arcabucillo*, *escopetas*, *pistolas*, frascos para pólvora y tres *ballestas* de caza.

Retrocediendo al primer salón armería por un corto tránsito, ingresamos en la

Primera sala.—Amueblada severamente con *sillones* de gran respaldo, en cuyos terciopelos se ven bordadas en realce las armas de la Casa, y una gran mesa antigua de castaño, y sobre ella, magníficos ejemplares de *bronces chinos*.

A la derecha del ingreso, una vitrina ofrece curiosas *cabezas* y *estatuitas griegas*, algunas de Tanagra, Éfeso, Agrigente y Chipre; una cabeza de fauno, policromada (romana), y otras varias egipcias.

Dos soberbios *bargueños* de "pie de puente", del siglo XVII, adosados a la pared de la derecha; un *espejo*, que ocupa casi en toda la altura el lienzo de pared que entre ellos queda, y una chimenea de mármol con sus accesorios y un *reloj* y *candelabros* de bronce, entonan el severo conjunto con el balcón, encuadrado por hermosa tapicería.

De los numerosos cuadros que cuelgan de los muros, merecen mencionarse: en la pared de la entrada, a la derecha, un "Crucifijo" de *Tristán*, con todo el valor de un cuadro grande por su excelente composición; a la izquierda de la vitrina, varias "cabezas de estudio", sobresaliendo la pintada por *Carreño*, y un "cuadro de género", probablemente de Esquivel.

En la pared de la derecha, sobre los bargueños, se ven: primeramente, un mag-

nífico retrato de Almirante con armadura (fig. 23), de *Palma el Joven*, probablemente un *Veniero*; otro retrato de *Magistrado* (?) *veneciano*, y uno, muy decorativo, de "Dama", acaso *alemán*, de principios del siglo XVIII.

Encima del segundo de aquéllos, un "Caballero con casaca roja" y un "Oficial de Imperio", ambos de *escuela francesa*.

A la derecha del balcón, un "Niño Jesús", de *Palomino*, y un "Asunto místico", muy curioso, de *Hontorst*, con efectos de luz.

Sobre la chimenea, un *gran cuadro* de composición algo fantástica, prerromántica, del siglo XVIII, "Un paisaje con ruinas y la llegada del hijo pródigo", es de escuela italiana, pero recuerda algunas composiciones análogas de pintores mallorquines. Y en la sobrepuerta del paso a la siguiente sala, una "Anunciación", de *Van der Pere*; a la derecha de este paso, un cuadro de *Giordano*, y a la izquierda, una "Piedad", de *Cerezo*; un "Salvador", de *Ribalta*; un "San Camilo", de *L. Giordano*, y uno, excelente, de *Hontorst*, "Busto de Cristo" (?), de magnífico efecto de luz.

Por último, en el trozo de pared de la izquierda de nuestro ingreso en esta sala, un "Estudio de hombre", de *A. Carraci*, y un lindo "Ángel", de *Cignani*.

Con ello pasamos a la

Segunda sala o vestuario.—Un gran *armario* de varios cuerpos, estilo Luis XV, da nombre a esta habitación, a la que varias *sillas falderas*, con tapicería de seda china, imprimen un carácter muy de último tercio del siglo pasado. Una soberbia chimenea francesa de mármol negro, con magnífico *reloj* y *candelabros de figuras* de bronce, franceses, de la época del mobiliario; un *espejo* de gran *márcos de talla*, estilo Luis XIII, pero probablemente del primer tercio del siglo XIX, y una *gran mesa* central, cuyo pie fué el de un *facistol* monumental barroco y que ahora sustenta sobre su tablero una curiosa y selectísima colección de *espadas de corte*, apoyados sobre sendas columnitas de mármoles o maderas preciosas. Algunos de aquéllos son verdaderamente notables, tanto por su fábrica como por su riqueza. En esta mesa hay además en los ángulos ánforas de ágata y granito rojo y una preciosa *estatuilla de bronce*, moderna, "La Aurora", firmada por *Collet*. En las paredes, pocos cuadros, pero escogidos; sobre el espejo, a la derecha del ingreso, un excelente "San Jerónimo", de *Cerezo*; en el muro frontero, una "Pescadora napolitana", de *Rizzi*, y debajo, "La conversión de San Pablo", de *Escalante*, de composición análoga a la de un cuadro de Rubens, y por encima del gran armario, un "Friso con tipos y figuras venecianos", de *esta escuela*, a fines del siglo XVII.

Por último, un "Busto de mujer" florentino en mármoles de colores, firmado por *Petrilli*.

Tercera sala.—De las *porcelanas*. Las paredes de este lindísimo salón, uno de los más atractivos del museo, están decoradas con molduras doradas, estilo Imperio, sobre fondo blanco-crema, y las puertas ostentan los mismos motivos. Una magnífica *alfombra* de flores, de principios del siglo XIX; unas *cornucopias* doradas; muebles de estilo Luis XV y Luis XVI, y cortinajes de Anbusson, contribuyen a realzar la belleza de los objetos expuestos. Estos, como su nombre indica, son, principalmente, *porcelanas*, y así tenemos, a la derecha del ingreso, sobre una chimenea francesa de mármol blanco, dos encantadores *grupos de Sajonia*,

de mediados del siglo XIX, representando "La Música" y "El Baile", y un magnífico *espejo con marco de porcelana*, también de Sajonia y de la misma época, con multitud de figuras y flores; entre la puerta y éste, un excelente "Retrato de caballero", por *G. Bonito*. Casi todo el muro de la derecha está ocupado por una vitrina empotrada en él, donde se admira una de las obras capitales del museo: un "tondo" de cerámica policromada, "La Adoración", por *Andrea Della Robbia* (fig. 52), una de las contadísimas obras de este taller que aún quedan en España. En los entrepaños podemos admirar: en el primero, figuras y floreros de *Alcora* (figs. 50 y 51); en el segundo, porcelanas de Wegwood o de su estilo, resaltando un espléndido jarrón, unos maceteros y numerosos floreros, botes y plaquitas de dicho estilo, algunos fabricados en Sèvres y en el *Retiro*. En el segundo, dos excelentes *jarrones Imperio*, franceses; un *macetero* (?) de Sèvres (siglo XVIII), tazas, platos y un primoroso jarrito de cristal, tallado, de *La Granja*.

A ambos lados de la vitrina, cuadros; a la derecha, unos lindísimos de "amorcillos" y "alegorías", de *Lucas Auger*, y a la izquierda, un "Boceto de techo", por *J. B. Tiépolo*.

A la derecha del balcón, sobre consola Luis XVI, un grupo de porcelana francesa, "Sátiro y Bacante", y otro magnífico *espejo de porcelana de Sajonia*.

A la izquierda del mismo, dos cuadros: "Alegoría", de *Auger*, y un "Retrato de joven", de *C. Dolci*, de melancólica expresión. En el entrante de este lado, sobre consola Luis XV, un antiguo *reloj de Sajonia* con figuras, flanqueado por unos curiosos candelabros y un cuadro, "Retrato de caballero", de *Van der Elst*, en el muro.

A la derecha de la puerta de ingreso al comedor, un lindísimo cuadro de *Paret y Alcázar*, "Paisaje marítimo con figuras"; es una muestra de la finura y gracia de composición y colorido de este no bastante apreciado autor, y más arriba, un "Retrato de dama", de *Angélica Kaufman*. A la izquierda de aquélla, un severo retrato de la reina "Ana Mauricia", de Francia, por *Philippe de Champagne*, vecino de otro excelente de *Luis M. Vanloo*, "El Mariscal de Belle-Isle", colgado en la pared frontera.

Bien puede deducirse, por la somera descripción que antecede, hasta qué punto es atrayente y valioso este salón.

Comedor de gala.—En esta magnífica estancia es, acaso, en donde se traduce mejor el ambiente que presidió a las reuniones del Marqués de Cerralbo. No solamente por sus grandiosas proporciones, sino por la severidad y suntuosidad de sus muebles, de los tapices que recubren los huecos o puertas y ventanas, lo escogido de los cuadros, de la argentería, relojes y porcelanas, es fácil imaginarse lo que debieron de ser aquellas espléndidas cenas de más de cuarenta comensales, con profusa iluminación, tan suntuoso marco y... tan succulentas minutas.

Cuatro *tapices reposteros* del siglo XVII cubren los vanos de sendos balcones; dos *tapices de Bruselas*, de los siglos XVI y XVII, los de otras tantas puertas a la izquierda; *el mobiliario, de nogal*; las sillas y la magnífica mesa central, de caoba, sobre la que hoy se ven artísticos centros de porcelana alemana y una del *Retiro*; cuatro aparadores en los ángulos, con piezas de servir de plata, y sobre la gran chimenea, un gran *reloj inglés* y una "luna" de Venecia. En las paredes, antiguos *platos limosneros* de cobre, del siglo XVI, alemanes, y varias piezas de cerámica

hispanomorisca; en el suelo, tupida alfombra, y en el techo, dos excelentes y sugestivas pinturas al temple, simbolizando el "Chocolate" y el "Té", que además nos demuestran (como veremos también en el gran salón de baile) cómo para un enamorado del Arte no existen límites—dentro de él—para la mogigatería.

Entre los numerosos cuadros que cubren las paredes, todos bodegones o floreros, merecen citarse, en las sobrepuestas, varios de gran tamaño de *Van der Hamen* (bodegones todos). A nuestra derecha, unas "Flores", de *Mario Dei Fiori*, y un "Bodegón", de *Arellano*, curioso por representar animales (langosta, etc.), cosa excepcional en este autor; más allá, otros de *Fiori* y varios de *escuela española*, del siglo XVIII.

A nuestra izquierda, uno, acaso *napolitano*, en el que se representan "varios utensilios de latón y cobre, con una brillante tela o damasco", y sobre todos, un lienzo de los mejores de *Snyders*, "Culebras y puercoespines" (fig. 32), y pasada la chimenea, una estupenda "Naturaleza muerta" (fig. 31), de *Herrera el Mozo*, que aplicaba su estilo, tan vigoroso, aun a este género de pintura. Y otro, acaso *Meléndez*, en el que se reproducen con sugestivo verismo "Sandías y melones".

Billar.—En esta sala, dedicada, como su nombre indica, al juego del billar, tan propicio siempre para sobremesas o como pasatiempo antes de las comidas, y del que no sólo los hombres, sino las damas, fueron tan entusiastas en las postrimerías del pasado siglo, es tal el cúmulo de cuadros de mérito que en él se admiran, que se diría tan sólo un pretexto para exhibirlos. La *mesa de billar*, estilo Luis XV, perteneció a Fernando VII; de sus excelencias como tal, somos incompetentes para juzgar, pero sí de su rica fabricación. Lo mismo puede decirse del asiento corrido, adosado al muro de la izquierda, y de los reposteros que cubren los huecos de los balcones, obra de tapicería de los siglos XVI y XVII.

De entre los numerosos cuadros que, como hemos dicho, cuelgan de las paredes, merecen citarse: en la pared derecha de nuestro ingreso, por cima del aguamanil de mármol, el "Retrato de una dama francesa", buena muestra del arte del siglo XVIII; un "Académico", español, de principios del pasado siglo, y más alto, "Un franciscano", escuela española del siglo XVII a XVIII, y de mérito.

A la izquierda, en el mismo muro de entrada, un "Retrato de caballero joven", de escuela flamenca, al parecer de *Hannemán*, pintura notable por su verismo y la expresión melancólica dada al retratado, con la elegancia un poco a lo Van Dyck de este autor. Más alto, un retrato de "Filiberto el Hermoso, Duque de Saboya", obra del XVI, posiblemente de *Van Latham*, su pintor de cámara.

En la pared de la derecha, entre el primero y segundo balcón, un hermoso "Retrato de caballero flamenco", de esta escuela, del siglo XVII, atribuible a *Justus Susterman*, y entre el segundo y tercero, un curioso "Retrato de almirante veneciano", de amplia y elegante factura, a principios del siglo XVIII, acaso de *Piazetta*, y desde luego de su escuela.

A los lados de la puerta de ingreso a la siguiente habitación vemos: a la derecha, un estupendo retrato sin concluir del "Duque de Alba", por *Mengs*, en el que se puede estudiar la técnica de dicho autor, que, al contacto con los personajes españoles retratados, de tan acusada personalidad, pierde mucho de su frío academicismo para hacerse más humano. El retrato de *Muñoz*, de "Un caballero",

completa el lienzo de pared. En el de la izquierda hay varios notables cuadros; uno de *Carracci*, excelente "Retrato varonil", y otro, excelentísimo "Autorretrato", de *Procaccini*; un *sugestivo lienzo del siglo XVIII*, que representa una "Dama italiana", sin duda de calidad, pero con el traje popular de la romana, y, en fin, dos retratos papales: una copia antigua, buena, de la cabeza del "Papa Barberini", pintado por *Velázquez*, y otro, por *Piazzetta*, de Benedicto XIII.

En la pared de la izquierda, frontera a los balcones, es abrumadora la cantidad de cuadros expuestos; citaremos como más interesantes, procediendo desde la puerta de ingreso, los siguientes: Un "Retrato de caballero", probablemente de *Pulzone*, y por encima de él, uno de *A. J. Rosa*, "Retrato de un abate escritor", un "Caballero flamenco", de esta escuela y siglo XVII, y el del "Marqués de Velada", por *Pacheco*, de curiosa semejanza con los tradicionales de Quevedo. "Una cabeza de niño", de *Zurbarán*; un "Luis XIV", adulto de *H. Rigaud*, de los buenos; un magnífico *Van der Helst*, "Retrato de caballero", otro de Seghers (fig. 15), de los mejores de esta estancia; un retrato del "Cardenal de Rohan", por *Rigaud*, y el de la "Madre", por el pintor *Pablo Veronés*, gran lienzo, con algún toque de deficiente restauración.

En el promedio del muro, debido a *Ranc*, retrato en tamaño natural del "Duque de Guevres" (fig. 36); por delante de él, un delicioso boceto de *Velázquez* para su "Retrato ecuestre de Felipe IV", del Prado. Otro *Rigaud* representando probablemente a "Boileau-Desprées"; un retrato de hombre de *Zurbarán*, pero probablemente retocado o modificado el traje, que no es de su época; otro *Veronés*, "La mujer de Bragadino"; un encantador retrato de niño de la familia Van der Haar, debido a *Simón de Vos* (fig. 16); en lo alto, un elegante "Retrato varonil", de *Erasmus de Quellin*; un retrato, al parecer inconcluso, más bien boceto, del "Papa Clemente XIII", por *Mengs*; un "Caballero", de escuela inglesa; el retrato de Fernando II, de *Etruria*, y, en fin, un buen "Fernando VII", de *V. López*. La atención, fatigada con la contemplación de tanta interesante obra, descansa en la clara y riente habitación que sigue.

Sala-chaflán.—En ella, escasa de muebles y sin ningún cuadro, son notables las monumentales y decorativas puertas, por encima de las cuales unos angelotes de estuco le dan vida, y aún más las pinturas al fresco que cubren sus paredes y techo; en aquéllas se representan las cuatro estaciones del año, por *Juderías*, excepto "La Primavera" (un baile en la huerta valenciana), que es de *Soriano Fort*; en otra (Otoño) hay una vista del palacio de Villahuerta; en el techo, "Ninfas y ángeles entre nubes", también de *Juderías*.

En el centro de la estancia, un velador Luis XV ostenta un magnífico "bol" de porcelana china del siglo XVIII, y otros dos, tan buenos como éste, sobre pies dorados delante de los balcones.

En la hermosa chimenea de mármol, un magnífico juego de reloj y *candelabros de figuras* de porcelana de Sajonia, del último tercio del siglo XIX, pero verdaderamente monumentales. Unos tapices franceses en los huecos de balcón y una preciosa sillería estilo Regencia, pero probablemente de mediados del XIX, constituyen el alegre y decorativo cromatismo de esta atractiva cámara.

Despacho de honor.—Es la estancia del museo de mayor belleza arquitectónica, pues luce una gran chimenea de ricos mármoles y bronce, flanqueados por

dos columnas jónicas, y en su campana ostenta un monumental escudo de armas de los Aguileras; sus muros están tapizados con brocatel carmín y amarillo y franjas bordadas del siglo XVI; los zócalos son de nogal tallado; en los frisos bajorrelieves con escenas venatorias y escusones con cabezas en relieve y escudos de armas de la Casa, de los que arranca la curvatura del techo, determinando en su centro una estrella de ocho puntas." Con estas precisas palabras la describe Cabré Aguilló en su folleto citado. Añadamos por nuestra cuenta que en ella hay dos *mesas*; una, bufete, moderna, con estatuitas y recuerdos personales, y otra, central, estilo Luis XV, con una láurea que encierra un fajín del Pretendiente que llevó en la acción de Estella, con carta autógrafa del mismo, en que le ofrece al Marqués. Los restantes muebles, que iremos describiendo, son magníficos, valiosos por su antigüedad y excelente conservación; el del primer término de la derecha y el último del mismo lado, son preciosas muestras de *bargueños españoles del siglo XVII*; sobre el primero, la última carta de Menéndez y Pelayo, en la que felicita al Marqués por haber obtenido el premio Martorell, y en la pared, "Un guerrillero", por discípulo o imitador de *Goya*, de su primera época (1).

Sobre el segundo, un jarrón chino de la "serie verde". En el muro de entrada, a la derecha, dos excelentes cuadros: "Una señora desconocida", deliciosa pintura de *Natoire* (fig. 38), de encantadora expresión, y un "Retrato de caballero", de *Larguilière*. En el mismo, a nuestra izquierda, un *sitial gótico*, tallado, y en la pared, un magnífico "Retrato de un escultor", por *Moroni* (antes supuesto de *Sansovino*, por *Tiziano*) (fig. 18).

En el muro de la izquierda, pasada la chimenea, en el centro, un "Retrato del pintor Mignard", por *Poussin* (fig. 34); a nuestro entender, uno de los mejores de su autor y de los del museo; a su izquierda, otro de *Andrea del Sarto*, "Retrato de Alejandro de Médicis, primer duque de Toscana", y a su derecha, uno excelente, de *Julio Romano*, de "Caballero desconocido", acaso un magistrado, y encima un *Vanloo* "Príncipe de Borbón" (¿Carlos III de niño?). Al pie, un banco gótico.

Una puerta de talla da paso a la biblioteca; en el lienzo de pared correspondiente a ella, a la derecha, dos retratos varoniles holandeses: uno, ¿de *Kaiser*?, y otro, busto, "Autorretrato", de *Berchem*. En el de la izquierda, una preciosa *arquimesa* de dos cuerpos, obra española de principios del XVIII, y en la pared, "Retrato de María de Médicis", por *Van Dyck*.

Una magnífica lámpara de bronce, varios sillones de nogal y terciopelo con las armas de la Casa y dos tibores chinos flanqueando la puerta de ingreso a la biblioteca, dan el tono de severa suntuosidad a la estancia, que, como todas, está ricamente alfombrada.

Biblioteca.—Verdaderamente monumental es el aspecto de esta cámara. Alrededor de todos los muros, estanterías acristaladas, de nogal, sabina y caoba, talladas; una galería con balaustrada, a la que conduce una disimulada escalera, constituye el segundo piso, por así decir de ella, y comprende otra serie de estanterías como las inferiores. En éstas, un saliente del cuerpo inferior las transforma en vitrinas, en las que se exponen *medallones*, *medallas* (algunas "facsimiles") desde el siglo XVI al actual; *sellos de plomo* de los Reyes de España; *monedas* obsidio-

(1) Acaso Carnicero o Inza.

nales, con clasificaciones autógrafas del Marqués y, por fin, otra serie de aquéllas de reyes, abades, nobles, etc., en general franceses.

Las estanterías albergan 7.200 volúmenes, que tratan de historia o de arte; las de arqueología (con miles de notas del fundador) y las de otras materias están conservadas en otro lugar. En una magnífica mesa central se encuentran los cinco monumentales manuscritos, obra inédita sobre las excavaciones que practicó hasta 1911, y que mereció el citado premio Martorell.

La descripción de las posteriores se encomendó a su discípulo, el recientemente fallecido Cabré.

Galerías.—Visitada la biblioteca se retrocede hasta la primera sala, de las que comprende la armería, y ya en ella, dirigiéndonos a la izquierda, nos encontramos en la primera de las que vamos a describir. La perspectiva es verdaderamente "palacial", si se nos permite este término; a la izquierda, las columnas de mármol que marcan el ingreso al *gran salón de baile*, en cuyo intercolumnio estatuas de bronce que sostenían candelabros contribuyen a la suntuosidad del conjunto. A nuestro frente, la soberbia galería con balcones al exterior, a un lado, y a la escalera monumental por el otro; con profusión de cuadros, espejos, estatuas monumentales y bellísimas arañas de cristal de Venecia, que, con los muebles (sillas, mesas, bargueños, etc.), ofrece un conjunto, repetimos, que difícilmente se olvida.

Primera galería: A la izquierda de nuestro ingreso, un *arcón de Renacimiento* soporta un *gran bronce* francés, detrás de los cuales se alza un monumental espejo. A ambos lados de él, diversos cuadros: los primeros, de abajo arriba, son dos *hojas de tríptico flamenco*, del siglo XIV, atribuidas a *Gossaert*; son más probablemente obra de *Cornesliz Van Hogstraten*, y aun las de su cara exterior se diría de otro autor aún más primitivo.

Representan a "Santa Catalina" y a "Santa Bárbara". A la derecha siguen otros cuadritos de asuntos piadosos de *Pitoni* y *Maella*, y a la izquierda, de *Maella*, *Bayeu* y *Solimena*, notable el primero.

A la derecha de nuestro ingreso, un notable *arcón* del siglo XVI, y sobre él, una magnífica reproducción italiana en bronce de la *estatua clásica* la "Niña de los dados". Otro gran espejo está a su espalda, y a ambos lados de él, profusión de cuadritos flamencos de *Martín de Vos*, *Bril* y algunos españoles; en las sobrepuestas de los balcones de este lado, "Batallas", de *Courtois*.

En toda la extensión de la galería que sigue, además de las magníficas arañas citadas, hay una interesante serie de *sillas* y *mesas* de riquísima taracea, probablemente alemanas, de la mitad del siglo XIX, y algunas mesitas *Imperio*, con primorosos bordados en seda en el tablero. Entre unas y otras, magníficos *tibores* chinos de bronce del siglo XVIII y una serie de escudos (en madera "lacada") con los cuarteles de las armas de la Casa.

De cuadros, a la derecha se admiran, primero, una "Asunción", de *Pedro de Cortona*, y a su derecha, una "Piedad", atribuída a *L. Jordán*, pero de una riqueza cromática de luz, muy superior a las habituales en este autor; más probablemente de *A. Turchi*. Un retrato de cuerpo entero y aire un tanto romántico, de 1837, del Marqués de Cerralbo, por *V. Carderera*, que será, sin duda, la obra maestra de este autor. Sigue a éstos un delicioso cuadrillo de "género", de *J. Bautista del Mazo* (fig. 33), que nos hace revivir el siglo XVII en un pueblo cualquiera de Castilla; un

"Busto" de mujer seductor, semidesnudo, de *Furini*; unos "Paisajes románticos", de *Montalvo*, y unos "Cantores", de *Bonifacio Veronese*, algo estropeado. Un "San Francisco", de *Rizzi*, puede contar entre sus mejores y más cuidadas obras, caso excepcional en él, y un "Ecce-Homo", de *Solís*, nos revaloriza a este pintor, escasamente conocido y apreciado.

Una "Cabeza de hombre barbado", atribuída a *Murillo* (1), y un excelente *Greco*, "San Juan Evangelista", de su segunda época, de fresco colorido, ocupan el lugar extremo de esta pared. En la de la izquierda, al comienzo, amén de varios pequeños muebles (arquimesas y mesitas) con diversos objetos y de algunos cuadros de *Juan de la Corte*, hay delante de los vanos de los balcones, sobre hermosos *fustes de mármol*, rematados en capiteles corintios de *porcelana de Sèvres*, sendos *bustos antiguos*; en el primero, un "Busto varonil romano", y en el segundo, una "Cabeza de Demóstenes" (?), romana, sobre un busto italiano del siglo XVII o XVIII (fig. 7).

Pasado el primer balcón, una arquimesa española del siglo XVII soporta unos bronce italianos ("Comediantes"); en la pared, varios cuadritos flamencos (*Bril* y otros) y un gran espejo. Entre el segundo y tercer balcón, otro bargueño de la misma época, y pasado el tercero, bufetillos y cuadros sin importancia; interesante uno, *veneciano*. Llegados a este punto, la galería descrita termina en ángulo recto con la siguiente, a la que aboca una de las puertas de la *Sala-chaflán*, ya descrita.

En el comienzo de esta segunda galería, a nuestra derecha, un gran arcón de talla y un espejo que cubre todo el muro, a la izquierda del cual un primoroso cuadrato de *Franck el Joven*, "El tocado de Venus", cuenta entre los mejores suyos. A nuestra izquierda, sobre un alto pedestal, una de las mejores esculturas del museo: una "Diana cazadora corriendo", mármol romano, encontrado en Clunia, llena de dinamismo y gracia (fig. 6).

En esta segunda galería se ven unos curiosos muebles, sillas y mesas (probablemente germánicas), de negrísima y esmaltada madera con profusión de embutidos de marfil.

Enfrente, a nuestro ingreso, una mesa de este estilo soporta un magnífico reloj y unos tibores japoneses; siguiendo a ésta, y pasada la puerta de acceso al despacho de honor, ya descrito, un cuadro firmado por *Caxés*, "La Asunción", de los más inspirados de este pintor, en general, frío y "manierista"; pero llama sobre todo nuestra atención una gran vitrina flanqueada por dos espléndidos tibores chinos de porcelana, de desusadas dimensiones, con las armas de la Casa de Orleáns. En la vitrina pueden admirarse escogidas porcelanas europeas, en particular notables las de Viena, azul turquí con sus grecas doradas; algunas de *Sèvres*, del siglo XIX, en su comienzo, con primorosas ilustraciones en camafeo; varias de esa misma época de Sajonia y jarrones Imperio franceses. Dos cuadritos de *Guido Reni*, "San Miguel" y "La Ascensión del Señor", se ven a ambos lados de aquélla, y encima, una "Anunciación", de *Alonso Cano*.

Por último, un gran cuadro en no muy buen estado de *Carlo Caliari*, "Consagración de un obispo".

En la pared opuesta, pasada la "Diana", un interesante cuadro de *Meléndez*, "Luis I" (?) y una "Isabel II", de autor anónimo español, y otro tabor. Delante del primer balcón, un *busto femenino de mármol*, obra italiana del XVII, y sobre

(1) Seguramente de *Legot*.

una gran mesa, del mismo estilo de las sillas, un *busto femenino romano*, de la época imperial, con un paisaje en su reverso. Un gran cuadro, verosímilmente de *Tristán*, y emparentado por su estilo con el retablo de Yepes, representa "San Agustín y Santa Mónica", y, por último, delante del siguiente balcón, "Busto de caballero español", en mármol, de la escuela de *Bernini*. Pasado aquél, otro tibor chino y una curiosa *tabla castellana* del siglo XIV, con leyenda gótica, en la que dicen ser los oferentes hijos del Conde de Medinaceli; el marco, antiguo, plateresco.

No hemos dicho que en el techo de estas galerías hay adosadas una serie de cuadros de asuntos alegóricos y mitológicos de *Francesco Rusqui* que contribuyen poderosamente a la riqueza del conjunto.

Tercera galería: En este recinto llega, por así decir, a su apogeo la riqueza del decorado y la suntuosidad de los muebles y de los objetos de arte que la llenan (fig 5), y en este "crescendo", la admiración del visitante culmina en el salón de baile, que en seguida detallaremos, para llevar imborrable recuerdo del museo que hemos intentado describir.

Concretándonos ahora a esta última galería, hacemos notar que, siendo sus dimensiones aún mayores que las anteriores, tienen más adecuado emplazamiento los ricos muebles que la exornan. Dos magníficas mesas-consolas, de grandes dimensiones, de talla, doradas, estilo Regencia, en la pared del fondo; una tercera en la frontera, correspondiente a los balcones, y otra en el centro, habilitada para vitrina exposición; varios *sillones Imperio* y *butacas* y *sillas volantes*, de diversos estilos, completan el mobiliario; una preciosa alfombra de la Real Fábrica, y en los balcones, tapicería de Aubusson. En fin, unas arañas multicolores de cristal de Venecia, de la Fábrica de Murano, completan el deslumbrador conjunto.

A nuestra derecha, en el ingreso, se abre la puerta de la biblioteca, ya descrita; antes de llegar a ella, en el lienzo de pared correspondiente, una antigua *cornucopia* guarda un resto de la magnífica túnica árabe (siglo XIII) que envuelve los restos del famoso arzobispo Rodríguez de Rada, y encima de ella, una estu-penda vitrina "colgada" en el muro encierra escogidas muestras de porcelanas europeas; entre éstas, grupos de "Las cuatro estaciones", del *Retiro*; un candelabro de la primera fábrica de Sajonia (1), en el primer estante, y varias de Sajonia y Sèvres en el segundo. Pasada la antedicha puerta, otra vitrina idéntica, con preciosas piezas de *porcelana china* de la serie verde y otras *europeas*, imitación de aquéllas. En el rincón, un magnífico sofá estilo Imperio decadente.

Prosiguiendo nuestra visita por esta sala, encontramos, ante todo, una de las mesas-consolas mencionadas, y sobre ella, unas piezas de riqueza excepcional; un magnífico *tibor chino de porcelana*, con guarniciones de bronce dorado, francesas, en el que se ha alojado un *reloj*, también francés, y a los lados, unos espléndidos *jarrones con figuras de porcelana de Sajonia* de principios del XIX, de gran belleza; un gran espejo cubre el fondo, y en la pared, sobre doradas repisas, se ostentan, a la derecha, un gran tibor de laca, y a la izquierda, otro de porcelana; más arriba, dos cuadros en óvalo de damas antepasadas de la Casa; el de la derecha, del siglo XVIII, y de principios del XIX, el de la izquierda.

Llena casi la mitad del lienzo de pared de este lado un magnífico cuadro de *Palma el Joven* (fig. 20), encargado por el cardenal Pacheco, emparentado con la fa-

(1) Pieza del "Almuerzo" regalado por el Elector a su hija Amalia cuando casó con nuestro futuro rey Carlos III.



Fig. 24.—RODRIGO DE OSONA: *Asunto místico*.



Fig. 25.—JUAN DE BORGONA: *Asunto místico*.

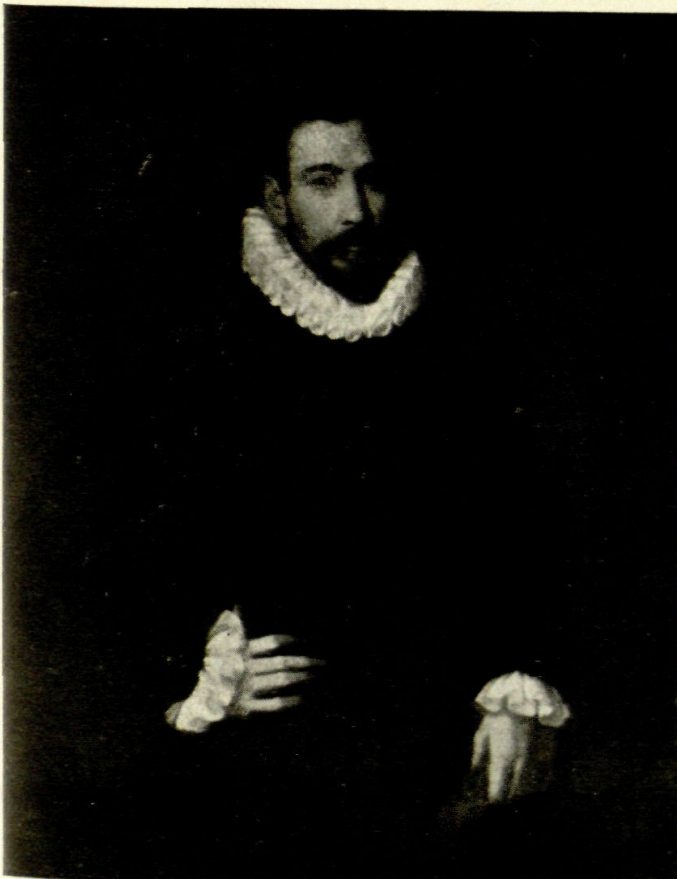


Fig. 26.—TRISTÁN: *Caballero*.



Fig. 27.—VELÁZQUEZ: *Cazadora*.



Fig. 28.—RIBERA: *Jacob, (El Divino Pastor ?)*

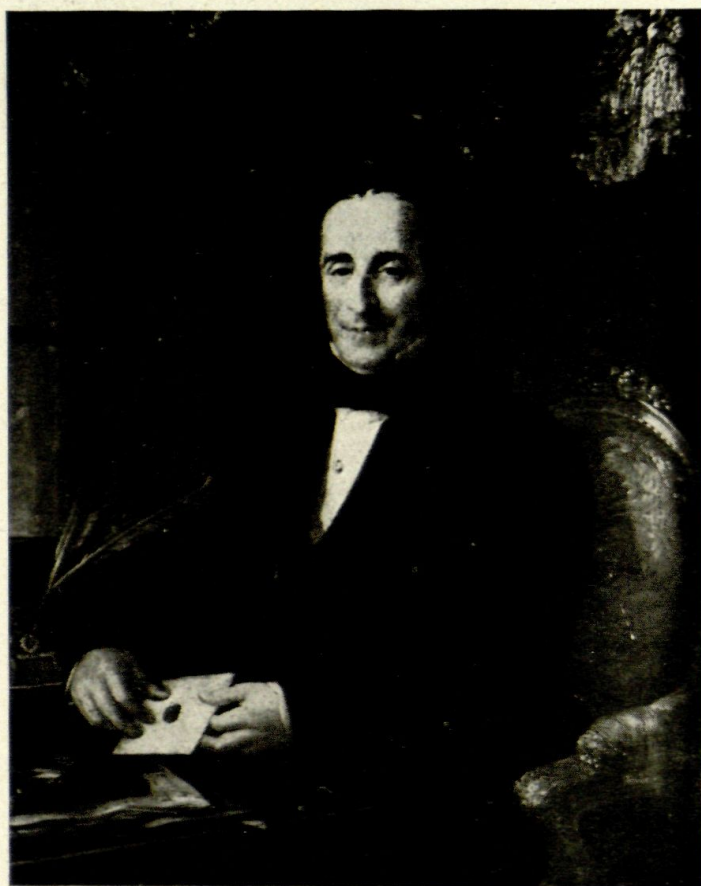


Fig. 29.—VICENTE LÓPEZ: *El XVI Marqués de Cerralbo.*



Fig. 30.—MAELLA: *Dama desconocida.*



Fig. 31.—HERRERA EL MOZO: *Bodegón*.



Fig. 32.—SNYDERS: *Puercoespines*.



Fig. 33.—J. P. DEL MAZO: *Pueblo castellano*.

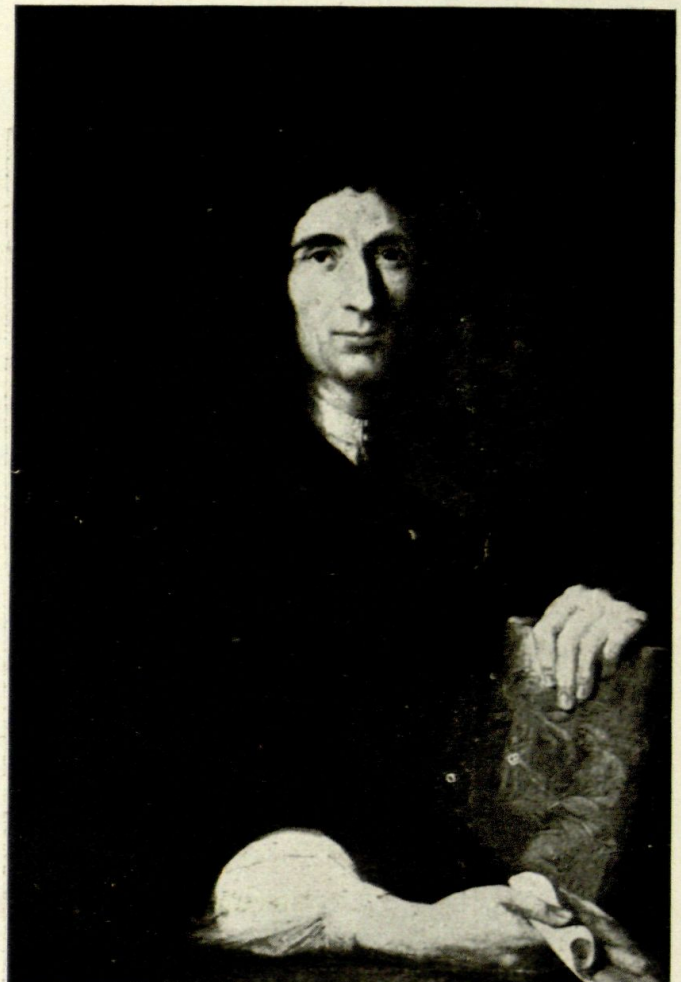


Fig. 34.—POUSSIN: *Retrato de Rigaud*.



Fig. 35.—Esc. LARCHILLIÈRE: *Dama en Flora*.



Fig. 36.—RANC: *Duque de Guevres*.



Fig. 37.—OUDRID: *Retrato*.



Fig. 38.—NATOIRE: *Dama desconocida*.

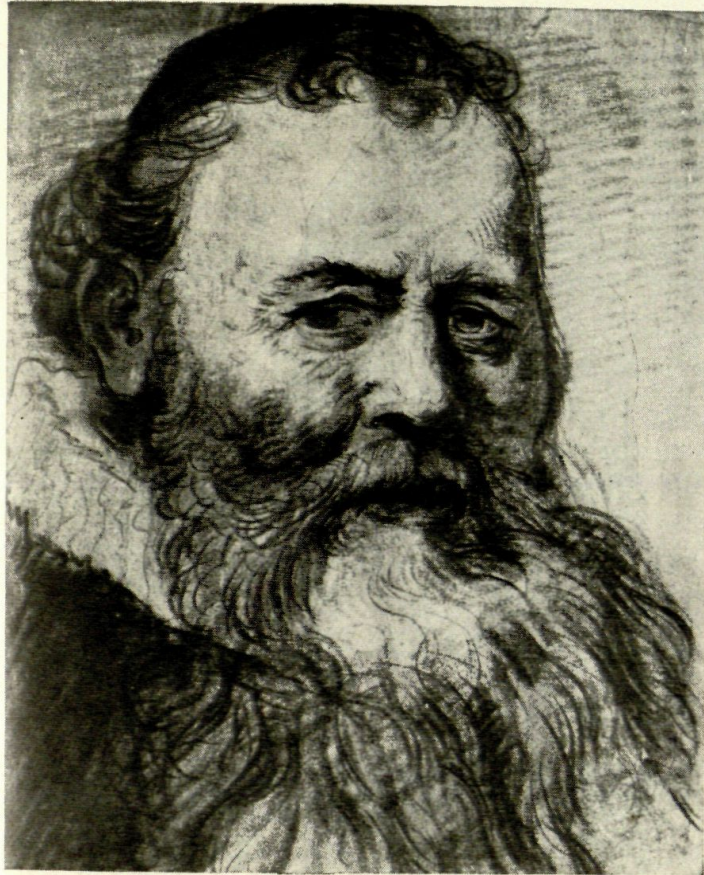


Fig. 39.—RUBENS: *El burgomaestre*.



Fig. 40.—VERONÉS: *Las bodas de Caná*



Fig. 41.—BOUCHER: *Desnudo*.

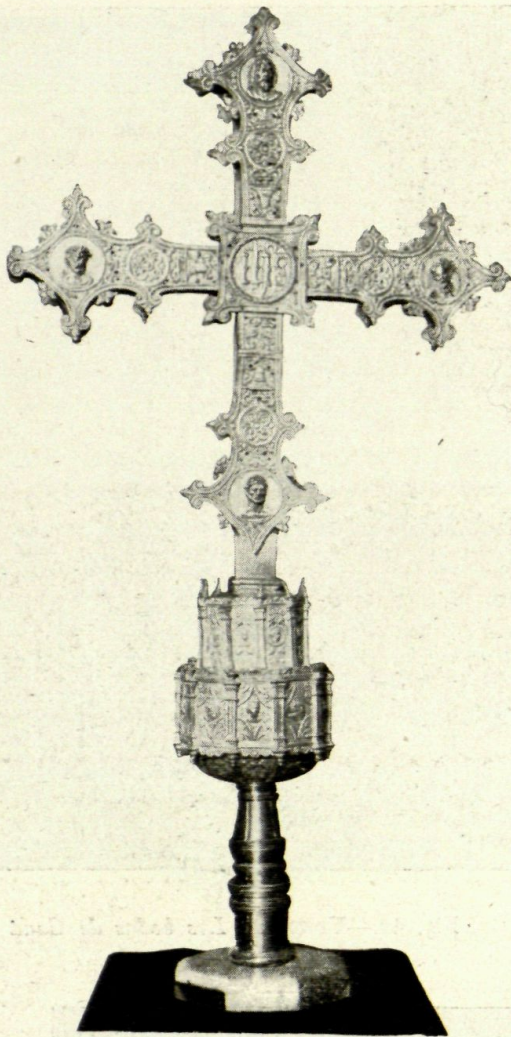


Fig. 42.—Cruz procesional de plata (s. XVI).



Fig. 43.—La Virgen, Jesús y San Juan. (Ambar.)



Fig. 44.—Remate de báculo. (Marfil francés. S. XIV.)

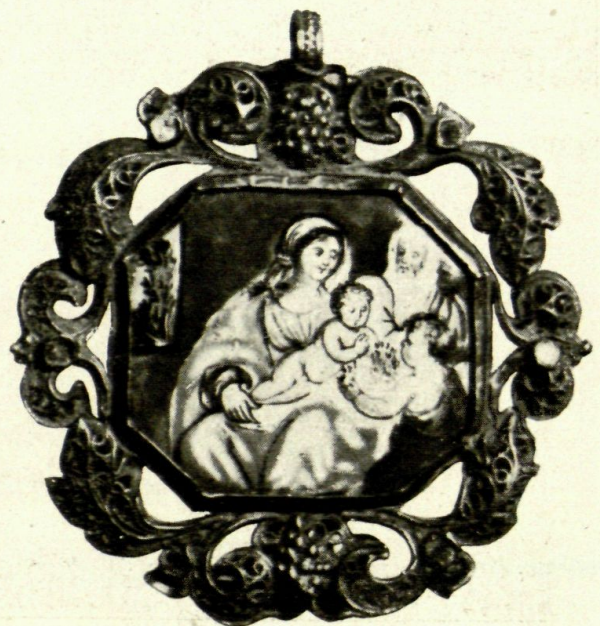


Fig. 45.—Esmalte ¿español? (s. XVII).

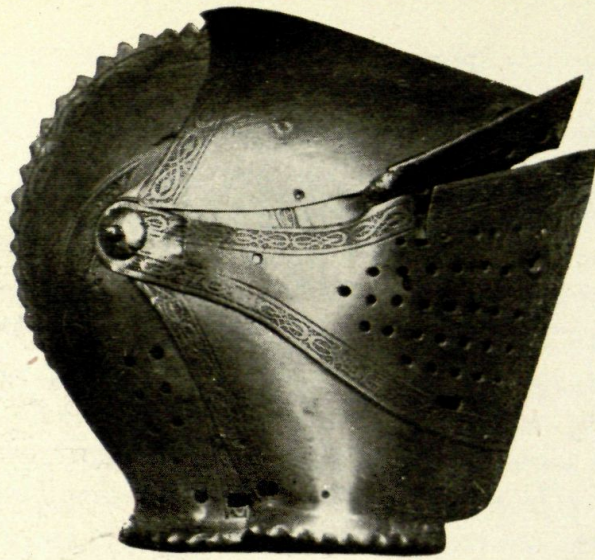


Fig. 46.—*Celada de Don Juan de Austria, en Lepanto.*



Fig. 47.—*Armadura del Conde de Alcudia.*



Fig. 48.—*Armadura del Il Marqués de Cerralbo.*

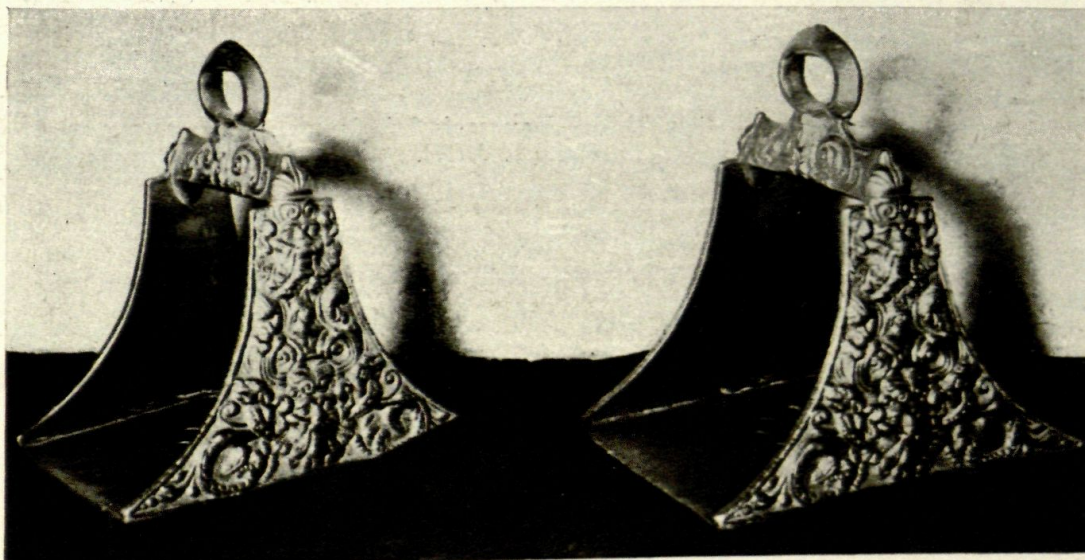


Fig. 49.—*Estribos cincelados (s. XVI).*



Figs. 50-51.—*Figuritas de Alcora.*

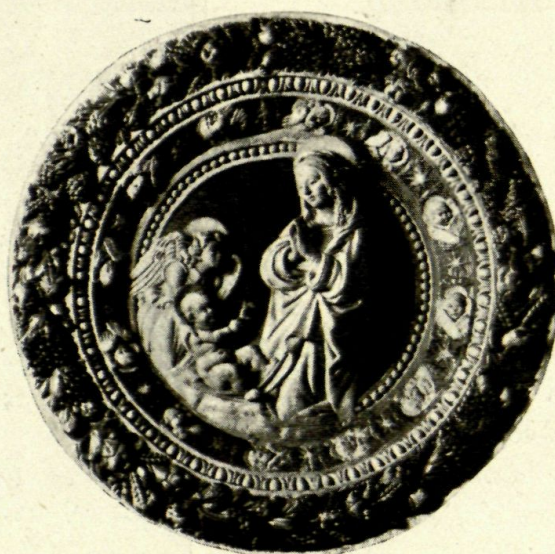
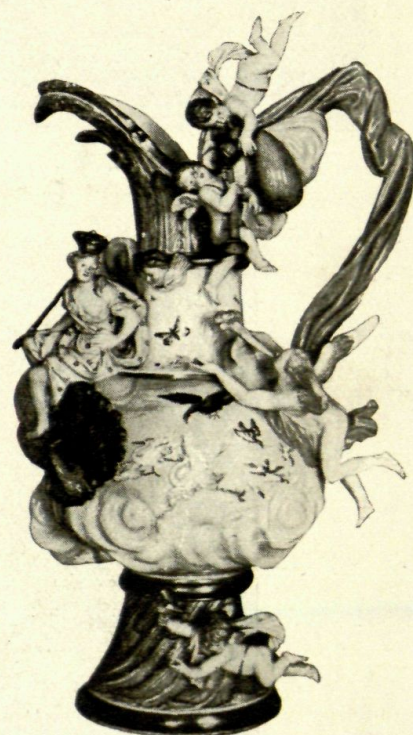


Fig. 52.—"Tondo", de ANDREA DE LA ROBBIA.



Figs. 53-54.—*Jarrones de Sajonia*
(mediados s. XIX).



milia del Marqués, que representa su "preconización" por el Pontífice; por sí solo constituye una obra maestra de la pintura veneciana renacentista, con todas sus cualidades de composición y cálido colorido que la distinguen. Un *bronce* francés, reproducción del busto de la "Du Barry", por *Pajou*, y a ambos lados, divanes corridos forman, por así decir, el zócalo o paramento decorativo del cuadro, pasado el cual, otra mesa-consola como la anterior sustenta un gran *reloj* *Luis XVI*, de época, con atributos astronómicos y dos bellísimos *jarrones de Sajonia* siglo XVIII, con pájaros y flores multicolores. En la pared, otros dos *tibores* (de laca uno y porcelana el otro), como los descritos; un gran espejo y otros dos cuadros ovales, con los retratos varoniles de los consortes de las retratadas en el extremo opuesto.

En el muro frontero, correspondiente a los balcones, se ven antes del primero de éstos, dos lindos cuadros en tapiz ("La Dolorosa" y "Ecce-Homo"), del siglo XVII; delante de los balcones primero y tercero, dos enormes *tibores de cerámica* imitando ónice, con guarniciones y bucráneos de bronce dorado, obra francesa de fines del XVIII o principios del XIX. Entre los balcones primero y segundo, un sofá estilo Imperio decadente, y en la pared, un excelente retrato, por *Balaca*, de D.^a Inocencia Serrano (futura Marquesa de Cerralbo) en su juventud.

Delante del segundo balcón, un espléndido busto en mármol de *Coisevox* (?) (fig. 9) representando un príncipe (?) de la época de Luis XIV, o acaso un magistrado, si se juzga por comparación con otros retratos. Por último, entre el segundo y tercer balcón, un buen retrato, de cuerpo entero, con uniforme, del XVII Marqués de Cerralbo, fundador del museo, obra de *Soriano Fort*; es muestra de cuanto prometía el malogrado artista (fig. 1).

Hemos dicho que en el centro de la estancia luce una magnífica mesa habilitada como vitrina, que se encuentra dividida en ocho compartimientos, cuyo contenido vamos a resumir. Pero antes diremos que en el centro de ella se alza un templete de estilo griego de mármoles y piedras semipreciosas (malaquita, lapizlázuli, etc.), de la fábrica del *Retiro*, con varias estatuillas de alabastro, reproducciones de esculturas famosas. Arriba, "Ganimedes", y en los cuatro lados, "Apolo de Belvedere"; "Venus", de *Médicis*; "Venus saliendo del baño" y "El sueño".

Primera vitrina: Empezaremos a describir lo contenido en las vitrinas por la que mira, por así decir, la estatua de la Dubarry. En ella vemos un *toisón* de oro. Un collar de la Orden del *Saint Esprit*, que, según se expresa, fué donado por Luis XIV al Duque de Chambord, y su descendiente, el Pretendiente, lo donó al Marqués de Cerralbo. Un *reloj de oro*, que dió él mismo al Marqués y que era el que llevaba su tío abuelo, el Archiduque Fernando de Austria, en las campañas contra Napoleón I.

Otras varias *insignias de estas Ordenes* y de la de Carlos III; unas *medallas y monedas griegas de oro*, del tiempo alejandrino, regaladas al Pretendiente por el Rey Jorge de Grecia y por aquél al Marqués; varias cajitas y joyas; mangos de pluma históricos y un magnífico *anillo signatario*.

Segunda: En ésta se conserva una pequeña pero escogidísima colección de *relojes antiguos*; entre ellos, uno en forma de copa con preciosos esmaltes, y en la esfera, paisaje con movimiento de figuras. Otro, en la que ésta representa un interior holandés, también de movimiento; otros de esmalte en formas varias (cítaras, putisa); otros de cristal de roca, etc.

Tercera: *Joyería* de varias épocas y estilos, sobresaliendo un aderezo de topacios, una colección de sortijas, broches, "entutcas", cruces, etc.

Cuarta: Una curiosísima colección de brújulas antiguas y, sobre todo, un minúsculo pero preciso y completo *astrolabio* (siglo XVI-XVII), no mayor que un reloj de bolsillo.

Quinta: Una colección de *miniaturas*, todas (excepto tres, de marfil y dos esmaltes), sobre cobre, de los siglos XVII y XVIII. Notables, un "caballero con peluca", época Luis XIV; "otro de gorguera de encaje", holandés; "otro de casaca roja", al parecer alemán; "señora de pelo empolvado y justillo azul", y "otra de más edad y gran escote", con curiosa cofia.

Sexta: Varios relieves de *plata*, uno de reina del siglo XVI y diversas miniaturas.

Séptima: Otra serie de *miniaturas*, en general más modernas que las descritas; notables, una dama (sobre cobre), época Luis XIII, que recuerda a María Mancini; otra con toca, holandesa (?), y dos magníficos "fisionotrazos".

Octava: Camafeos, en su mayoría sobre concha y de los siglos XVIII (final) y XIX; notables, "Psiquis y el amor" (ágata) y "Laocoonte" (coquilla).

En el techo, una gran alegoría de *Rusqui*, como en las anteriores, soberbiamente encuadrada.

Salón de baile.—Llegamos con la descripción de éste al final de la larga serie de las estancias reseñadas, como decíamos más arriba. Si bien las obras de arte antiguas son menos, como no podía ser de otro modo, dado el carácter de él, en cambio, tanto en sus detalles como en su conjunto, resulta ser uno de los más suntuosos y ricos salones que pueden encontrarse en una mansión particular (fig. 4). De gran altura de bóveda, con las paredes de ricos mármoles pulimentados; con profusión de magníficos espejos, arañas y "apliques" venecianos; con excelentes bustos de mármol, antiguos, y con las pinturas del techo armonizando con el decorado y haciéndolo aún más rico en cromatismo sin desentonar de él, constituye verdaderamente el más brillante broche para final de tantas emociones estéticas.

Este salón tiene, como hemos dicho, salida a la primera y a la última galerías descritas; cuatro soberbias columnas de mármol rosa de Granada—dos exentas y dos adosadas—dejan entre las jambas y ellas espacio para unas *figuras colosales de bronce* que sostienen candelabros; figuras de "cariátides" en una y de "angelotes" en la que nos da ahora ingreso.

Las paredes, igualmente de riquísimos mármoles rosa pulimentados, sostienen, en la del testero del reloj (derecha a nuestra entrada), un a modo de gigantesco "tríptico" de lunas de Venecia; la frontera a nosotros, tres de éstas y dos en la opuesta. En los espacios que dejan libres, sobre el mármol, bellísimos *apliques de cristal* de Venecia, de la fábrica de Murano, de múltiples brazos a modo de ramilletes de colores; delante de estos mismos espacios, sobre ricos pedestales (de mármol igualmente), siete *soberbios bustos*: seis antiguos y uno barroco. Por el orden que hemos señalado, para nuestra visita son: 1.º, un varón griego.; 2.º, Lucio Vero (?), romano, en la siguiente pared; 3.º, Vitelio (romano); 4.º, Marco Aurelio, joven (?), romano, cabeza y cuello antiguo, sobre busto italiano del siglo XVI; 5.º, dama romana del tiempo de los Flavios, en la opuesta pared; 6.º, busto barroco, al parecer "Don Juan de Austria", el hijo natural de Felipe IV, acaso por Pérez

o autor napolitano (fig. 8); 7.º, una hermosa cabeza femenina (¿Vestal?) romana, del siglo II, sobre busto de mármol de color, moderno.

El mobiliario se compone principalmente de *divanes estilo Imperio* decadente, tapizados de riquísima seda, y varias sillas doradas volantes; merece mención especial el *mueble central*, de fines del Imperio, de lujo barroco y recargado, pero, no obstante, de belleza de la época, que fué propiedad de regios personajes y para ellos construído. El reloj mencionado en el testero del salón está constituído por una *figura de mujer*, con ropaje clásico griego, tamaño poco menor que el natural y de plata, y descansa sobre un soberbio pedestal de ónice y mármoles, que con una "plomada" marca el tiempo. Es obra maestra de *Barbidienné*, en el siglo pasado.

Por último, si levantamos la mirada, vemos por encima de la puerta de salida una minúscula tribuna para la orquesta, y sobre ella, y a lo largo de los muros, una serie de *esculturas* en el entablamento y *tenantes* de los *escudos heráldicos*, obra, como las pinturas, del artista aragonés *Máximo Juderías*. Las pinturas del techo y de los intradós de los medios puntos son bellísimas; la del primero representa la "Danza de los dioses", siendo en particular notables varios desnudos femeninos; las del friso representan: en un lado, la "Historia de la danza" (griegas, árabes y populares españolas). En el opuesto lado, "Historia de la música" (la clásica y la moderna de "salón"); en el extremo opuesto a nuestro ingreso en esta última composición, un caballero de frac rojo, de perfil, es un fiel retrato del Marqués de Cerralbo, representado en una de sus fiestas, de las que da menguada idea una añeja fotografía que en este salón se conserva.

* * *

Aquí, como decimos, termina nuestro recorrido por los salones del palacio-museo, en el que hemos sido acompañados, como a tan aristocrática mansión corresponde, por respetuosos y enterados cicerones con la señorial librea de la casa.

En el transcurso de esta visita han desfilado ante nuestra vista cuadros, armas, esculturas, tapices, porcelanas y mil objetos más. Situados en su lugar debido, de suerte que no sólo no desarmonicen, sino que mutuamente se complementen y realcen, ya es meritoria labor; pero si sobre ello se logra el calor del ambiente, la evocadora intimidad en las habitaciones familiares y la sensación señorial, de lujo y de esplendor en las de gala y de recreo, labor es ésta que de llevarla a término, como en este caso, acredita de condiciones excepcionales a quien la inspiró y dirige. A los que de ahora en adelante visiten el museo queda el estimar si estos juicios nuestros son o no ajustados a la realidad. Pero todos, con mayor o menor intensidad, en la medida de su finura espiritual, llevarán de esta visita un recuerdo imprecedero y un sentimiento de gratitud hacia quien hizo de ello el norte de su vida.

Nunca pudo creer éste al morir que de tan cabal modo se hubiese llegado a lo que era, más que deseo, ilusión o sueño de toda ella. ¡Honor a quienes, como pocas veces, con su protección o con su acción lograron que plasmaran en realidad esos anhelos!

Y sobre los motes heráldicos de la Casa del fundador, a la vista de este su museo y con el recuerdo de tantos beneméritos estudios, acciones y donaciones, bien estaría añadir este otro con las sublimes y sencillas palabras del apóstol:

"*Pertransiit benefaciendo.*"

COLOFON

Esta es, *mutatis mutandis*, la reseña de lo principal del contenido de este espléndido legado; nuestro mayor deseo es que estimulase a los (aún numerosos, por fortuna) coleccionistas y "amigos del Arte" a seguir tan plausible y patriótico ejemplo, y al igual que en las más cultas naciones, engrosaran el acervo artístico de España con la cesión de sus ejemplares o colecciones tan queridas por ellos, evitándolas el triste fin de ser desperdigadas y vendidas dentro o fuera de nuestra nación. Así, las colecciones Osma-Valencia de Don Juan, y así, la magnífica de Lázaro Galdeano, han enriquecido también nuestros tesoros.

Y, en fin, abierta queda en esta para investigadores y eruditos, la grata tarea de estudiar sus fondos, de indentificar un retrato o un autor. Con nada mejor que con ello se pagaría la deuda de gratitud que España ha contraído con el benemérito fundador de este museo.

Cinco cenotafios reales de 1819 a 1834

Por ENRIQUE PARDO CANALÍS

SERÍA curioso estudiar la serie de obras artísticas de carácter monumental que—sin perjuicio de las de otras poblaciones y épocas—surgieron en Madrid durante el primer tercio del siglo XIX, a merced de efímeros acontecimientos, pasados los cuales desaparecieron, dejando—aunque no siempre—, como perdurable testimonio de la manifestación aparatosa de un día, el reflejo de una lámina de encargo o la brevedad de una *descripción* circunstanciada. Distinguiríanse, sin duda, tres clases de construcciones, que con la confianza de no proceder a la ligera agruparíamos así: arcos triunfales, carrozas y cenotafios, sin que ello implicara, naturalmente, exclusión de otros *tipos* que, en efecto, se dieron, pero que no alcanzaron tanta importancia, si bien todos fueron exponentes: a) del arte de su tiempo; b) del momento histórico que alentó la conmemoración, próspera o adversa, y c) de la suntuosidad de la Corona, corporaciones y aun particulares a cuyas expensas hubieron de correr los gastos no insignificantes, por cierto.

El tema es digno de atención y capaz de suscitar la buena monografía que ahora se echa de menos. Escapa, sin embargo, a nuestro propósito emprender el estudio a que aludimos; no obstante—y acerca del último de los grupos citados—, hemos de recordar lo expuesto con anterioridad en estas páginas sobre el cenotafio que se erigió en San Francisco el Grande en 1829 a la memoria de la Reina María Josefa Amalia de Sajonia (1). Habiendo encontrado después más datos (2), relativos a dicho monumento fúnebre y a otros semejantes, casi de la misma época—1819 (Reina María Isabel de Braganza) y 1834 (Fernando VII)—, parece oportuno publicar aquéllos, complementarios, en pequeña parte, de los ya conocidos.

Reina María Isabel de Braganza.

Nos ocuparemos de los dos cenotafios que por voluntad de Fernando VII y de la Grandeza se erigieron en San Francisco el Grande y en San Isidro, respectivamente (3).

San Francisco el Grande.—Cuando murió, a fines de 1818 (4), la malograda Reina, hija de Juan VI de Portugal y de la Infanta Carlota Joaquina, hubo de recordarse en Palacio que desde el fallecimiento de Carlos III, en 1788, no se había registrado ninguna otra defunción de monarca titular ni consorte de España. Y ello se tenía en cuenta, precisamente, a la hora de disponer las solemnes exequias que habían de tributarse a la memoria de la desventurada Soberana. Fernando VII ordenó que aquéllas se hicieran "en los mismos términos que se egecutaron" por

su agosto abuelo (5). Eligióse el templo de San Francisco el Grande y la fecha del 2 de marzo (6).

Ya en 4 de enero —¡a los nueve días después del óbito!— se comunicaba por la Mayordomía de Palacio al Arquitecto Mayor Isidro (González) Velázquez la regia aprobación de su diseño para el catafalco que había de alzarse, siendo deseo del Monarca que se comenzara a ejecutar en seguida. A fin de trabajar todos los días festivos hasta la conclusión de la obra, se pidió y obtuvo de la autoridad eclesiástica licencia "ilimitada".

El propio Velázquez, inventor y director del cenotafio publicó un folleto (7), ya raro, del que por su interés reproducimos a continuación lo que en rigor concierne al fúnebre monumento:

"Sobre un zócalo circular imitado á marmol negro de san Pablo de cuarenta y seis pies y tres cuartos de diámetro por cinco de alto hay cuatro graderias en cruz por las cuales se sube al primer plano; y de frente á ellas y en sus centros están colocados cuatro grupos de figuras colosales que representan:

El del frente [obra de José Ginés, primer Escultor de Cámara]: la *España* triste y afligida, apoyada sobre los dos Mundos, lamenta la temprana muerte de la REINA NUESTRA SEÑORA; pero el *Genio del Cristianismo* la señala en la *Religion* el único consuelo capaz de mitigar su dolor.

El de la derecha [compuesto por Valeriano Salvatierra]: victima la REINA NUESTRA SEÑORA de la inexorable parca es recibida en el seno de la *Virtud* que la corona con laureles inmortales.

El que hace frente al altar mayor: el *Pueblo de Madrid* representado en un fuerte y vigoroso jóven llora sobre un lacrimario; y los Genios de las Artes le acompañan en su profundo desconsuelo. [Su autor, Esteban de Agreda.]

El de la izquierda [trabajo de Francisco Elías]: el *Tiempo* interpuesto entre la *Fidelidad* y el *Amor conyugal* rompe los lazos de Himeneo.

En el mismo zócalo, y en los intermedios de los expresados cuatro grupos, hay colocados simétricamente ocho grandes candelabros de mas de quince pies de alto imitados á bronce verde y á dorado, y en sus cabezas unos flameros: ademas hay ocho candelabros de menor tamaño con hachas imitados á lo mismo, y en los centros de estos otros cuatro semejantes á aquellos pero de mas elegante forma con tres niños, unos llorando, y otros exclamando al cielo por la pérdida de tan amable REINA: estos candelabros mantienen cuatro hachas, una mayor en su centro, y tres en su circunferencia.

Sobre el primer zócalo se eleva otro imitado á verde de Granada de cuatro pies de alto, tambien circular; y sobre este un gran pedestal de la misma forma de doce pies con zócalo é imposton de media vara imitados al marmol amarillo de Cuenca: el neto de este pedestal es de seis pies de alto y de ochenta y siete pies y medio de circunferencia, adornado todo de un gran bajo-relieve [obra "como todo lo demas correspondiente á la parte historica", de Zacarías Velázquez, Pintor de Cámara] imitado á mármol blanco de Carrara, en cuyo centro se vé la *Piedad cristiana* que conduce en un Vaso ó Urna cineraria las cenizas de la REINA NUESTRA SEÑORA, de la cual penden guirnaldas de flores que sostienen las *Virtudes cardinales*, la *Prudencia* y la *Justicia*: es precedida del *Angel Custodio*, que tiene puesta una mano sobre la Urna, y con la otra señala el lugar de los Bienaventura-

dos: del *Himeneo* con la antorcha apagada; y de dos Genios que rompen el signo conyugal, á quien acompañan en ademan triste y lloroso la *Historia*, el *Ingenio*, el *Premio*, la *Poesía*, la *Agricultura*, la *Medicina*. el *Valor militar* y la *Amargura é Infelicidad*, como significativas del gran dolor de haber perdido las Ciencias y las Artes tan augusta protectora: en este lúgubre y alegórico aparato siguen, á la *Piedad cristiana*, la *Esperanza*, la *Fé*, las *Virtudes sociales* y la *Monarquía española* significada por sus diversas *Provincias* en la Península; y despues la *Horfandad* representada en Niños y Doncellas lamentando la temprana muerte de su benéfica y bien hechora SOBERANA, en la cual encontraban su mas sólido apoyo: sobre el plano de dicho pedestal hay colocadas diez y seis piras imitadas á bronce verde y á dorado con flamas.

A este tercer cuerpo sigue otro que forma el depósito principal del Sarcófago de planta cuadrada de diez y nueve pies y tres cuartos de ancho por diez y siete y un cuarto de alto imitado á *Diaspro sanguino*: su neto almohadillado; y el zócalo y cornison, que forman los cuatro frontispicios, imitados á marmol *Pavonaceto* de Italia.

En los referidos frontispicios están colocadas cuatro medallas de marmol blanco con bajos-relieves imitados á bronce dorado que representan: el del frente, el retrato de la REINA: los dos laterales, los de dos Niñas INFANTAS sus hijas, tambien difuntas; y el que mira al altar mayor, las armas Reales: en los ángulos de estos frontispicios hay colocados niños llorando sobre lacrimarios, enlazándose entre estos y las medallas festones de hojas de roble.

En el nicho que hace fachada á este gran cuerpo está colocada la Urna sepulcral imitada á lapizlázuli sostenida de dos Leones, imitados estos y todo su ornato á bronces dorados, con el escudo de las armas Reales de Portugal y España entre ambos; y sobre la Urna una guirnalda de flores hecha de talcos de oro: las lápidas laterales son imitadas también á lapizlázuli."

"En el cúspide del frontis de la fachada principal hay colocado un rico almohadon de terciopelo negro galoneado de oro, y una Corona Real y Cetro.

Sobre estos frontis se eleva un zócalo circular con doce candelabros de bronce verde y dorado de diferentes formas con hachas, y sobre este zócalo otro ochavado de tres pies y medio de alto de mármol de Estepa, en el que están colocadas cuatro Estátuas (8) de ocho pies y medio de alto que representan: 1.^a LA RELIGION [de José Ginés]. 2.^a EL MERITO. 3.^a LAS CIENCIAS [esta y la anterior, de Ignacio García]. 4.^a LAS ARTES [de Pedro Hermoso].

Estas figuras están arrimadas á los cuatro lados del neto del pedestal del obelisco, cuyo zócalo y cornisa son imitados á mármol amarillo de Cuenca, y el citado neto á pórfido; todo de doce pies y medio de alto: y el obelisco que forma el remate del *Catafalco ó Cenotafio* es imitado á granito oriental de cuarenta y nueve pies de alto; de suerte que la total altura de toda la Mole es de ciento diez pies hasta la cabeza de la cruz con que remata."

Con esto termina propiamente la descripción del cenotafio, pues lo demás se refiere al ornato del templo (9).

De los cuantiosos dispendios que con motivo de esta clase de obras se hacían

dará idea el hecho de que el importe de "los gastos que por todos respetos" ocurrieron en la ocasión de que nos ocupamos ascendió a 635.955 reales de vellón.

Consta que "los grupos y demas figuras de Escultura, candelabros y adornos, que por su merito y valor" debían conservarse, fueron guardados en el Casón del Retiro, según manifestaba la Veeduría general del Palacio al Mayordomo Mayor, en 10 de mayo de 1819. (Según se advierte más adelante, algunos de esos grupos y estatuas volvieron a utilizarse en el cenotafio de la tercera esposa de Fernando VII.)

Como autor del grabado de la lámina aparece Francisco Jordán († 1832), del que existe un recibo, fechado en Valencia el 30 de noviembre de 1822, por valor de 9.500 reales, cantidad que, en el expresado concepto, le fué abonada en dos entregas.

Señalaremos, por último, que cuando el 22 y 30 de marzo se dedicaron—también en San Francisco el Grande—honras fúnebres por Carlos IV (10) y María Luisa de Parma (11), respectivamente, se empleó el mismo cenotafio que en las de su propia nuera, "á excepcion de algunas mudanzas" (12) y de varias "alegorías destinadas á indicar la Real Persona por cuyo descanso se oraba" (13).

San Isidro el Real.—Deseosa la Grandeza de manifestar su dolor por María Isabel de Braganza, a la vez que de aplicar por su alma los pertinentes sufragios, mandó celebrar exequias solemnes en lá iglesia citada el 17 de marzo de 1819. No faltó, con tal motivo, el "suntuoso monumento" (14), ya habitual en tales casos.

Lo dirigió y pintó José Ribelles (1778-1835), interviniendo en la parte de escultura José Ginés y Valeriano Salvatierra. El primero de ambos, autor de las estatuas de la *Reina* y de *España*; el segundo, aparte de otros trabajos menores, de la figura de la *Muerte*. Llamamos la atención sobre estas obras de Ginés y Salvatierra, completamente olvidadas, al parecer, puesto que ni siquiera las citan los que desde Fernández de Navarrete a Serrano Fatigati se han ocupado de dichos escultores.

Reina María Josefa Amalia de Sajonia.

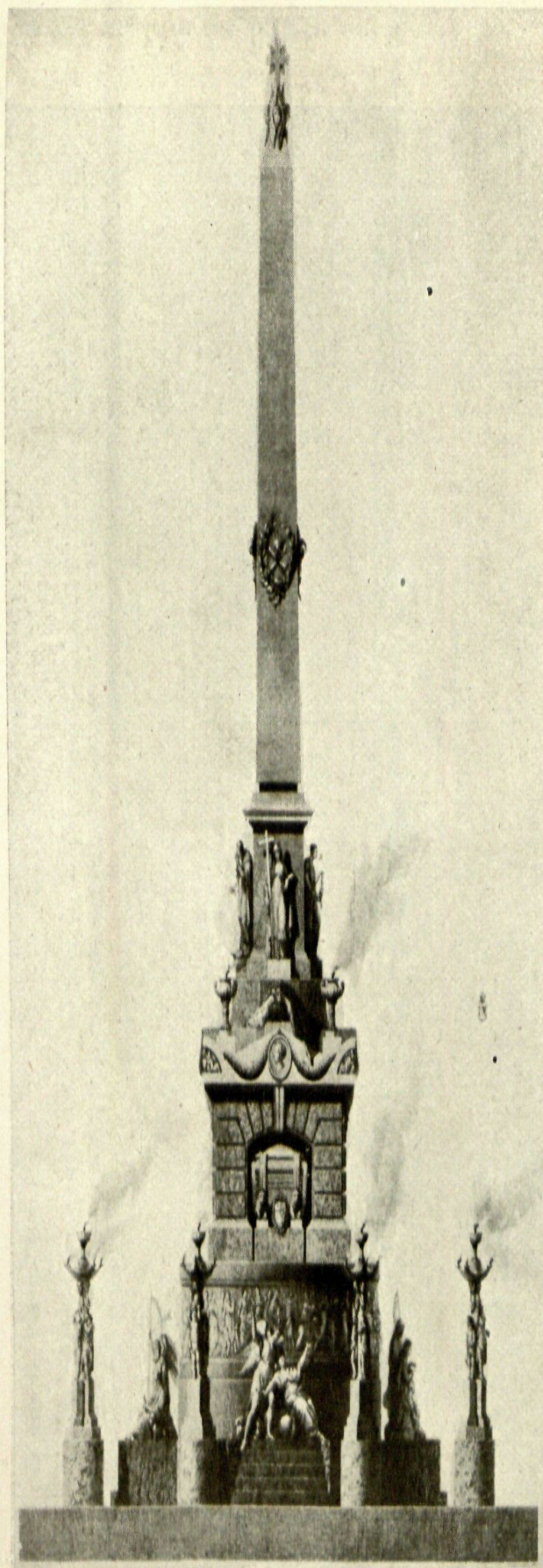
Repetimos que los datos siguientes son, en cierta forma, complementarios de los que se publicaron con anterioridad. A aquéllos, pues, hemos de añadir:

1.º El gasto que "por todos conceptos" se produjo en relación con el cenotafio y ornamentación de San Francisco el Grande, fué de 681.476 reales 29 maravedíes.

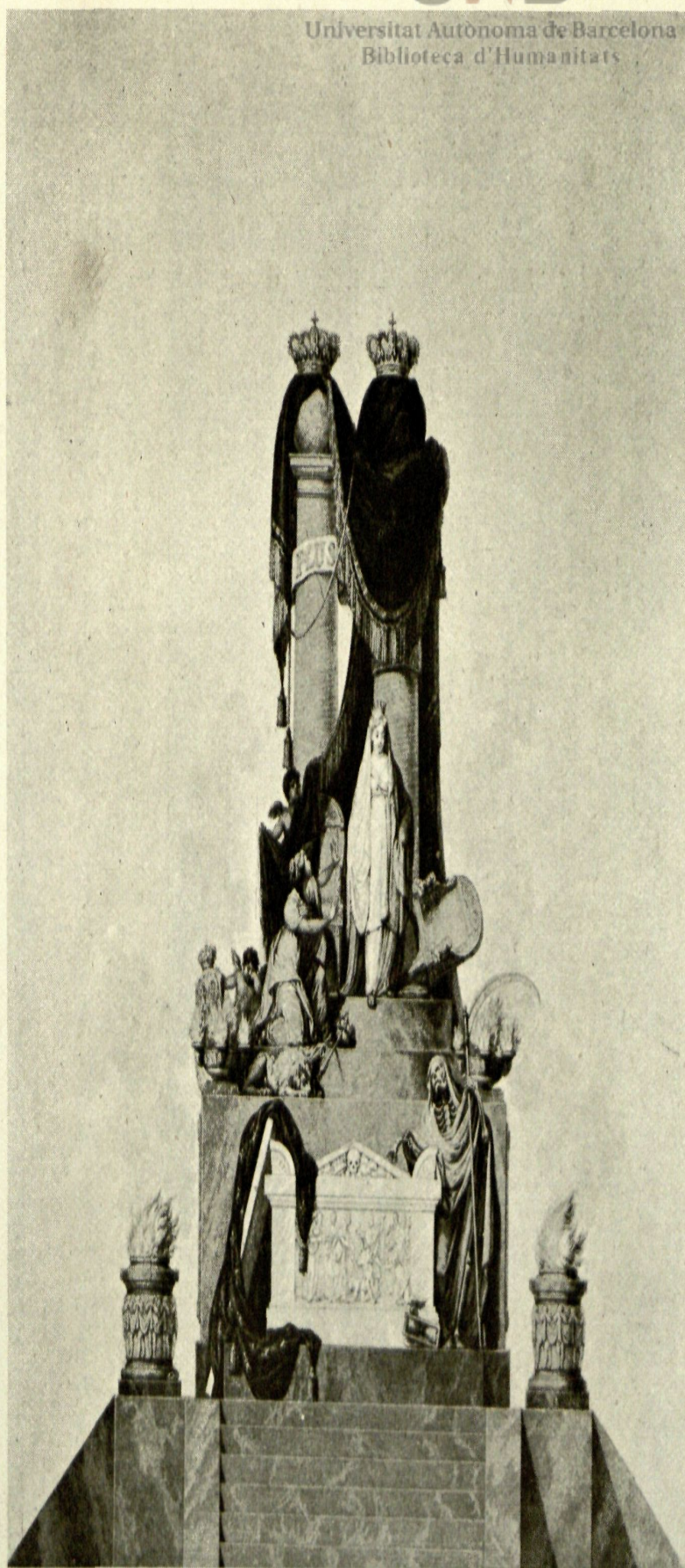
2.º De dicha cantidad correspondieron 38.300 reales a los pintores que intervinieron: Zacarías (González) Velázquez (8.000 reales), Juan Gálvez (12.200), José Aparicio (1.600), Juan (15) de Ribera (1.600), Angel Tadey (13.500) y Juan Anchelegues (1.400). Aparte de éstos, hay que señalar al dorador Ramón Lleget (14.448).

3.º Lo de los escultores, en cambio, ascendió a 115.725 reales, importe que en las respectivas cuentas se especifica y detalla, indicando, a la vez, las obras o trabajos de cada uno, extremos que seguidamente resumimos.

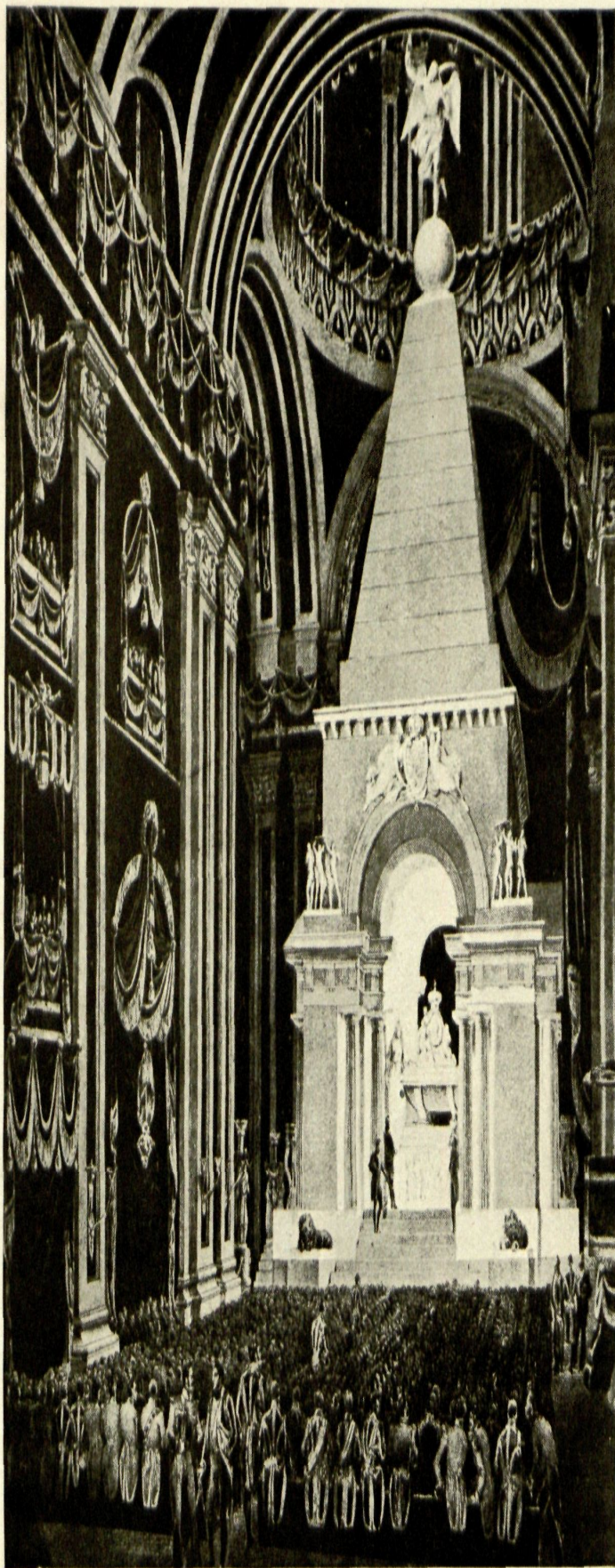
Pedro Hermoso: 22.000 reales por las cuatro *Virtudes cardinales*, de nueve pies de alto (a 5.500 cada una), y 6.500 por "un bajo relieve compuesto de un niño de



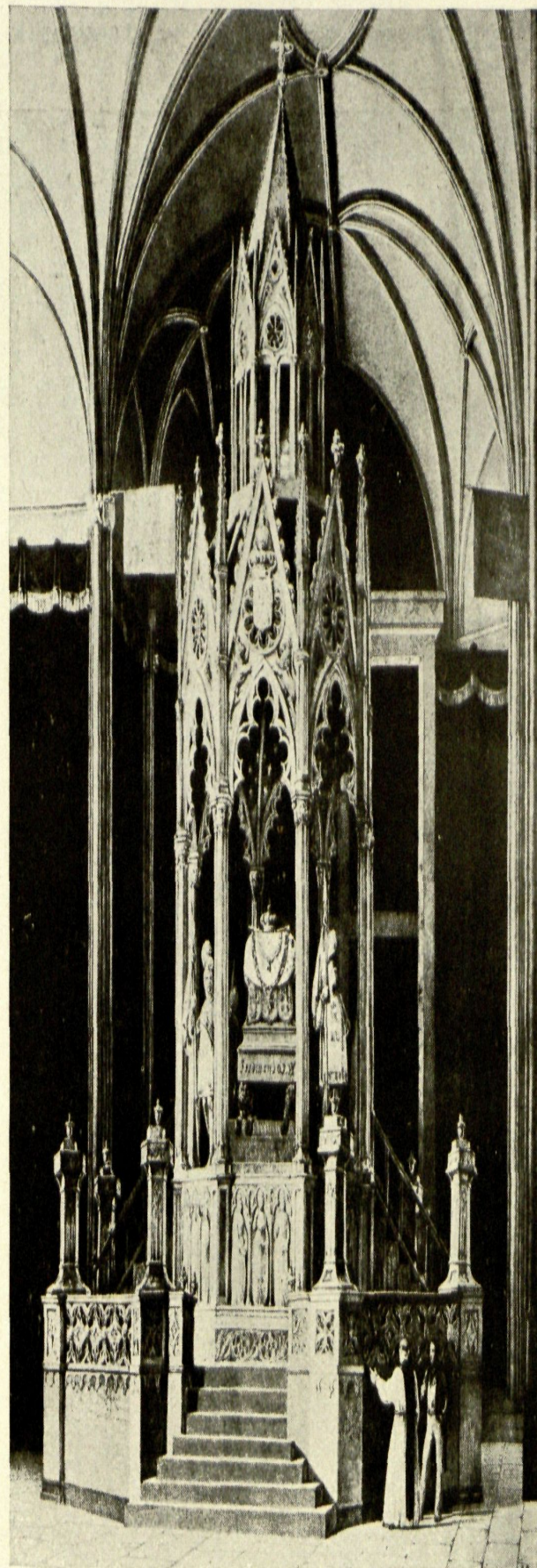
Cenotafio erigido en la iglesia de San Francisco el Grande, de Madrid, a la memoria de la Reina María Isabel de Braganza. Año 1819.



Cenotafio erigido en San Isidro el Real, de Madrid, a expensas de la Grandeza, a la muerte de María Isabel de Braganza. Año 1819.



Cenotafio erigido en San Isidro con ocasión de las honras fúnebres celebradas por el alma de Fernando VII. Año 1834.



Cenotafio erigido por la Grandeza en el templo de San Jerónimo, de Madrid, con motivo de las exequias dispuestas en sufragio de Fernando VII. Año 1834.

cinco pies y medio de alto, y cinco Cavezas de Queruvines, sentado todo en un zocalo de 14 pies de nuves, mas la Corona de espinas”.

Francisco Elías: 18.000 reales por el *Grupo de la Reina* (más 805 por conducirlo y “coste de la pariguela”) y 1.500 por restaurar “un Grupo q.^o representa el Tiempo interpuesto entre la fidelidad y el Amor conyugal romp.^{do} los lazos de ymeneo, q.^o estaba destrozado”, obra esta última que, como se recordará, formó parte del cenotafio de María Isabel de Braganza.

José (de) Tomás: 10.000 reales por las dos estatuas representando a *España* y *Sajonia*, más 2.500 por “una medalla con el retrato de la Reyna N. S. dos Famas, y la colocacion de aquella y estas en el Frontispicio de dho. Catafalco” y 1.100 “por un niño ó Genio apagando una antorchá”.

Manuel de Agreda: 10.000 reales por las figuras de *León* y *Cantabria* y 1.000 más por “la restauracion del Grupo que representa al Pueblo de Madrid con tres Genios de las tres nobles Artes”, original de su hermano Esteban y también expuesto, inicialmente, en 1819.

Ramón Barba: 10.000 reales por las dos figuras, sentadas, de las *Ciencias* y las *Artes*, y 12.000 por “dos Grupos, uno el escudo Real de España con dos niños de proporción de cinco pies, y otro el escudo de Sajonia iguales en total”.

Valeriano Salvatierra: 10.000 reales por las estatuas de *Aragón* y *Castilla*.

José Pagniucci: fué autor de trabajos de menor importancia que los anteriores; de él son dos cuentas, por un total de 10.320 reales.

En cuanto a la estatua de la *Religión*, obra del fallecido primer Escultor de Cámara José Ginés, ha de recordarse que ya figuró en 1819 y que, sin duda por conservarse en buen estado, ni aun hubo necesidad de restaurarla en 1829 (como sucedió con un grupo de Elías y otro de Esteban de Agreda); a ello se deberá, por tanto, el que no se mencione en las citadas cuentas.

Apuntemos, por último, que fué Vicente Camarón, conforme sospechábamos, el autor de la litografía que reprodujimos en el trabajo anterior. Así lo acredita una cuenta fechada en Madrid a 6 de abril de 1830, por valor de 9.000 reales; y de 24 de diciembre del mismo año es otra, firmada por Antonio Gil, Contador del Real Establecimiento Litográfico, en la que se hace constar que los gastos producidos por las “estampaciones” hechas allí del diseño del catafalco de María Josefa Amalia de Sajonia, ascendieron a 6.000 reales. Una y otra cantidad fueron objeto del correspondiente libramiento.

Fernando VII.

De los catafalcos que a su memoria se erigieron, vamos a referirnos a los que por disposición de la Corona y de la Grandeza se alzaron, respectivamente, en los templos de San Isidro y de San Jerónimo (16).

San Isidro.—Al morir Fernando VII (17) se pensó en un principio celebrar las acostumbradas honras fúnebres en la iglesia de San Jerónimo; mas tal vez, a instancias de Mariátegui, comisionado para la erección del adecuado cenotafio, se escogió la de San Isidro, a la que abonaba, en su favor, “la regularidad de sus dimensiones, situación y comodidad que para el orden de entrada prestan los tres diferentes ingresos que tiene este Templo”.

Habiéndose celebrado las reales exequias en la tarde del 9 y mañana del 10 de mayo de 1834 (18), es curioso advertir que, con anterioridad a las mismas, la desconsolada viuda de Fernando VII era ya, por efecto de "clandestino consorcio" (19), la *señora de Muñoz*. Notorio es, ahora y antes pero no entonces, que a los tres meses de morir *el Deseado*, María Cristina lo quiso así, y hasta si hemos de dar crédito a Bermejo (20), por su propia y amorosa iniciativa.

Encomendóse, como queda dicho, a Mariátegui (21) la dirección del catafalco. Una amplia descripción del mismo se publicó, según se indica, en la "Gaceta" de Madrid. Por no alargar demasiado este trabajo, consignaremos aquí únicamente los nombres y las obras de los artistas que colaboraron.

La pintura encargóse a Leonardo Alenza, autor de cuatro composiciones (*ba-jorrelieves pintados*) representando al Rey:

- 1) "dando la paz á la España y á los pueblos que recibían de manos de ésta aquel beneficio";
- 2) "distribuyendo premios y honores á la virtud y al mérito";
- 3) "descendiendo al sepulcro conducido por la muerte; las artes y las ciencias se despiden de él y lloran su pérdida";
- 4) "en acción de desprenderse de las grandezas humanas, y apoyarse en la Religión: el Tiempo con una clepsidra parecía contar los momentos, y las provincias de España á otra parte sumergidas en el desconsuelo".

La escultura corrió a cargo de José Piquer (y Duart), José Ginés (hijo) y José (de) Tomás.

Fueron del primero: las estatuas de la *Justicia* y la *Fortaleza* (formando serie —las Virtudes cardinales— con las de Ginés), varios *grupos de niños* y un *Escudo de España, sostenido por dos mancebos*.

De José Ginés, hijo: las estatuas de la *Templanza* y la *Prudencia*, una *Fama en acción de romper el vuelo* y varios *grupos de niños*; eran estos grupos ocho en total, correspondiendo a Piquer los colocados en los frentes y a Ginés los de los costados.

Intervención muy destacada tuvo José (de) Tomás. Aparte de la estatua del *Tiempo*, rematando el cenotafio, ejecutó la *parte central* de éste, compuesta de "la urna figurada de ricos mármoles, sobre cuya cubierta se veía un grupo de genios llorando y sosteniendo la medalla con el busto del Rey, detrás de la cual había otro genio en acción de coronarle: á la derecha, la estatua de la Religión colocaba su mano sobre la urna, y á la izquierda la España, apoyándose sobre ella, parecía sumergida en la mayor aflicción".

El coste de la *ejecución del catafalco* importó 184.460 reales. Su menor cuantía respecto a los anteriores, creemos que debe de explicarse por ser del catafalco propiamente dicho, excluyendo, por tanto, la parte ornamental del templo para la que, además, debieron de aprovecharse materiales existentes, en particular tapicería y colgaduras que, al parecer, ocasionaban los mayores gastos.

San Jerónimo.—Con motivo de las exequias dispuestas por la Grandeza a la memoria de Fernando VII, se erigió un catafalco a sus expensas en dicho templo. A la respectiva "Descripción" (22) corresponde el siguiente párrafo:

"En este monumento se adoptó la arquitectura godo-germánica, no solamente por la elegante ligereza, riqueza y variedad que la distinguen, sino también por estar en perfecta armonía con el carácter de la Iglesia con la que se procuró guar-

dar cierta correspondencia y proporción con sus divisiones y miembros; por lo cual se le dió la altura de cincuenta y un pies proporcionada á la base general de treinta, que permitia la localidad del crucero, sitio privilegiado donde debió erigirse."

Lo inventó y dirigió Valentín Carderera. Francisco Martínez Salamanca se encargó de la pintura. Los *heraldos*, *leones* y demás adornos de relieve los hizo el escultor José (de) Tomás.

Al concluir este trabajo sobre cinco cenotafios reales, que de 1819 a 1834 se erigieron en iglesias madrileñas, creemos oportuno recordar que, aparte de ellos, otros varios se alzaron con igual motivo, dentro y fuera de la Corte.

Téngase en cuenta, del mismo modo, lo indicado al principio acerca de los demás *tipos* monumentales.

NOTAS

- (1) *Aportación documental en torno a un cenotafio (1829)*. ARTE ESPAÑOL, 1946, cuarto trimestre.
- (2) Archivo de Palacio. Sección histórica. Honras fúnebres. Legajo 3.º Forman parte de este legajo varias carpetas cuyo contenido hemos aprovechado especialmente y al que corresponden las frases entrecomilladas y fragmentos documentales que, sin expresa indicación de procedencia, se insertan ahora. Lo anterior no excluye, por supuesto, la útil consulta de las obras impresas que se mencionan, de las cuales hemos obtenido importantes referencias.
- (3) Téngase presente que no fueron los únicos, pues otros se levantaron dentro y fuera de Madrid.
- (4) En Aranjuez, el 26 de diciembre.
- (5) *Gaceta de Madrid*, del 30 de marzo de 1819.
- (6) En rigor—y esto ha de aplicarse a los casos de reales exequias a que nos referimos—eran dos fechas las que se fijaban: tarde de un día y mañana del siguiente. Así, el día 1 de marzo (1819) hubo vísperas, maitines y laudes de difuntos, mientras que en la mañana siguiente se celebraron las tres misas rituales (la del Espíritu Santo, la de la Virgen y la de *requiem*), se pronunció la correspondiente oración fúnebre y, por último, se rezaron los acostumbrados cinco responsos.
- (7) *Descripción del Cenotafio erigido para las reales exequias de la Reina Nuestra Señora D.^a María Isabel de Braganza, celebradas en el día 2 de marzo de 1819 en la Iglesia del Real Convento de San Francisco el Grande, de esta Corte: inventado y dirigido, de orden de S. M. Católica el Sr. D. Fernando VII, por su Arquitecto Mayor D. Isidro Velázquez*. Madrid, en la Imprenta de Vega y Compañía, 1819. XIV páginas + 1 hoja al final; 19,50 cm. por 14,50 cm. Biblioteca del Archivo de Palacio. De esta *Descripción* publicóse un amplio extracto (aunque sin precisar los nombres de los artistas) en la *Gaceta de Madrid* del 30 de marzo de 1819, ejemplar ya citado en la nota 5.
- (8) En el extracto a que se alude en la nota 7 dicese que estas cuatro estatuas, así como "las citadas anteriormente, llamaron la atención del público por su belleza, igualmente que los bajos relieves".
- (9) Parte integrante del mismo eran estas dos composiciones poéticas, del inevitable Arriaza:

PURA COMO LA LUZ ISABEL BELLA
 VOLVIÓSE AL ASTRO DE QUIEN FUÉ CENTELLA:
 QUIEN IMITARE SU INOCENTE VIDA,
 LLÓRELA AUSENTE; PERO NO PERDIDA.

DE UNA PIADOSA REINA A LOS DESPOJOS
 SE ALZA ESE LUCTUOSO MONUMENTO;
 QUE AÚN PUDIERAN GOZARLA NUESTROS OJOS
 SI NO NOS LA ENCUBRIERA EL FIRMAMENTO.

Aunque en la *Descripción* no se cita autor, consta en el extracto de la *Gaceta de Madrid*, que era también de Arriaza, la que figuraba en la fachada principal del templo:

HOY EL DOLOR DE UN REY EL TEMPLO SANTO,
 EN HONRA DE ISABEL CUBRE DE LUTO:
 VEN, PUEBLO, A DAR A LA QUE AMASTE TANTO
 UN TRISTE ADIÓS POR ÚLTIMO TRIBUTO.

- (10) Muerto en Nápoles el 19 de enero de 1819.
- (11) Fallecida en Roma el 2 de enero de 1819.
- (12) *Gaceta de Madrid*, del 20 de abril de 1819.
- (13) *Gaceta de Madrid*, del 22 de abril de 1819.
- (14) *Relación de las exequias que celebraron los Grandes de España en la iglesia de S. Isidro el Real de esta corte el día 17 de marzo del presente año de 1819 en sufragio de la Reina Nuestra Señora Doña María Isabel Francisca de Braganza (q. e. g. e.)*

y oración fúnebre que en ellas dijo el Sr. Licenciado Don Antonio García Bermejo, del Consejo de S. M., su Capellán de honor y Predicador de número, Juez Auditor honorario de la Rota y Canónigo de la Catedral de Segovia. Madrid, 1819. Imprenta de Don Miguel de Burgos. 1 lám. pleg., 26 páginas + 1 hoja; tamaño folio. Con diferente signatura hay dos ejemplares en la Biblioteca Nacional: 1/24456 y V/C.^a 1017, núm. 46.

- (15) En otro lugar aparece el nombre de José, en vez de Juan, como figura en su propia firma.
- (16) Véase nota 3.
- (17) En Madrid, el 29 de septiembre de 1833.
- (18) *Suplemento a la Gaceta de Madrid*, del 7 de junio de 1834.
- (19) Pío ZABALA Y LERA: *Edad Contemporánea* (Altamira). Barcelona, 1930. Volumen I, pág. 316, nota.
- (20) ILDEFONSO ANTONIO BERMEJO: *La Estafeta de Palacio*. 2.^a ed., tomo I, Carta XXX, Madrid, 1872.
- (21) Sorprende un poco esta intervención de Mariátegui en lugar de Isidro (González) Velázquez. La cosa queda aclarada a través del *Suplemento* aludido en la nota 18: "... se encargaron diseños del mausoleo [?], que debía colocarse en el templo á los arquitectos mayores de Palacio y de la villa de Madrid; y elegido por S. M. el presentado por D. Francisco Javier de Mariátegui, intendente honorario y arquitecto mayor de la villa, se encargo a este de órden de S. M. la ejecucion del catafalco y decoracion del templo".
- (22) *Descripción del catafalco erigido en la iglesia del Real Monasterio de San Gerónimo de esta Corte. Por disposición de la Diputación permanente de la Grandeza de España para las Exequias que hizo la Clase por el a'ma del Señor Don Fernando 7.º (Q. E. G. E.) el día 6 de octubre de 1834*. Madrid: Imprenta de D. Antonio Mateis Muñoz. 1835. 1 hoja + 12 páginas + 1 hoja. Biblioteca Nacional. V/C.^a 790, núm. 22.

Las obras públicas en el Arte

Por ANGEL DEL CAMPO FRANCES

I

UNAS breves *Consideraciones sobre el carácter estético de las obras públicas*, que publiqué no hace mucho en una revista de ingeniería, han sido la causa de que por amable ofrecimiento de D. Enrique Lafuente vuelva a tocar este sugestivo tema ahora en estas páginas, pero con el pudor natural del que es consciente de la trascendencia que ello supone. Entonces tuve la timidez consecuente al familiar ambiente profesional que había de leerme, poco acostumbrado a temas como aquél; ahora vuelvo a tenerla por todo lo contrario. Entonces quise "despertar en quien lo hubiera menester la inquietud artística del ingeniero"; ahora quiero desarrollar un poco más este tema entre aquellos para quienes la *inquietud artística* constituye su propia existencia. Me declaro incluído de todo corazón entre los que constantemente *disfrutan* con esta preocupación. ¡De cuán distinta manera se desarrollaría la vida si cada uno desenvolviese su cotidiana actividad con un ideal de belleza! ¡Qué giros tan distintos tendría la historia de la humanidad—que no es sino la suma de las historias de cada hombre—si tal cosa fuese realidad!: la bondad, el honor, la discreción, el trabajo, la caridad, el amor..., no serían más que los infinitos sumandos que integrarían la suprema Belleza que habremos de alcanzar en Dios. No puedo por menos de transcribir dentro de este preámbulo lo que a este respecto dice un filósofo ingeniero (1): "Se ha dicho, probablemente con razón, que por ser el arte la manifestación de la actividad humana más sensible a los cambios de ideología, acusa éstos con máxima rapidez. Todo el que preste alguna atención, por ligera que sea, a los movimientos artísticos de nuestra época, habrá podido sospechar que una revolución se fraguaba en el espíritu humano desde hace tiempo. Los hombres que todavía no somos viejos, hemos alcanzado a padecer el espectáculo desagradable que, durante una serie de años, ha ofrecido al mundo el trastocamiento de los más fundamentales elementos del concepto de Belleza, principio inmutable que, con el Bien y la Verdad, constituye la sublime trinidad del Ideal." Con esto y con echar una ojeada a las páginas contemporáneas de la historia, no tenemos más remedio que reconocer que, bien como síntoma, como reflejo, como consecuencia, la Belleza, como otras tantas cosas inmutables, se ha desdibujado ante nuestros ojos como si una bruma de utilita-

(1) FERNANDO DEL PINO: *La gran decisión*. Ediciones FAX, abril 1936, pág. 60.

rismo la ocultara. No es que se haya perdido y el cimiento de su eternidad resquebrajado; hemos sido nosotros los que, embarcados en el mecanismo de nuestra soberbia, la hemos perdido de vista con el humo del escape. El volver a ella, el buscarla sin acabarla de encontrar, es la inquietud de muchos en todos los órdenes del arte. Cada uno, cada escuela, cree haber encontrado el camino. Unos y otros se esfuerzan por demostrar que su rumbo es el acertado y vuelve incluso a prevalecer en ciertos casos la teoría de la subjetividad de la belleza, con la misma ligereza con que se suele decir "sobre gustos no hay nada escrito", o con la simpleza de aquel "pues a mí me gusta" con que justificaba un alumno de Química que el ácido sulfhídrico, según él, tuviese olor agradable.

La Humanidad viene siguiendo un camino en pos de la Belleza, el Bien y la Verdad desde que los perdió por primera vez, e indudablemente, en el correr del mismo, sufre despistes parciales que incluso la hacen retroceder. Puede ser que estemos actualmente en el final de una de estas crisis. Lo difícil para muchos es amoldarse a recorrer de nuevo un camino que antes anduvieron por haberse perdido en él, sin darse cuenta que la culpa era de ellos y no del camino, que con trazado seguro recorre simultáneamente las tres dimensiones del Arte, la Moral y la Religión.

¿Qué tiene, pues, de extraño que si en los ámbitos del Arte nos hemos olvidado del *Pulchra sunt quæ visa placent*, de Santo Tomás —flecha indicadora que nos mostraba las obras de arte de nuestros antepasados como hitos de un rumbo cierto hacia la belleza—, hayamos hecho caso omiso de tal principio en aquellas actividades menos elevadas, donde la estética no se considera ahora fundamental?

Esta negligencia, de no pensar en la belleza más que cuando no hay más remedio; el establecer un completo divorcio entre Técnica y Arte, no son más que una triste secuela del positivismo y materialismo en que nos hemos venido desenvolviendo desde el pasado siglo. El maquinismo, el cientifismo puestos al servicio del *comodismo*, dieron en olvidar lo bello en favor de lo útil, creando el nuevo concepto de *belleza utilitaria*. Bien conocida es la subdivisión de actividades que la vida actual requiere y bien es verdad que ser *especialista* en algo tiene la importancia suficiente para eximir de cualquier otro conocimiento. El dicho cierto de que la vida social es un complicado engranaje del que cada uno somos minúscula ruedecilla, algo más que símil es una triste realidad. ¿Hay algo más triste que sentirse comparado con una ruedecita? Aquella cómica escena en que Charlie Chaplin, obsesionado por su *especialidad*, no sabía más que apretar tuercas, era una trágica parodia de esta sociedad en que vivimos. Si la misión individual y divina de cada uno parece diluirse en el concepto Humanidad como máxima aspiración de todos, ¿qué de extraño tiene que las obras o creaciones destinadas a una utilización permanente se hayan concebido al margen del sentido estético, que es el único que había de fijar en ellas un carácter de durable espiritualidad? Y queremos ya aludir con esto a las obras realizadas exclusivamente por técnicos. Es verdad que los ingenieros no tenemos buena fama en el terreno artístico, sobre todo, como dije en otra ocasión, en aquellos ambientes culturales donde ese terreno tiene solidez oficial. Pero también es cierto que, de acuerdo con esa especialización de que antes hablé, la belleza pasa a ser tema también de exclusividad, como si su aprecio o cultivo no fuese un patrimonio de la humana sensibilidad. Que esta sensibilidad no es igual para todos es verdad. Ya Fechner, en su famosa ley de la Psicometría,

lo pone de manifiesto (1): "La intensidad s de una sensación es directamente proporcional al logaritmo neperiano de la medida r de la excitación que la produce"

$$s = k \cdot l \left(\frac{r}{c} \right)$$

siendo k y c constantes positivas, la primera de proporcionalidad, la segunda (que ha de ser menor o igual que r) es la que pudiéramos llamar constante de *permeabilidad personal*. Cuando resulta ser igual a r se hace s igual a cero. Sería preciso, pues, que cada uno conociéramos nuestra c en las sensaciones de belleza para agruparnos en clasificaciones preestablecidas. Hay que tener en cuenta que en esa c intervienen un factor fijo intuitivo y otro variable, capaz de ser despertado o moldeado por la educación profesional. Este es el que está deficientemente cultivado entre los ingenieros, provocando el ambiente desfavorable a que aludo. Del primero ya no es responsable el individuo. De él depende la vocación artística, lo que suele llamarse disposición o afición, es el factor que debe guiar al que lo posee a perseguir un ideal de belleza en cualquiera que sea la actividad que practique. Uno y otro podríamos considerarlos así: Belleza de Inspiración y Belleza de Razón. Es la eterna dualidad que presenta toda actividad espiritual completa, vocación y perfeccionamiento: "Por medio de la Lógica—dice el insigne H. Poincaré—(2), se demuestra; por medio de la Intuición, se inventa. Saber criticar es bueno; saber crear es mejor. La lógica nos enseña que siguiendo tal o cual camino estaremos seguros de no tropezar con obstáculos; pero no nos dice cuál es el que conduce al objeto deseado. Para esto es preciso *ver* el objeto desde lejos, y la facultad que nos enseña a verlo es la Intuición. Sin ella el geómetra sería algo así como un escritor que atendiese cuidadosamente a las reglas de la Gramática y no tuviera inspiración."

Tras estas disquisiciones más o menos sutiles, lo cierto es que los ingenieros se hallan clasificados entre los que *descuidan*, por no decir que *prescinden* de la estética en sus proyectos, concepciones y obras. Su misión realmente persigue la máxima utilidad y la máxima economía; todo lo demás es consecuencia. No quiere decir esto, como más adelante veremos, que las soluciones que resultan de estas premisas son siempre antiestéticas; pero sí es cierto que los proyectos de los ingenieros nunca se someten a un juicio estético dentro de los trámites de aprobación que suelen ser minuciosos en todos los sentidos. Ni tampoco el ingeniero autor de un proyecto es capaz de decir en su Memoria justificativa nada semejante a esto: "... entre todas las soluciones técnicamente buenas que hemos analizado, nos decidimos por ésta, que, aunque no es la más económica, es la que reúne, en cambio, más condiciones estéticas..." No quiero que parezca que presento hechos para buscarles disculpa, pero sí quiero analizar someramente circunstancias que concurren en ellos. Trato de ahondar un poco más allá del límite que algunos se contentan en circunscribir a una responsabilidad profesional.

No creo que una obra sea bella o deje de serlo porque su autor sea arquitecto o ingeniero, sino porque dentro de la misión y trascendencia que la obra persiga deba estar o no ponderado su valor estético. Pongo un ejemplo: Imaginemos un pueblo en el que ha de construirse la iglesia y el alcantarillado. No cabe duda que

(1) J. BARINAGA: *La verdad en la Matemática*. "Revista Matemática Elemental", núm. 45 (1936).

(2) H. POINCARÉ: *Les Définitions mathématiques et L'Enseignement*, citado por J. Barinaga en la *Aptitud para la Matemática*. "Revista Matemática Elemental", núm. 6, 1936.

en la arquitectura del templo la técnica ha de quedar supeditada a la estética; en la red de colectores, el acierto técnico será la máxima belleza posible. La iglesia necesita de la inspiración de un artista. El saneamiento del pueblo, de la observación y del cálculo.

El ejemplo está puesto entre dos extremos para mayor claridad. Si, siguiendo con él, pudiéramos hacer la hipótesis de que el problema de ese pueblo se extendiera y fuera el único y general, llegaríamos a la conclusión de que solamente habría dos clases de especialistas: los constructores de iglesias y los de alcantarillas. Tendría entonces justificación exclusivizar la belleza a los primeros.

Mas no debe llegarse al mismo extremo cuando el problema constructivo adquiere más complejidad.

Es decir—volviendo ya a la realidad—, en el proceso evolutivo de la Humanidad y del Arte, la diferenciación que señala Spencer—paso de lo homogéneo a lo heterogéneo, de lo simple a lo complejo—se ha verificado en la Arquitectura-Bella Arte, y así como en un principio se derivaron de ella la Pintura y la Escultura, ahora se aprecia una escisión incipiente, pero clara y precisa: de un lado, la estética como fundamento; de otro, la estética como consecuencia. Arquitectura espiritual y arquitectura utilitaria. Inspiración y razonamiento. Belleza pura y belleza aplicada, pero belleza, al fin y al cabo, *dosificada* en las obras de uno y otro lado.

Alrededor de las primeras se agrupan los arquitectos; de las segundas, los ingenieros. La especialización surgió, pues, porque la Arquitectura lo precisaba; pero lo único que pasó es que el nombre de Arquitectura se fué exclusivamente con las obras de los arquitectos y adquirió el significado limitado de "arte de proyectar y construir edificios", perdiéndose para ella lo que se ha dado en llamar Ingeniería por ser labor propia de ingenieros. En España pudiéramos calificarlo de "arte de construir obras públicas". Digo en España, porque tenemos aquí acepciones especialmente paradójicas: por una parte, las obras públicas se excluyen de la Arquitectura, y de otra, las obras de arquitectura no se consideran como obras públicas. Un sanatorio, un stadium, un teatro, son, a mi juicio, tan obra pública como un abastecimiento de agua potable, un ferrocarril o un salto de agua; incluso puede aplicárseles a todos la definición oficial "de general uso y aprovechamiento y las destinadas a servicios del Estado, Provincia o Municipio". Pero la realidad es que no sólo dependen de diferente Departamento estatal, sino que las primeras acuden tras un premio nacional de Bellas Artes y las segundas no.

Todos recordamos la Exposición de Arquitectura Alemana, celebrada hace siete años en el Retiro, y en ella vimos los puentes de las autopistas de aquel país, los Reichsautobahnbrückes, mezclados con los grandes edificios, y más reciente está la Exposición de Obras Públicas de Lisboa (mayo de 1948), donde encontramos las obras "Dos novos edificios universitarios", "Estações froteiriças", "El novo Estadio de Lisboa", "Edificios públicos", "Melhoramentos rurais", etc., en unión de las obras de la "Junta Autónoma de Estradas", "Aproveitamentos hidroeléctricos", "Caminhos de ferro", etc., como ejemplo de obras genuinamente ingenieriles. Y cito estas dos Exposiciones como dos ejemplos de algo que no ha ocurrido nunca en España.

Bien sabido es que la Arquitectura—de "Archos" (jefe) y "tekton" (obrero)—reunía en un principio estas dos derivaciones que venimos señalando. El calificativo de "arkitekton", dado por Heródoto a Eupalino de Megara (siglo VI a. de J. C.),

constructor del acueducto de Samos, y el que se dió a Madrocles de Samos por construir un puente de barcas sobre el Bósforo durante las guerras médicas, son antecedentes bien conocidos que siempre saco a colación al tratar de demostrar este punto. Si ahora los arquitectos y los ingenieros se reparten dos facetas de la Arquitectura con la creencia de unos y otros de que la Bella Arte se fué con los primeros, cometen todos una imperdonable equivocación y adquieren, como consecuencia, una posible responsabilidad: caer en la inconsciencia técnica los artistas y en la inconsciencia artística los técnicos. Pero si se añade además a este estado de cosas lo que al principio dije sobre el *despiste estético de la época*, el aspecto de la cuestión aún se agrava más desde este punto de vista. Viene aquí muy a colación un párrafo del filósofo español Sánchez de Muniaín, que transcribo porque no tiene desperdicio (1): "Cierta número de arquitectos e ingenieros nuestros conciben la casa o el puente en el plano, y no se les ocurre pensar en la calle o en el paisaje en el que estarán situados. Es un olvido doloroso. Por esto tenemos bastantes buenos edificios, pero pocas buenas calles. Ni siquiera piensan a veces en cómo es la casa de al lado. Es su tipo de casa, la idea libre de preocupaciones de espacio y tiempo que cada estudiante ha acariciado en su cabeza, y que en la primera ocasión se hará realidad donde sea y como sea. El arquitecto ibérico se saldrá con la suya. No importa que al lado esté El Escorial. Por eso me parece que la asignatura más importante de su carrera es la de Urbanología, así como la disciplina más conveniente al común de los españoles—digámoslo sin pretender un juego de palabras—es la Urbanidad. En uno y otro caso, aquello que nos haga caer en la cuenta de que no estamos solos en el mundo."

II

Si encontré adecuado para terminar el capítulo anterior un párrafo de pluma ajena, tengo aquí otro del mismo autor, no menos sustancioso, para empezar el segundo y que *nobleza obliga* a encajar serenamente (2): "El paisaje es un valor desinteresado, desglosado de los otros valores humanos que encierra la Naturaleza. El campesino, el ingeniero de Montes o el enfermo pulmonar, buscan en el campo valores distintos que el turista. Tal vez por eso precisamente, por no recibir el valor estético del campo, cometen tantas injurias contra el paisaje los arquitectos y los ingenieros de Caminos."

Y elijo este párrafo como un ejemplo o síntoma de lo que juzgo una preocupación reciente. No cabe duda de que este sentimiento justificado de conmiseración hacia el paisaje herido no es antiguo, porque realmente ahora es cuando se conoce el paisaje. (Como ya veremos más adelante, los países que se han preocupado oficialmente de esta protección lo han hecho no hace mucho.) Y es que ha ocurrido como cuando nos hablan de la desgracia de alguien que no conocemos: lo sentimos menos que cuando lo mismo le ocurre a un amigo entrañable. Ahora somos amigos del paisaje. Frecuentamos su grata compañía y disfrutamos de sus encantos; nos indignamos justificadamente de las injurias que contra él se cometen y censuramos las máculas antiestéticas con que le salpican los *técnicos*.

(1) JOSÉ M.^a SÁNCHEZ DE MUNIAÍN: *Estética del paisaje natural*, 1945, pág. 123.

(2) SÁNCHEZ DE MUNIAÍN: Ob. cit., pág. 122.

Pero ¡seamos un poco comprensivos! Si es que somos paisajistas, turistas, excursionistas o deportistas, lo debemos en gran parte a la facilidad y comodidad que la técnica moderna, el *comodismo*, ha puesto a nuestro servicio. ¡Cuántas carreteras, ferrocarriles, edificios, miradores, permiten realizar una crítica del paisaje que ellos mismos alteran! Las obras públicas, directa o indirectamente, son víctimas, desde el punto de vista estético, de sus propios méritos. ¡Algo digno y elevado habíamos de agradecer a ese materialismo de que hablábamos al principio! Servir de cómodo escabel al otear estético.

"Pocas gentes saben que la idea del paisaje se refiere a la pintura, y que solamente su sentido traslaticio se aplica a la naturaleza", recordaba recientemente un periodista (1); y es que, afortunadamente, además de ese poco de poetas y de locos que todos tenemos, creo yo que ahora también tenemos un poco de pintores (2). Los modernos hacinamientos urbanos con todos sus adelantos—llamémoslos así—nos han hecho descubrir el campo cuando hemos *huído del mundanal ruido*, y todas las obras públicas que por él se diseminaron con el único objeto de servir a aquellos y a sus adelantos, surgen ahora molestando y recordándonos que por desgracia esta huída es breve y hemos de volver... y quisiéramos llevarnos aquellas bellezas naturales... Y cada cual, a su manera, con sus posibilidades artísticas más o menos cultivadas, pinta un paisaje o hace una fotografía... *Vacaciones sin "Kodak" son vacaciones perdidas*, rezaba una propaganda fomentando estas captaciones paisajísticas para crear certificados gráficos de estancia en determinados lugares *pintorescos*.

Pero antes—cuando el paisaje no estaba al alcance de todos—nadie opinaba de su estética ni de lo que en él había. Las obras públicas, generalmente perdidas en el campo, aun hoy, pocos se acuerdan de ellas si no es que se las tropiezan por casualidad. Las he definido en otra ocasión como "las de general uso y aprovechamiento que disfrutan de general y público desconocimiento". Ahora, por desgracia, la Naturaleza ha querido demostrarnos nuestra pequeñez y dar una lección a nuestra insensata pretensión de domeñarla. La Humanidad se acuerda de que hay embalses, cuando se queda sin luz y sin agua que beber. Se preocupa de las carreteras o de los ferrocarriles cuando aquéllas tienen baches o cuando los trenes llegan con retraso. Es la triste realidad de la naturaleza humana... No sabe apreciar los dones que posee hasta que empieza a carecer de ellos. ¡Cuántos se lamentan de la salud perdida y no se acordaron de alabar a Dios cuando gozaban de ella! ¡De cuántas cosas se disfruta inconscientemente hasta que nos llega la envidiosa advertencia de los carentes de esa suerte!

La imposibilidad o dificultad de acceso unas veces, la excesiva proximidad

(1) JUAN DOMÍNGUEZ BERRUETA: *Psicología del paisaje*. "Ya", 9-XII-1948. "La palabra paisaje viene de la pintura, y ha sido traslaticamente aplicada a la Naturaleza vista con ojos pictóricos": Sánchez de Muniaín; ob. cit., pág. 92. El hallazgo pictórico y el hallazgo humanístico del paisaje.

(2) "Llegar a los cuarenta años sin haber tenido nunca un pincel en las manos ni haber considerado la pintura sino como algo misterioso e impenetrable, y de pronto sentir un vivo interés por ella y hallarse lidiando en colores, paletas, bastidores y lienzos, sin desalentarse con los repetidos fracasos: he ahí una transformación pasmosa y benéfica. Efectuóse en mí, y ojalá se efectúe en muchas otras personas, porque así enriquecerán su vida.

.....
 Cuando uno va venciendo poco a poco las dificultades de escoger los colores apropiados y usarlos debidamente, se le presentan más y más hechos nuevos que debe tener en cuenta. Sorpréndese al ver en el paisaje gran número de cosas que nunca había notado. En todo paseo que da a pie o en automóvil encuentra nuevos atractivos que antes había pasado por alto, y que ahora contempla con el placer del pintor, que halla bellezas donde los demás no hallan sino monotonía." (WINSTON S. CHURCHILL: *Mi aventura con los pinceles*. Tomado del "Reader's Digest", junio 1947.)

otras, ocultan ciertas obras a la opinión de los usuarios. ¿Qué de extraño tiene que los ingenieros que las concibieron se hayan ido olvidando de la estética? Y su yerro principal no lo centralizo yo en ese olvido, sino en una imprevisión: Hicieron una carretera o un ferrocarril con intención de unir dos poblaciones y se encuentran ahora con que han *hilvanado paisajes*. No pensaron que llegaría un momento en que se recorrería la carretera para ir a ningún lado..., sólo para ver el campo, y que entonces podía llegar a molestar la carretera.

¡Cuántas veces aún se oye decir: "Bien está que los arquitectos cuiden la belleza de sus edificios urbanos, puesto que todo el mundo los ve; pero las obras de los ingenieros están siempre escondidas en el campo; lo mismo da que sean o no bellas!" Me parecen los que tal opinan como aquellos que supeditan su aseo personal a que vayan a recibir o no visitas. Pero tristemente creo que, en el fondo, la tal frase fué en sus tiempos una verdad axiomática y a ella hay que culpar mucho de lo que en estas líneas se lamenta; y si tratamos de actualizarla, la encontramos carente de razón, pues hoy en día pasa más inadvertido un edificio en una gran población que en un bello paisaje. Tiene más responsabilidad estética el que proyecta un hotel de viajeros en el Puerto de Navacerrada que en la Gran Vía madrileña, aunque la proporción diaria de sus contempladores sea de uno a mil. La costumbre de ver las cosas llega a anular la facultad de criticarlas. Opinar de la belleza de los edificios de Madrid para un madrileño corriente, es tan difícil como contestar cuántos arcos tiene la Puerta de Alcalá o de quién son las estatuas que presiden plazas o jardines. Va desapareciendo el interés por la ciudad y lo va ganando el campo. El elemento popular de las grandes urbes—el que, según nuestros abuelos, sacaba el colchón y el botijo a la calle en las noches del verano madrileño—busca ahora el campo en los días festivos y conoce los bosquecillos de los alrededores, las fuentes donde refrescar y los remansos donde chapuzarse. Sin darse cuenta, el paisaje entra a colaborar en el descanso que en el campo busca, y aun poco educada su sensibilidad, llega a saber apreciar el paisaje lejano aun a costa del inconsciente menosprecio del circundante que mancilla con latas, papeles y otros detritus meriendiles.

Decía D. Agustín de Figueroa, rememorando el Madrid de hace un siglo, con sus 280.000 habitantes (1): "A mediados del siglo *del vapor*, el veraneo, llamado *emigración veraniega*, constituye una moda reciente. Del rigor estival se defienden no pocos madrileños en Pozuelo, Getafe, Chamartín de la Rosa, etc.; pero son contadísimos los que—como la *obsequiosa* Condesa de Torrejón y la *graciosa* Marquesa de Scala—acuden a las playas norteañas." Y ahora, ¿qué podemos decir? Pues que sin contar los que llegan al mar, los ferrocarriles eléctricos de la sierra de Guadarrama y los de cercanías hay días en el verano que transportan 30.000 viajeros (2).—Sólo han pasado cien años desde que los madrileños empe-

(1) "A B C", 2 enero 1949, "1849".

(2) Relación de los billetes expendidos para las cercanías de Madrid el día 18 de julio de 1948, cuyos titulares se desplazaron por las estaciones siguientes (Datos de la División Comercial, RENFE):

	1.ª clase	2.ª clase	3.ª clase	TOTAL
Madrid-Príncipe Pío.....	1.540	1.225	19.596	22.361
Madrid-Atocha.....	91	115	4.663	4.869
Madrid-Delicias.....	20	65	950	1.035
<i>Total</i>	1.651	1.405	25.209	28.265

zaron a ir en tren a Aranjuez—. Si a esto añadimos los que salen por carretera en automóvil o los modestos ciclistas y simples peatones (1), fácilmente llegamos por defecto a las 120.000 personas que huyen de la ciudad durante media mañana. En números redondos, la mitad de la población del Madrid de hace un siglo sale fácilmente hoy por la mañana y vuelve por la noche, tras haber disfrutado *un día de campo*.

Por todo esto, pienso que volviendo a la Naturaleza, como estamos volviendo, aun sin sentir la emoción del hijo pródigo—que es la que debiéramos sentir—, sino la del nuevo rico, que la descubre con su esfuerzo y su dinero, ha llegado muy sobradamente el momento en que su belleza constituya una agradable preocupación para todos y el deber de conservarla o acrecentarla unifiquen en tal sentido la labor de técnicos y artistas.

No opino, ni mucho menos, aun con todo lo que antecede, que todas las obras construidas en el campo son antiestéticas, y, en general, que las obras públicas son todas ellas injurias paisajísticas. Nada de eso, como tampoco podría afirmarse que todas las construcciones urbanas son obras de arte. Únicamente recojo aquí el eco de los muchos casos de *disonancia estética* que son los que levantan un rumor o crean un ambiente. Sabido es que un mal ejemplo produce más daño que el bien que logran cien ejemplos buenos, y en el tema que nos ocupa no tratamos de contar cuántos hay de cada clase; sólo abogamos porque se reduzcan al mínimo el número de los malos. En España—quizá porque hasta ahora no haya empezado a hacer falta—carecemos de legislación protectora del paisaje como en otros países. La declaración de monumentos o parques nacionales son las únicas muestras de protección hacia determinados valores estéticos concretos dadas por la Administración del Estado.

No es que quiera incurrir con esto en el eterno tópico de que aquí vamos, en este terreno como en otros, a la zaga del Extranjero. Al contrario, ¡ojalá pudiéramos decir que no precisamos de protección jurídica para los monumentos y paisajes!; ello diría mucho a favor nuestro, ¡algo así como no necesitar Policía porque ya no hubiera delincuentes!

Pero la cosa es que, realmente, no disponemos en España de literatura oficial sobre este tema. En cambio, es interesante observar cómo aparecen intervenciones estatales en Inglaterra por medio del "Concil for the Preservation of Rural England" y miembros del "Regional Planning of the Ministry of Town and Country" para proyectar y construir en 1943 una gran fábrica de cemento en un hermoso valle, para lograr no sólo no perjudicar el paisaje, sino embellecerlo, "rehabilitando al paisaje desfigurado por la industria" (2). En 1922, Italia legisla definiendo los elementos estéticos y paisajísticos sobre los que dictó oficialmente su protección. Desde 1930 hasta 1941, recopila Sánchez de Muniaín (3) dieciséis disposiciones oficiales de la legislación francesa referentes a este punto. Algunas tan interesantes como el Decreto-Ley de 30 de octubre de 1935, para la

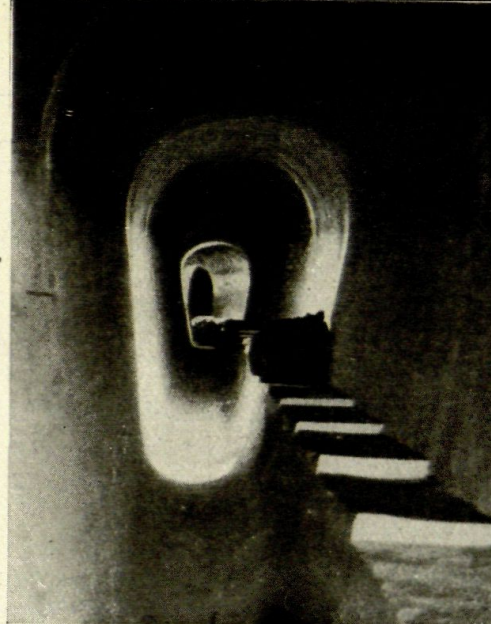
(1) "... en época normal, por la carretera de La Coruña, en las inmediaciones de Madrid, circulan en los días festivos más de 13.000 automóviles, y el número de personas que utilizaban el tranvía de la Moncloa a Puerta de Hierro y salía a la Casa de Campo se aproximaba a las 60.000..." *El acceso de la población de Madrid al campo y a la montaña*. AMALIO HIDALGO. R. O. P., enero 1945.

(2) The rehabilitation of industrially—desfigured landscape—. *Engineering*, 14 enero 1944, págs. 36 y 37. (Fábrica de G y T Earle-Hull, productora de 436.000 toneladas de cemento anuales.)

(3) SÁNCHEZ DE MUNIAÍN: Ob. cit., apéndice IV: La protección jurídica del paisaje.



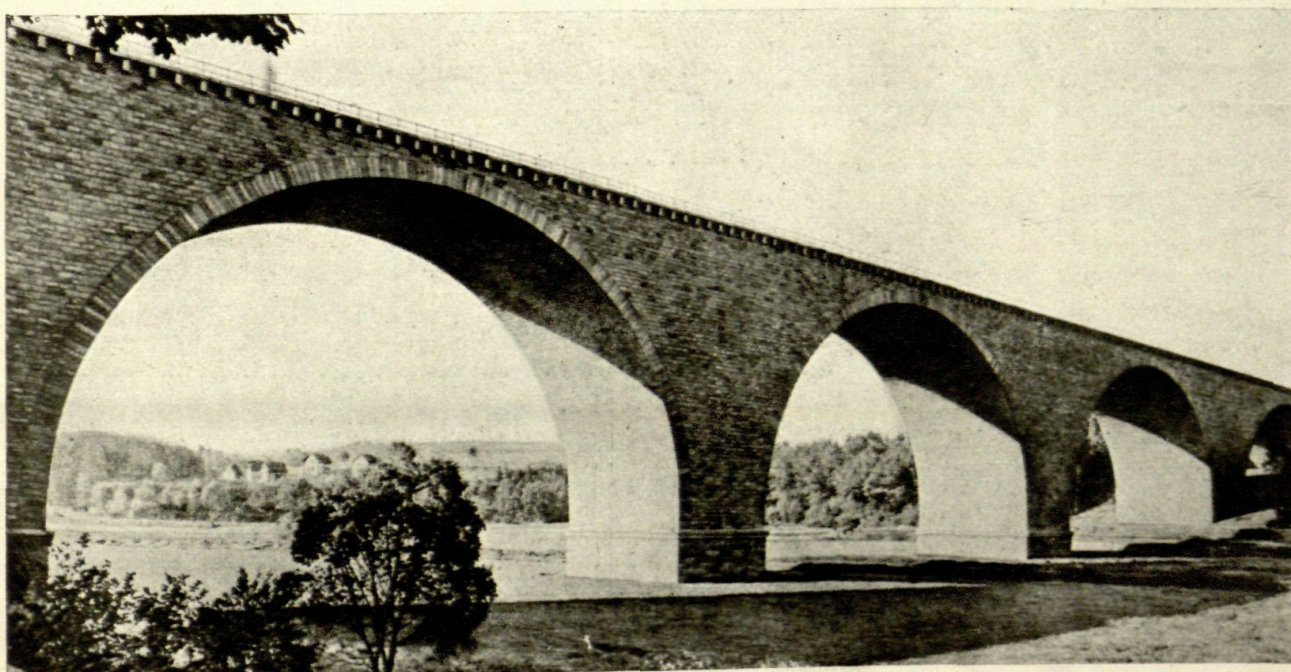
*Iglesia de Nuestra Señora de Lourdes.
Los Angeles (California).*



Colector Carcabón. Desviación bajo el "Metro" en la plaza de Colón.



Exposición de Obras Públicas. Lisboa, 1948.



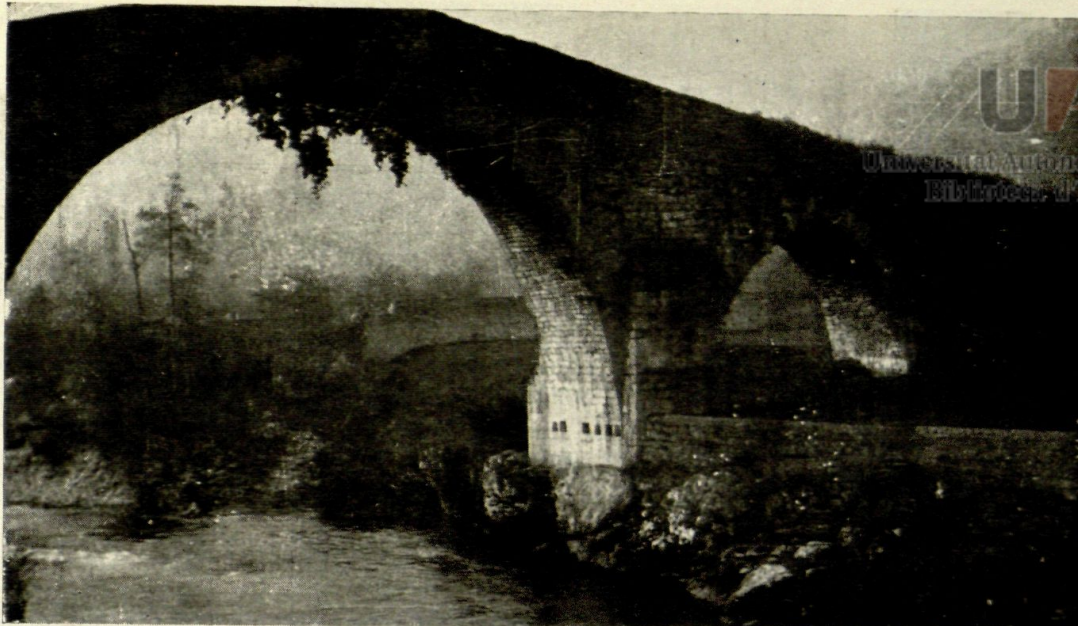
Puente de autopista, Exposición de Arquitectura Alemana 1941.



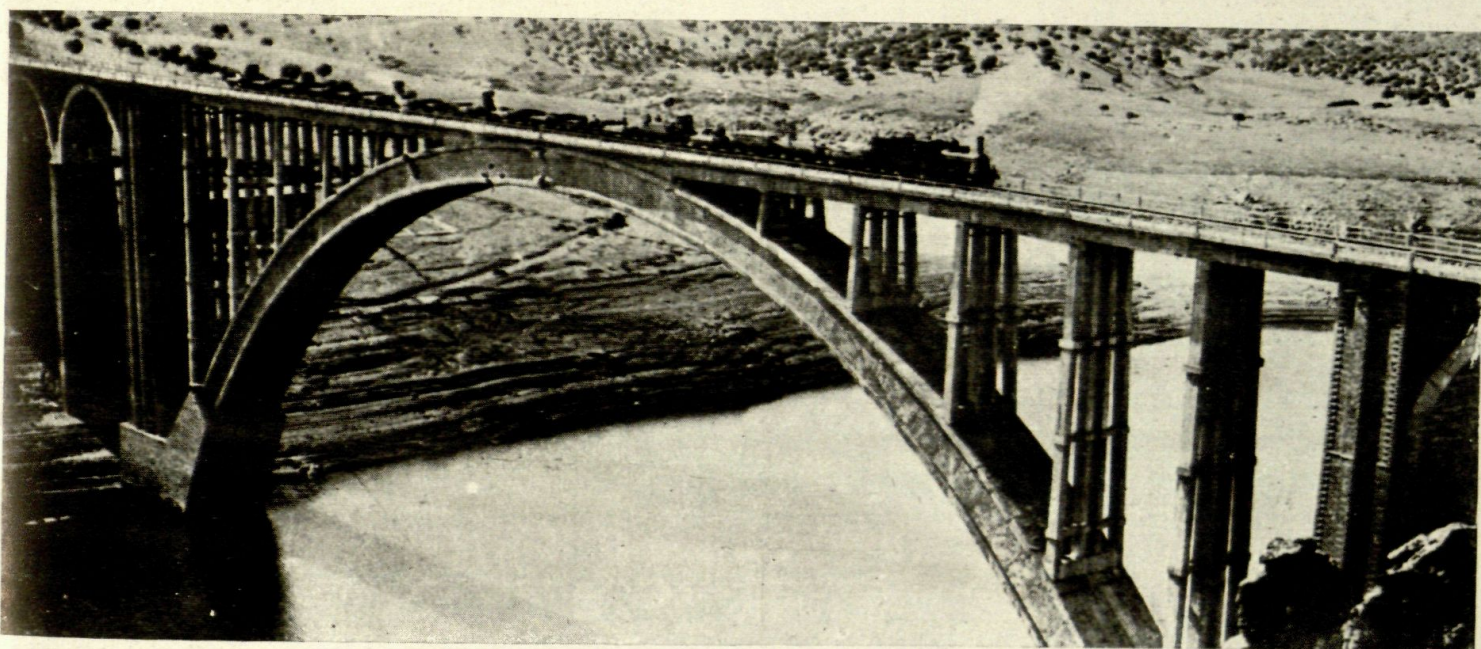
Con intención de enlazar poblaciones la carretera hilvanó paisajes...



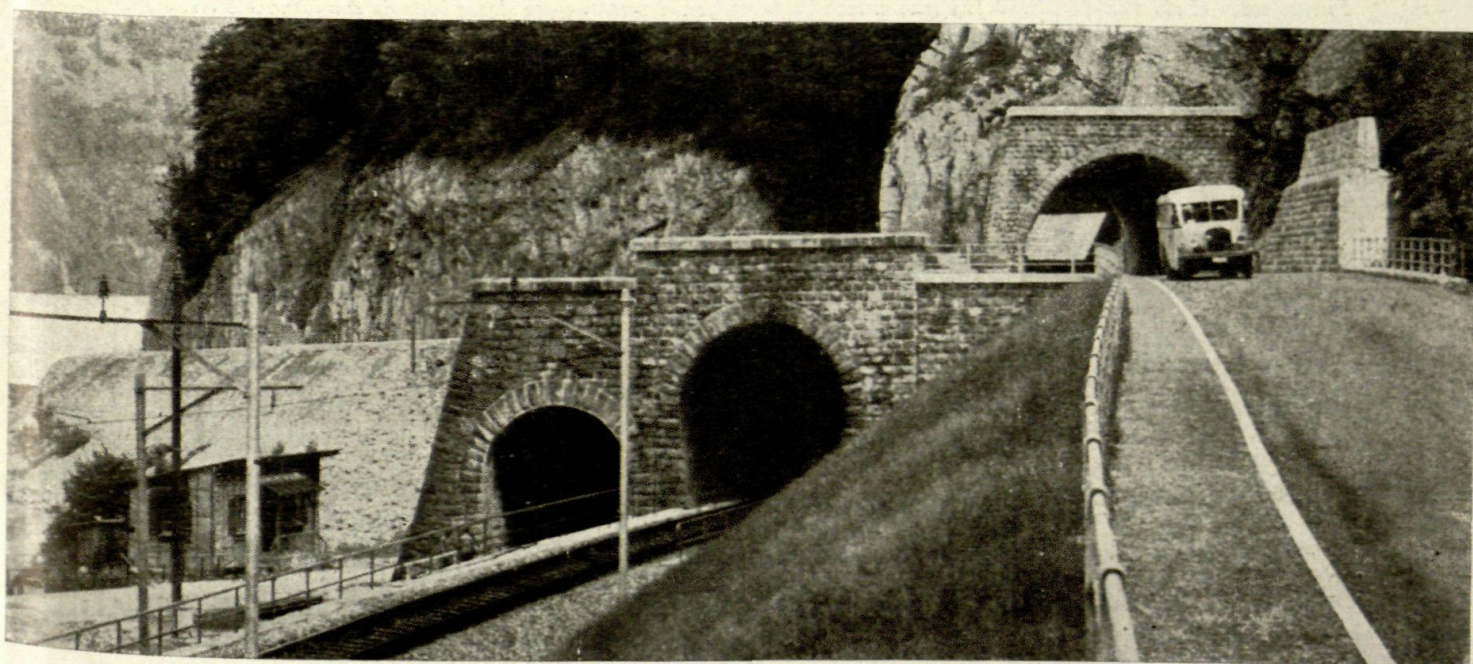
Cuidando o no la estética se pueden obtener estos resultados en la construcción de carreteras.



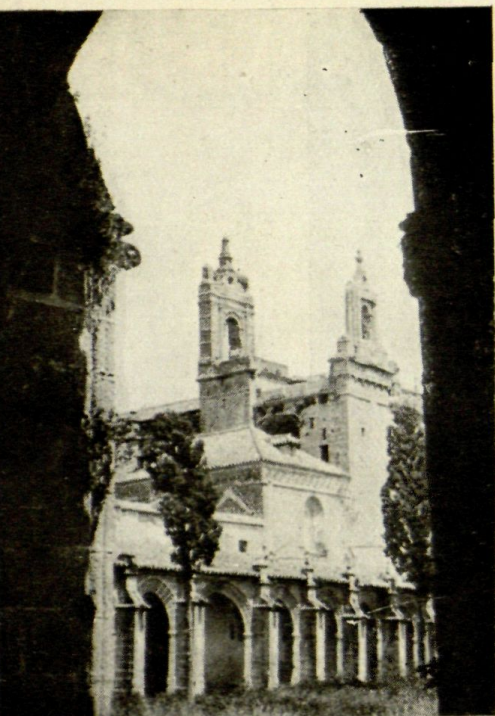
El puente de Cangas de Onís es agradable...



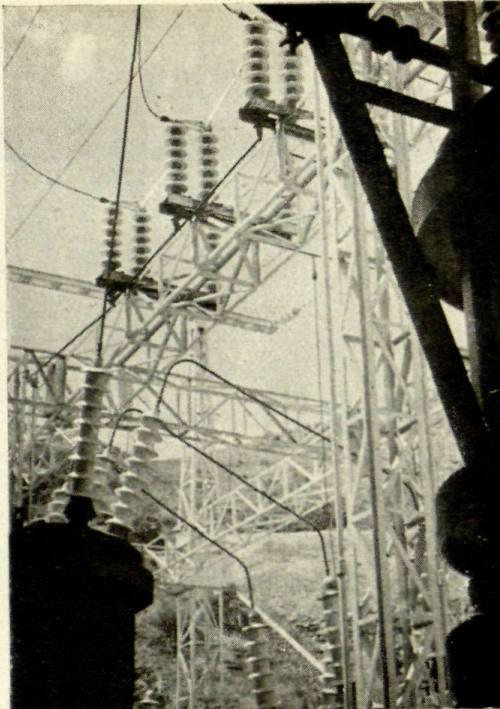
...el viaducto del Esla, admirable.



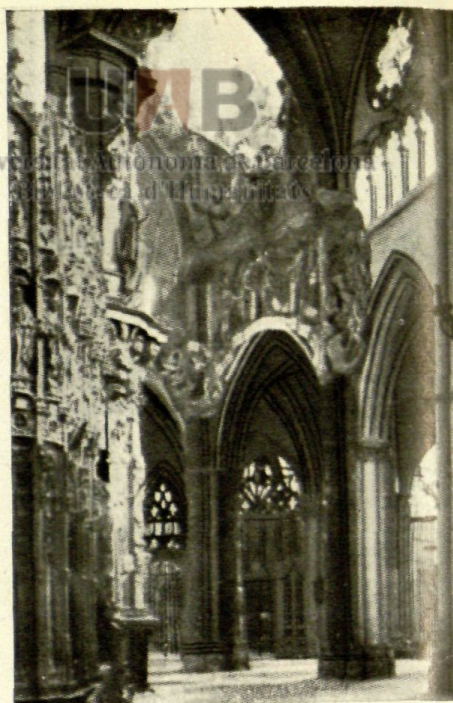
Paisaje natural totalmente alterado por predominio de la estética funcional. Suiza.



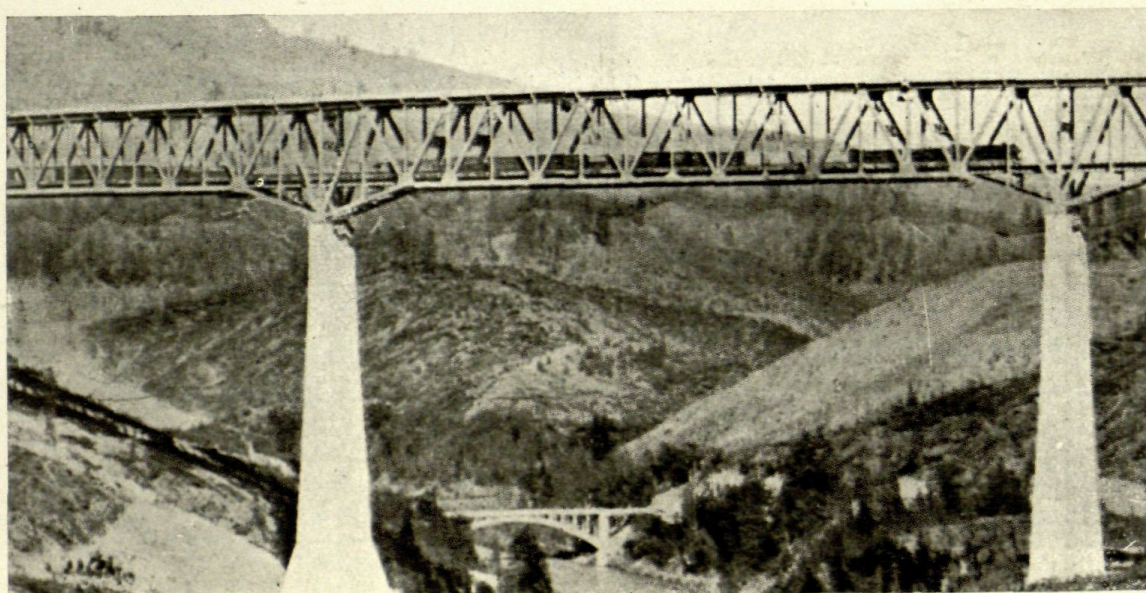
Cartuja de Jerez.



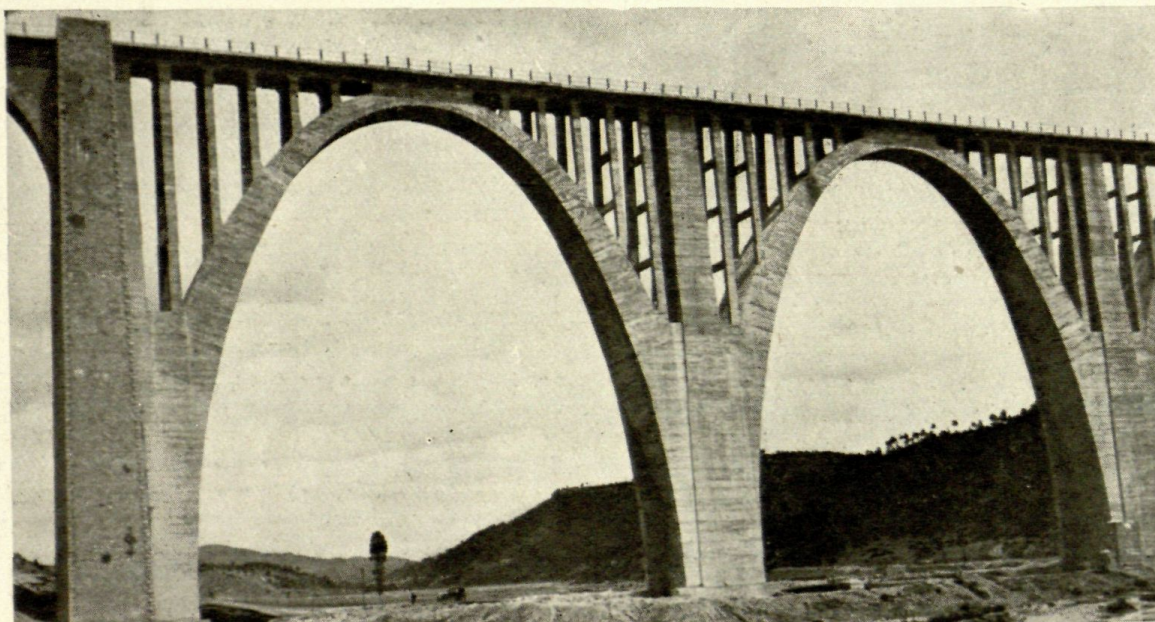
Estación de transformación.



Toledo.—Vista interior de la Catedral.



Puente sobre el río Pitt (U. S. A.). Véase el tren pasando por el puente para darse idea de sus dimensiones.



Viaducto sobre el río Narboneta.—Bajo un arco cabe el edificio de la Telefónica.

protección de los monumentos históricos y de los paisajes contra los abusos del *letrerismo*. Y por si aún no fueran suficientes nos encontramos con Henri Pasquier, que, con el título de paisajista-urbanista, pide nada menos que la creación de un Cuerpo especialista, *abogados del paisaje*: "Al lado del ingeniero—dice—debe ir un abogado del paisaje con autoridad para hacer sugerencias y dotado de medios jurídicos poderosos para que rápida y eficazmente se dé a Francia una atmósfera de alegría y paz" (1). Referente a carreteras, la bibliografía estética es abundante (2). Citemos en primer lugar los folletos ilustrados publicados por la "Sociedad inglesa para embellecimiento de las carreteras" (The Roads Beautifyng Association), en colaboración con la Automobile Association, que da su tónica en el de 1937, empezando su prólogo con esta frase: "Este folleto se ofrece en nombre de la Belleza", lo cual no deja de parecer extraño todavía a nuestros temperamentos cuando tras de aquello se empieza a hablar de una *obra pública*. En el primer cursillo celebrado por la Universidad del Estado de Ohio en 1941 sobre el "Desarrollo de las carreteras", se tocaron, entre otros puramente técnicos, puntos tan interesantes a nuestros efectos como "Iluminación de las carreteras", "El arquitecto y el ingeniero del paisaje", "Arbolado y plantaciones", "Parques laterales en las carreteras", etc. (3). En junio de 1933, The Bureau of Public Roads (U. S. A.), daba instrucciones a sus ingenieros para mejorar y embellecer las inmediaciones de las carreteras (Roadside Improvement Highway Beautification). Ese mismo año se formó una comisión con elementos de la "American Association of State Highway Officials" y del "Highway Research Board", que propuso las normas reguladoras de la "Estética de la carretera" (4).

Posiblemente estas citas cansarán al lector, pero quiero que en ellas vea solamente una muestra de la *preocupación* universal hacia la conservación o creación de belleza—a pesar, o con aportación, de las obras públicas—, a la cual indudablemente nos unimos. No quiero, sin embargo, dejar de reseñar, aunque sólo sea a título de *curiosidad histórica*, algo de la estética en los "Reichsautobahnen", en que las normas para mantener la belleza en sus zonas inmediatas (Der Verschönerung der Strassen Bankette) fueron cuidadosamente dictadas por la Inspección General de Carreteras del III Reich. Traduzco un párrafo del libro "Battle Against Time", de Heinrich Hauser (5): "El doctor Todt es, indudablemente, uno de los mejores organizadores en Alemania. Tiene un interés especial por el aspecto paisajístico de las autovías. Las carreteras se adaptan todo lo posible al paisaje circundante. Cuando es posible, puentes y calzadas se construyen con la piedra de la localidad que se atraviesa. En los arenales, los terraplenes de la carre-

(1) Les avocats du paysage. HENRI PASQUIER: *Urbanisme*, enero 1943, págs. 16 a 19.

(2) Agradecemos al inspector de Caminos, Canales y Puertos, D. Bienvenido Oliver, la generosidad con que nos ha cedido su interesante archivo sobre estética de la carretera. A este tema dedica un capítulo en su obra *Autoestradas*. Su preocupación por estas cuestiones se aprecia en su proyecto de carretera de Puebla de Sanabria a la estación de Sobradelo, que en su pliego de condiciones facultativas—como cosa sin precedente en España—dedica varios artículos al cuidado del arbolado, conservación de rocas y bellos rincones por donde se desarrolla el trazado. Asimismo es interesante—al considerar a este viejo ingeniero como un precursor del movimiento artístico ingenieril—señalar su intervención en la modificación del puente sobre el río Tormes, en Ledesma (Salamanca), cuyo proyecto inicial de hormigón armado desentonaba totalmente del paisaje rocoso que le servía de fondo.

(3) Ohio State University studies Engineerings series (julio 1941). Enginneering experiment station, Bulletin núm. 109. HIGHWAY DEVELOPMENT.

(4) B. OLIVER: *Autoestradas*, págs. 148 y 149. Recoge el articulado correspondiente a estas instrucciones y normas.

(5) Cap. X: Battle Against Time. A Survey of the Germany of 1939 from the Inside, by Heinrich Hauser. Copyright 1939 by Charles Scribner's sons, New York. Reproducido con permiso especial en el folleto de Highway Development antes citado, con el título de *The German Motor Highways*. (Ohio.)

tera se cubren con plantaciones de retama y enebros. En los alrededores de Berlín, donde existen pinares, el doctor Todt planta la línea central con pinos, no sólo para adornar, sino para ayudar a resolver el problema de deslumbramiento por los faros en el tráfico nocturno. Los muros y puentes de piedra se cubren con hiedra. En una sección de autopista a través de un bosque, los árboles de la línea central no se tocaron. Los bellos escenarios paisajísticos tienen preferencia en el trazado de las carreteras y los lugares de aparcamiento son frecuentes.”

Por último, y para terminar con ello esta reseña de proteccionismo oficial del paisaje, hay que mencionar—con el interés que merece—el Plan de Modernización de Carreteras que por nuestro Ministerio de Obras Públicas próximamente verá la luz (1). Se trata de una amplia y documentada obra, que con un sentido moderno en la exposición, constituye la primera publicación oficial de este género en España que concede la importancia debida a la estética y al sentido paisajístico de las carreteras.

Cojamos nuevamente el hilo que se nos ha quedado algo escondido entre las protecciones paisajísticas oficiales. Decía que, efectivamente, el interés que modernamente despierta el campo obliga a cuidarse de él y de lo que en él se pone. Las obras públicas son ya accesibles al juicio estético. Lo que no puede arreglarse, ¡qué vamos a hacerle!; pero estamos en ocasión de dedicar a lo mucho que aun queda por realizar en España un pequeño esfuerzo en favor de su belleza.

Este esfuerzo lo estimo de dos clases: uno, espiritual o educativo; otro, material o económico. El primero es el fundamental: cultivo y educación de la sensibilidad estética del técnico no artista durante su formación profesional. Encauzamiento de las *genialidades esporádicas* del artista no técnico durante el mismo período. Sometimiento consultivo de anteproyectos al juicio superior de un Consejo de protección estética (2). Estímulo a los proyectistas y constructores con premios anuales a obras realizadas.

El esfuerzo material lo cifro en no escatimar presupuestos por los posibles encajecimientos que dicte la estética, en subvencionar obras accesorias que favorezcan la belleza y contemplación de los fundamentales, en dotar suficientemente los premios... y, sobre todo—pues de índole material lo considero—, sacrificio personal, colaboración, posponer diferencias profesionales al interés general, que aquí no solamente es regional o patriótico, sino de la altura y universalidad de aquello que se hace en nombre de un ideal, de la Belleza.

III

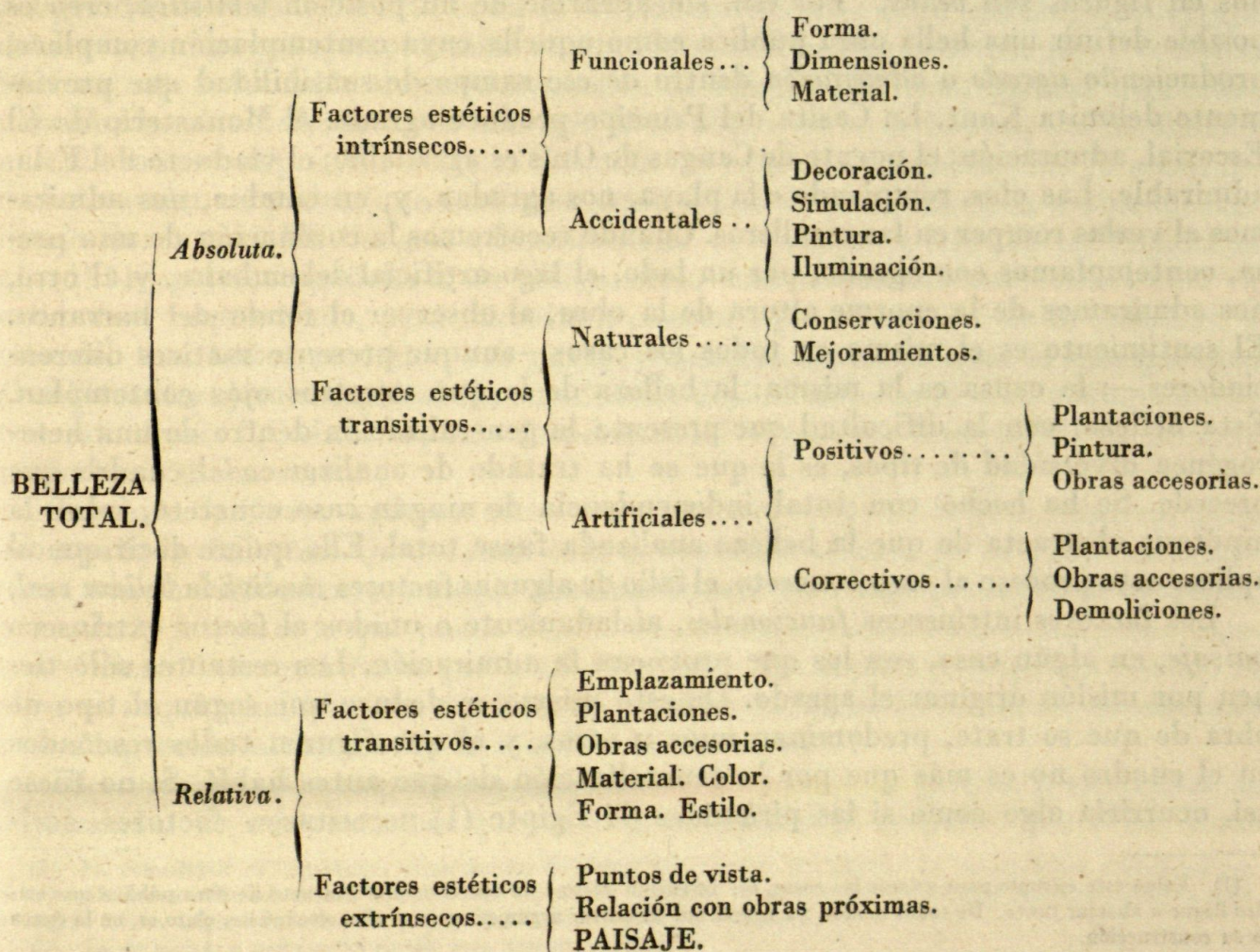
Me he ido anticipando, en lo que al paisaje se refiere, al plan que mentalmente me impuse al empezar este trabajo. Pero es que la consideración del paisaje, entre todos los factores que integran el valor estético total de una obra pública,

(1) Se debe esta obra a la iniciativa del Director General de Carreteras y Caminos Vecinales, Sr. Sánchez del Río, y a la realización del Jefe de Conservación de Carreteras del Ministerio de Obras Públicas, D. Marcelino Ahijón. En ella ha cabido el honor al que esto escribe de aportar la pequeña colaboración de su pincel.

(2) No creo prudente extenderme aquí en mis ideas sobre este órgano consultivo. Únicamente aclaro, para quien conozca el posible peligro que pueda tener en cuanto a obstaculización en la realización de las obras con rapidez, que esto puede evitarse con un reglamento convenientemente estudiado; el cargo de consejero habría de ser forzosamente no remunerado; el amor al Arte sería su único aliciente que guiase un recto proceder.

ofrece singular seducción. Máxime cuando, según acabamos de ver, su importancia es tal, que a él llegamos por una inclinación natural y a los demás, como veremos, por una consecuencia analítica. Efectuando el análisis estético de una obra pública en la forma que el cuadro siguiente ofrece, y que pudiéramos calificar—valga la frase—de desapasionada, encontramos al paisaje como factor extrínseco simplemente. Tenemos que reconocer que no basta la armonización con el paisaje para obtener la total belleza de una obra. No es sólo la aparente o relativa, sino complementada con la propia o absoluta, como se alcanza esa belleza total. Muy importante es evitar la *disonancia estética*; pero ésta aparece siempre que no se cuida de armonizar la *vida estética propia* y la de *relación*—los factores estéticos intrínsecos y extrínsecos—. Tan *disonante* es una estación ferroviaria de blanco estilo moruno entre las verdes y brumosas montañas nortañas, como *criminal* un esbelto y moderno puente de hormigón armado cruzando el Tajo en Toledo (que también hay categorías dentro de las *disonancias*), aunque ambas obras sean realmente bellas aisladamente consideradas.

Estoy hablando de analizar estéticamente una obra bella, presuponiendo su existencia real, es decir, que está ya construída. Lógicamente el análisis conduce de dentro a fuera a desmenuzar la idea conjunta, y en este orden aparecen los factores estéticos descompuestos. Pero el momento de concebir lo que no existe, el proyectar lo que ha de ser, requiere un proceso de *síntesis estética* en el que los factores se han de ir conjuntando en orden inverso al que nos suministra el análisis, y por eso aparece entonces el pasaje en primer lugar.



Antes de entrar en la aclaración que requiere el análisis anterior, creo conveniente preparar al lector. Sobre todo al que aun sienta algún extraño prejuicio al oír hablar en serio de la belleza de las obras públicas. Como al principio dije, la idea de belleza creo que ha evolucionado; por eso hay que dejar bien sentado que la que aquí considero es aquella *misteriosa* propiedad que tienen ciertas cosas —en este caso determinada obra pública—, capaz de provocar en nuestra alma un sentimiento de *agrado* o *admiración*. Dice Kant al empezar su conocido ensayo "Lo bello y lo sublime", "que las diferentes sensaciones de contento o disgusto obedecen menos a la condición de las cosas externas que las suscitan que a la sensibilidad peculiar de cada hombre para ser grata o ingratamente impresionado por ellas". Quizá sea este comienzo el que le haya hecho pasar por el fundamental subjetivista de la belleza. Pero poco más adelante, al excluir de su atención a esos temperamentos vulgares que "tienen una sensibilidad que les permite gustar placeres a su modo, sin necesidad de envidiar otros y sin poder formarse idea de otros", dice que existe "un sentimiento de naturaleza más fina, así llamado, bien porque tolera ser disfrutado más largamente, sin saciedad ni agotamiento, bien porque supone en el alma una sensibilidad que la hace apta para los movimientos virtuosos, o porque pone de manifiesto aptitudes y ventajas intelectuales mientras los otros son compatibles con una completa indigencia mental". Y al analizar este sentimiento y explicar su descomposición para lo sublime y lo bello, lo hace mediante ejemplos tan objetivos como éste: "Altas encinas y sombrías soledades en el bosque sagrado son *sublimes*; macizos de flores, setos bajos y árboles recortados en figuras son *bellos*." Por eso, sin apear-me de mi posición *tomística*, creo es posible definir una bella obra pública como aquella cuya contemplación complace, produciendo *agrado* o *admiración* dentro de ese campo de sensibilidad que previamente delimita Kant. La Casita del Príncipe produce agrado, el Monasterio de El Escorial, admiración; el puente de Cangas de Onís es agradable; el viaducto del Esla, admirable. Las olas, rompiendo en la playa, nos agradan, y, en cambio, nos admiramos al verlas romper en las escolleras. Cuando recorremos la coronación de una presa, contemplamos con agrado, por un lado, el lago artificial del embalse, y al otro, nos admiramos de la enorme altura de la obra, al observar el fondo del barranco. El sentimiento es el mismo en todos los casos—aunque presente matices diferenciadores—; la causa es la misma: la belleza de lo que nuestros ojos contemplan. Esta belleza, con la dificultad que presenta la generalización dentro de una heterogénea diversidad de tipos, es la que se ha tratado de analizar en el cuadro que precede. Se ha hecho con total independencia de ningún caso concreto, sobre la hipótesis abstracta de que la belleza analizada fuese total. Ello quiere decir que al aplicar este proceso al caso concreto, el fallo de algunos factores medirá la *belleza real*.

Los factores intrínsecos *funcionales*, aisladamente o unidos al factor extrínseco *paisaje*, en algún caso, son los que provocan la admiración. Los restantes sólo tienen por misión originar el agrado. De esto mismo se deduce que según el tipo de obra de que se trate, predominan unos u otros, y el que figuren todos reseñados en el cuadro no es más que por la generalización de que antes hablé. Si no fuese así, ocurriría algo como si las pirámides de Egipto (1) necesitasen factores acci-

(1) Valga este ejemplo para aclarar las cosas, sin intención alguna de que el *amplio* concepto de obra pública que empleo llegue a abarcar tanto. De todos modos, ya se podrían encontrar argumentos para ello, situándose, claro es, en la época de su construcción.

dentales o transitivos—decoración, pintura, arbolado, etc.—para lograr la belleza sublime que simplemente poseen por sus factores funcionales: forma, dimensiones y material. Colabora con ellos el paisaje desértico, pues no produciría la misma sensación contemplarlas en el marco de un paisaje alpino.

En cambio, obras que desde el punto de vista funcional no producen emoción alguna, pueden precisar—para alcanzar su total belleza—de los factores intrínsecos accidentales, y lograr con ellos la facultad de producir agrado. El pequeño pontón de una carretera que cruza una vaguada, puede convertirse en un complemento estético del paisaje. La yedra, la imitación de una tosca mampostería, pueden ser factores que, acertadamente conjugados, logren para el modesto puentecillo una agradable impresión.

Forma.—Aparece este factor estético como funcional intrínseco capaz por sí de conseguir la absoluta belleza de una obra. Lleva implícitos esa serie de componentes específicos que, según los casos, llamamos armonía, ritmo, esbeltez, ligereza, gracia, proporción. La emoción que por este factor recibimos se debe, en cierto modo, a la satisfacción que produce comprender la "función efectiva que la obra tiene que desempeñar y la manera *elegante* con que el autor lo consigue". Esto provoca nuestra admiración.

Este factor funcional es el que principalmente influye en lo que llamo evolución de la belleza hacia la "belleza utilitaria". Es un factor peligroso—valga la expresión—, pues su importancia llega a supeditarse a la utilidad. Cuanto mejor resuelto esté el problema utilitario, más belleza se habrá conseguido (1). Pero el peligro donde realmente está es en el sentido apreciativo de la función. La Cartuja de Jerez, pongo por ejemplo, tiene una fundamental belleza utilitaria (2), y también la tiene una instalación de transformación de energía eléctrica. Que no sean comparables las dos bellezas no es más que el resultado de no serlo tampoco las funciones. El saber comprender éstas es cuestión de educación; aquéllas, de la sensibilidad. Contaba mi padre (que en Gloria esté), a raíz de una excursión a Toledo, realizada durante el IX Congreso Internacional de Química celebrado en España el año 1934, que acompañaba a un colega suyo, famoso químico norteamericano, en calidad de improvisado, pero entusiasta cicerone, por el interior de la Catedral, y cuando, tras haber recorrido sus naves y haberse detenido ante el *transparente*, el sabio extranjero rompió al fin su silencio, dejó sumido en él a su acompañante, con esta frase: "¡Cuánto espacio desperdiciado!" Creo que Stuart Mill en persona no hubiera dicho esto.

También la *forma* aparece como valor transitivo de la belleza relativa, pero acompañada del estilo. Quiere decir esto que muchas veces la *forma* puede no armonizar con lo circundante, aunque funcionalmente no tenga peros. Esta acepción, pues, de la forma es la que puede decidir una solución cuando funcionalmente existan varias. Y es también la que puede provocar una injuria paisajística cuando la obra es imprescindible y su función no permite variarla. El estilo no es más que una adaptación armónica de la forma a lo circundante.

Dimensiones.—Corresponde a este factor intrínseco la primacía en causar la admiración. Se sobreentiende que es la *grandiosidad* la acepción que a las obras

(1) La comodidad es importante causa de desvirtuación del concepto de belleza. La arquitectura contemporánea, cuando sólo busca bella comodidad interior, llega a producir fealdades exteriores. Por el contrario, la de principio de siglo, buscando *belleza original* externa, era pródiga en *anomalías estéticas* interiores.

(2) La de invitar a permanecer en ella para acercarse a Dios.

públicas habrá que aplicar. (La pequeñez, evidentemente, puede causar admiración, pero en otros aspectos.) La íntima relación con el factor anterior pudiera servir, como *macroforma*, para considerarlo caso especial de aquél. Pero resulta fácil independizarlos en cuanto introducimos el concepto *escala* en el juicio estético. Cuando esta escala—comparación con una unidad de medición conocida—se aprecia simultáneamente que la obra, la grandiosidad nos emociona instantáneamente.

Volviendo a los ejemplos de antes, ¿qué belleza habríamos de encontrar en una pirámide cuadrangular de un metro de altura, reproducción de la de Keops? Creo que la misma que si en vez de contemplar el viaducto del Esla miramos su modelo reducido. Pero resulta frecuente que la grandiosidad, o mejor dicho el término de comparación que sirve para apreciarla, se pierde en la grandiosidad del paisaje o de otras obras próximas, y entonces basta con que nos digan que debajo del arco del puente cabría el edificio de la Telefónica (1) para que se concreten las muestras de nuestra admiración. Entonces la grandiosidad es oculta y no influye propiamente en la belleza total. Pudiéramos decir que es una obra proporcionada a lo circundante.

Material.—Aunque independientemente puede este factor influir con singular importancia, va ligado generalmente a los dos anteriores. Ni las dimensiones ni la forma pueden concebirse con independencia de la materia. Y ésta, física y estéticamente, debe estar relacionada con el medio ambiente. Por ello forma también parte de los factores transitivos en la belleza de relación. Es difícil de separar, en muchos casos, este factor estético del plano económico que en otro sentido regule la construcción. La *moda* en la utilización de materiales responde a esta razón económica. Si no fuese así no se hubieran construido tantos tramos metálicos, sobre todo en los ferrocarriles (2). El cemento—con el hormigón después—fué dejando reducido para las ocultas tensiones de su interior, el trabajo del hierro. La escasez de éste creó la moda del hormigón armado. Ambos materiales, hierro y hormigón, son, por así decirlo, símbolos constructivos de nuestra época. Con ellos pueden conseguirse evidentemente puras bellezas funcionales de forma y dimensiones, pero por sí reúnen pocas facultades para ser factores positivos en la belleza relativa de la obra. Generalmente los materiales *artificiales*—valga la expresión—se acoplan mal a las bellezas naturales. Ladrillo, hierro, hormigón, son los que así califico. En cambio, la madera y la piedra—materiales naturales—gozan de esa facultad que se acentúa con el transcurso del tiempo.

La pátina, con sus manchas y líquenes, embellecen la torre gótica y el puente romano. La torre y los puentes de Eiffel no tienen esa suerte y su belleza funcional es preciso conservarla artificialmente. Llevando esta apreciación al extremo, cabe sacar la oportuna consecuencia al apreciar el *poder estético* del material considerando la hipótesis de la obra en ruinas.

Todo esto nos conduce al recíproco que resulta ser cierto: el paisaje artificial y moderno, urbano o industrial, puede ser marco apropiado a estos materiales artificiales.

Los puentes de las grandes poblaciones modernas, pongo por ejemplo, pueden ofrecer importantes cualidades estéticas debidas al acertado empleo del material

(1) Viaducto Torres-Quevedo en el ferrocarril de Cuenca a Utiel.

(2) ¡Cuántas veces nuestra vista viajera, adormilada o distraída en el rítmico trepidar ferroviario, ha vuelto a la realidad a través de las *rejas* que al paisaje impone con estruendo al paso de un puente metálico!

metálico con o sin combinaciones con el hormigón, ladrillo y piedra. La mezcla o combinación de materiales distintos puede en ciertos casos favorecer la estética funcional, siempre y cuando se mantenga para cada uno su verdadera misión. Si se hace con fines de ficción, se da estéticamente al material la función secundaria de factor accidental.

"Conseguir la belleza sin ninguna ficción, que no haya un kilogramo de metal inútil, combinación del juego de luces y sombras, son frases que utiliza Steinman al describir su puente metálico de Mount Hope, en Nueva York, al que el "American Institute of Steel Construction" galardonó con el título de "el puente más bello de gran luz construido en 1929" (1).

He añadido el *color* a este factor, al considerarlo como transitivo, porque desde este punto de vista es realmente el color del material el que influye en la armonía con paisaje inmediato. El usar el *mimetismo* de los materiales locales, la *caliente tonalidad* del ladrillo, el *verde churretoso* del hormigón, o el hierro pintado (la pintura en los materiales metálicos es consustancial con ellos), puede conducir muchas veces por razones de *entonación* a variar incluso la forma, en razón de buscar la más adecuada al material.

Véase, pues—aunque no sea más que con estas breves anotaciones—, cómo los factores estéticos en que hemos descompuesto el conjunto, presentan notables interdependencias. La complicación que ello pueda suponer para el análisis es dificultad para la síntesis del proyecto. Pero esta dificultad no debe convertirse en traba o incomodidad para la concepción de la obra futura, sino, por el contrario, en norma encauzadora y ayuda para la inspiración.

Factores accidentales.—Pudiera también haberlos llamado complementarios, pues tales son, en su misión, con respecto a los funcionales que acabo de detallar; pero creo que es más importante destacar su carácter de eventualidad. Es decir, cuando ni la forma ni las dimensiones son capaces de provocar la belleza admirativa por sí solos, o con la ayuda del material, es preciso recurrir a los *postizos* y *camouflages* para lograr belleza grata.

Muchos son los casos que para ejemplo de esto pudieran ponerse. En los edificios que ahora se construyen, todos lo hemos podido observar. Hay entre ellos una semejanza antropológica. El esqueleto resistente—la estructura de hierro o de hormigón armado—se oculta siempre tras unos *chapados* de ladrillo, granito o piedra artificial. La apariencia de magnífica sillería y de robustos muros es completa. ¡Cuántas arquerías de graníticas dovelas se consiguen forrando los rectos dinteles de su estructura con placas de piedra de algunos centímetros de espesor! Se cubre, pues, el esqueleto con carne y epidermis, las escayolas, las pinturas y la iluminación son el maquillaje final.

Siguen los puentes a los edificios en susceptibilidad de requerir factores estéticos accidentales. Debieran éstos emplearse con más frecuencia, pues es corriente que a los autores les absorbe la atención la belleza funcional. Efecto—que luego aclararé—de los *factores estéticos subjetivos profesionales*. Por esta causa se prescinde generalmente de la decoración, simulación de fábricas, etc., en las restantes variedades de obras públicas. Poco frecuente es simular mampostería en el paramento de una gran presa de hormigón. Pero en los casos en que tal cosa se ha hecho, el

(1) *L'esthétique des ponts métalliques*, D. B. STEINMAN, "L'Ossature Metallique", enero 1946, págs. 1 a 6.

éxito estético ha compensado con creces el encarecimiento que ello ha supuesto para la obra.

Factores estéticos transitivos.—Considero éstos como los que sirven de nexo entre los intrínsecos y extrínsecos. Por eso aparecen como componentes de la belleza absoluta y de la relativa. Los que en una y otra aparecen repetidos, nominalmente tienen, sin embargo, un sentido distinto en cada uno de sus sitios. Si se me permite un símil mecánico, diré que los primeros tienen un carácter centrífugo y centrípeto los segundos. Algo así como belleza que trasciende hacia fuera, y como belleza prestada por el exterior.

Debe entenderse por *conservaciones y mejoramientos*, dentro de la clasificación de *naturales*, aquellos factores que existiendo previamente a la construcción de la obra, favorecen su belleza intrínseca o impiden desaparezca la existente cuando llega a construirse.

Por ejemplo, zonas de arbolado, grupos rocosos pintorescos, ruinas o monumentos artísticos, miradores naturales, etc., en lo que se refiere al trazado de una carretera. Evitación de que con escombros de excavaciones se modifique el natural cauce de un inmediato riachuelo. Conservación de las próximas masas rocosas en vez de emplearlas como cantera en cualquier clase de obra. Conservación y restauración de edificaciones próximas que por su carácter o tipismo favorecen el estilo de la nueva obra. Mantenimiento de cascadas naturales, aunque parte del caudal se destine a la producción de energía. La *ocultación*, en algún caso, de la propia obra puede llegar a ser principal factor intrínseco transitivo: Un túnel en vez de una gran trinchera para el caso de un ferrocarril, puede llevar al límite de la inalteración.

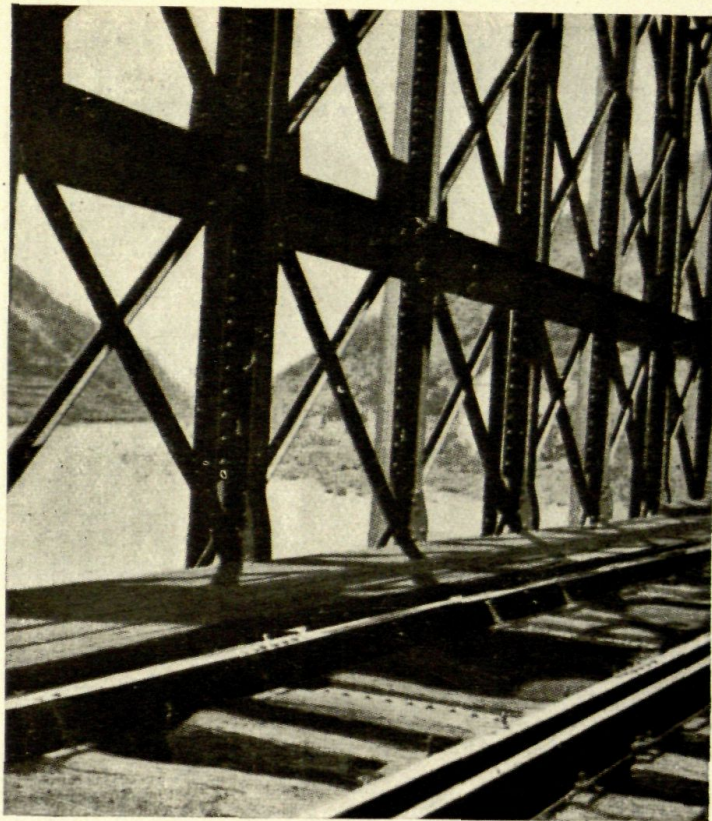
A los mismos fines conducen los *factores artificiales*, pues no solamente sirven para complementar a los naturales donde éstos existan, sino que algunos pueden crearse o fomentarse. Tal ocurre con las plantaciones, desde el césped en los taludes hasta los bosquecillos artificiales. Pueden crear belleza y pueden también ocultar, disimular o corregir fealdades. La pintura puede favorecer, con su tonalidad, la armonización de un conjunto. Un puente metálico no debe pintarse siempre de color negro, o de gris de barco de guerra; pueden emplearse tonos más calientes o incluso verdosos (1), según su emplazamiento.

Obras accesorias, que mejoren las inmediaciones de la obra en su aspecto estético positivo, pueden ser rampas de acceso y aparcamientos en zonas pintorescas de una carretera, muros de contención que eviten largos terraplenes, pequeños azudes que remansen las aguas bajo un puente, embarcaderos en los embalses, etc.

Con obras de esta clase puede también conseguirse el efecto de corrección u ocultación que con el arbolado acabo de señalar. Tal caso puede presentarse, por ejemplo, con las tuberías forzadas de un salto de agua que convenga disimular en la ladera por donde desciende, mediante terraplenado y plantaciones. La construcción de túneles artificiales que disimulen grandes trincheras en caminos o en canales.

Por último, las *demoliciones* hay que tenerlas en cuenta dentro de este apartado. Edificaciones disonantes, accidentes del terreno que impiden la contemplación de la obra o de lo que a ella circunda, destrucción de obras anteriores a las

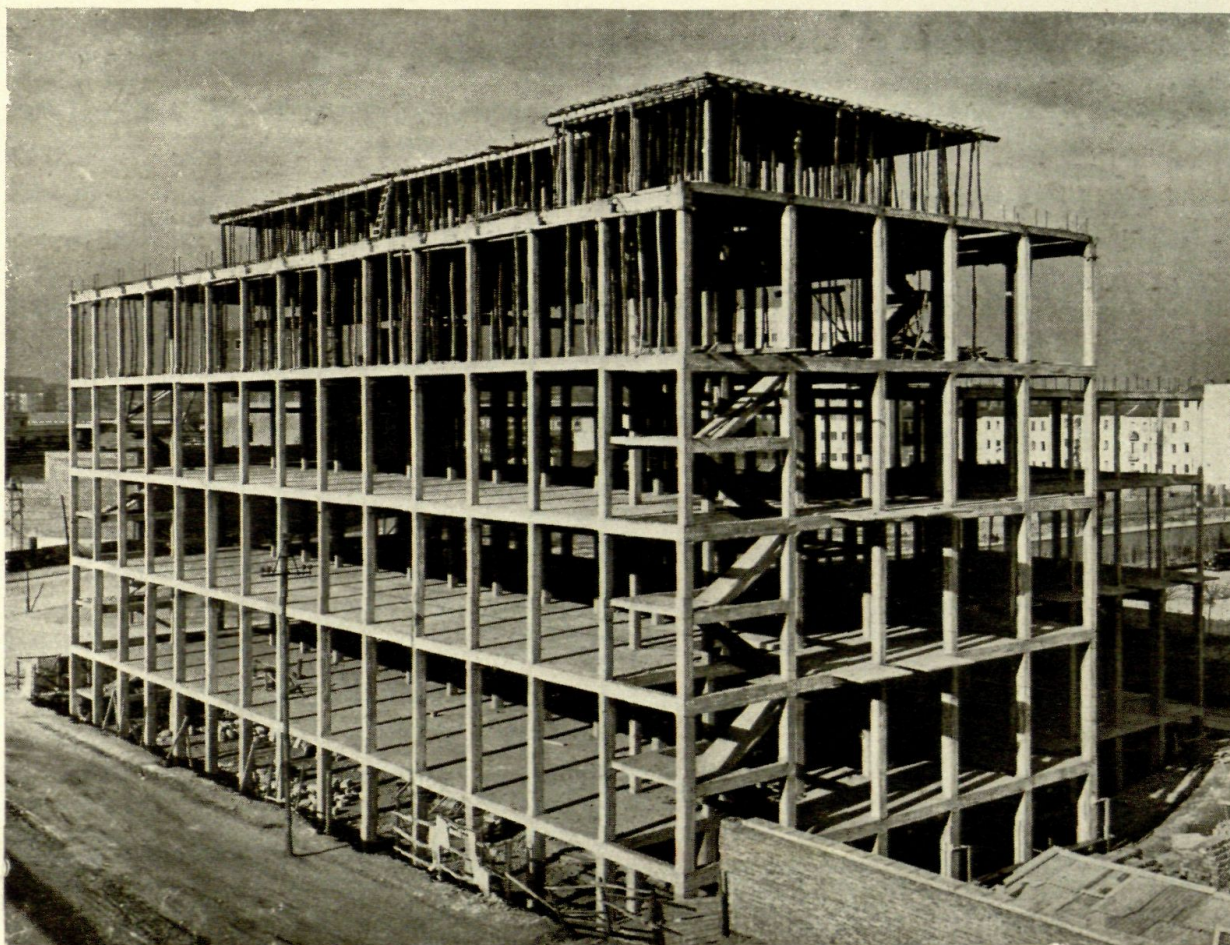
(1) D. B. STEINMAN: Artículo citado.



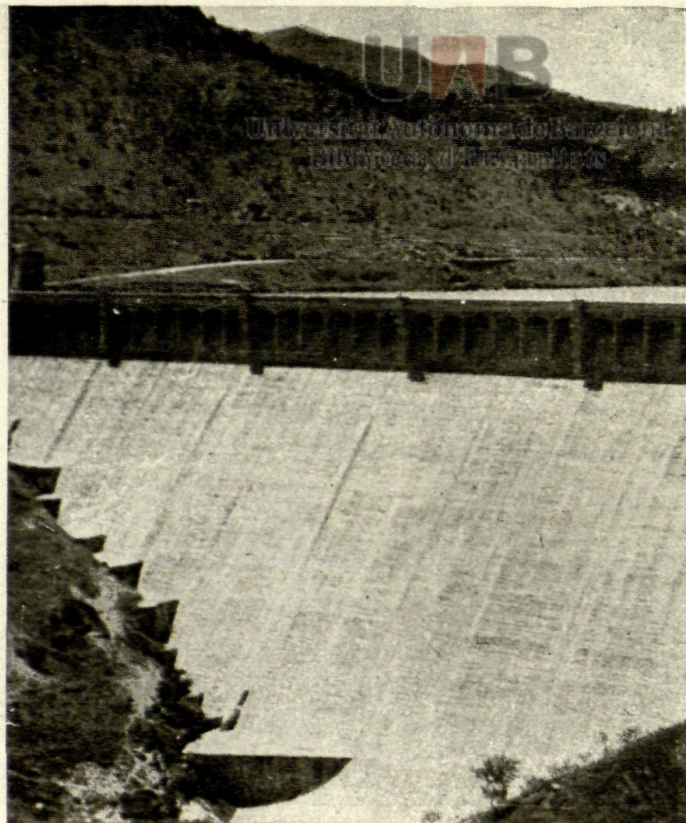
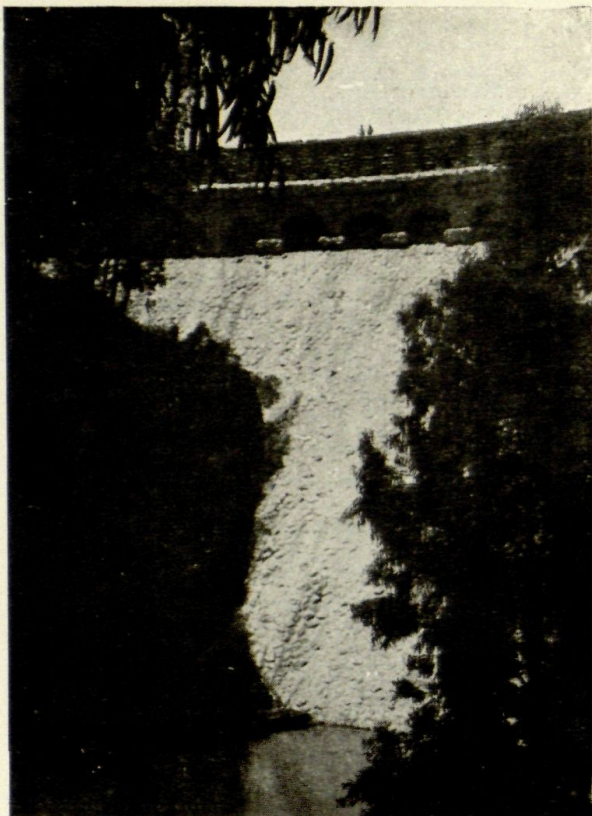
...poniendo rejas al paisaje.



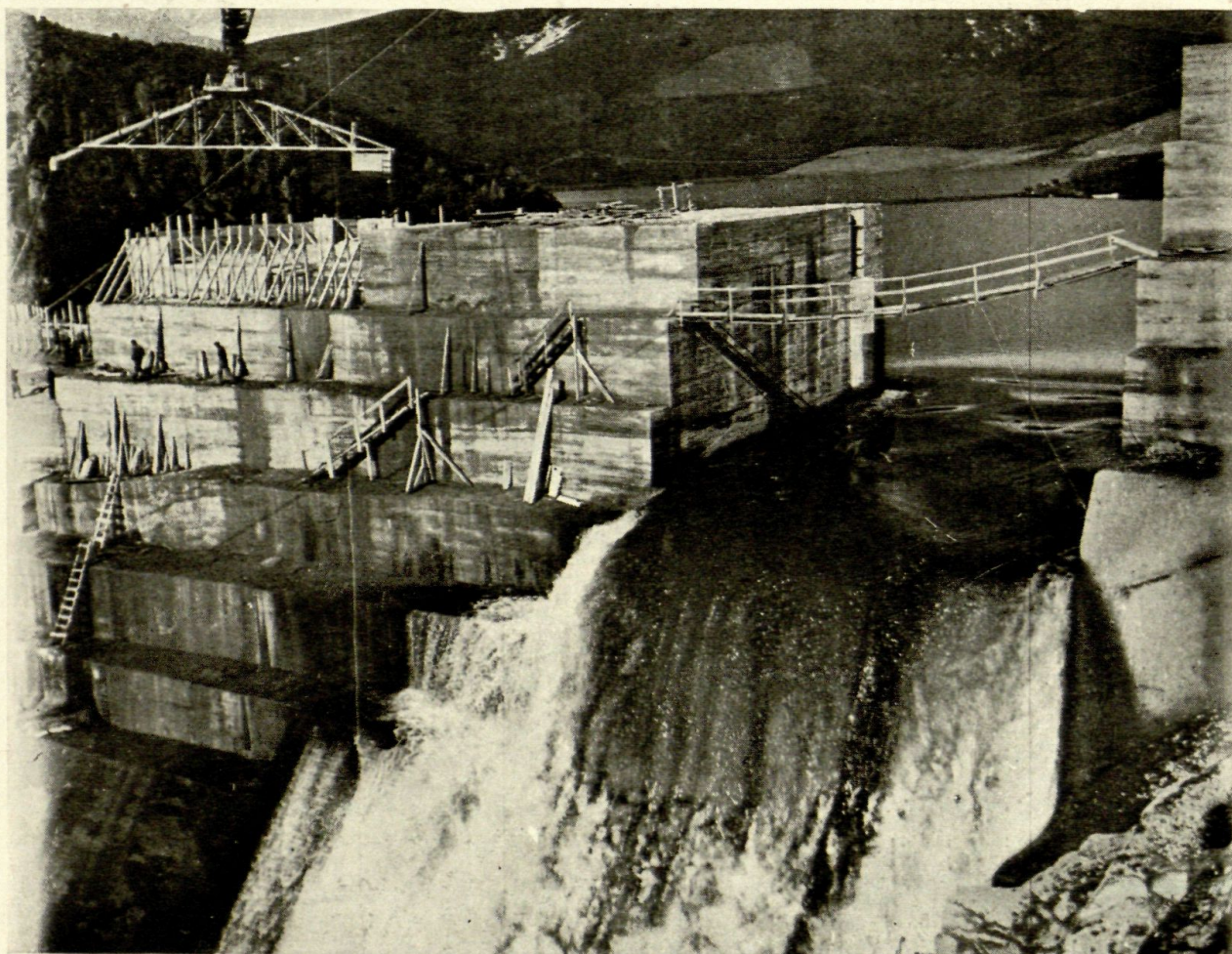
Puente metálico de Bilbao.



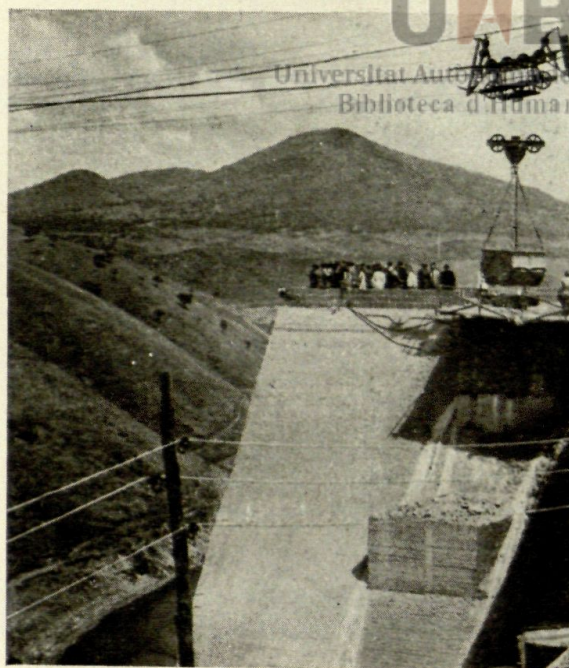
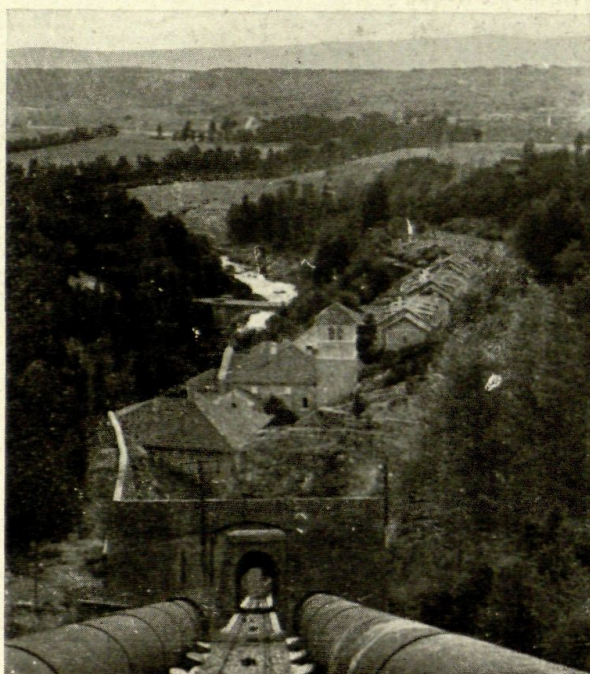
El esqueleto resistente: la estructura del hormigón armado.



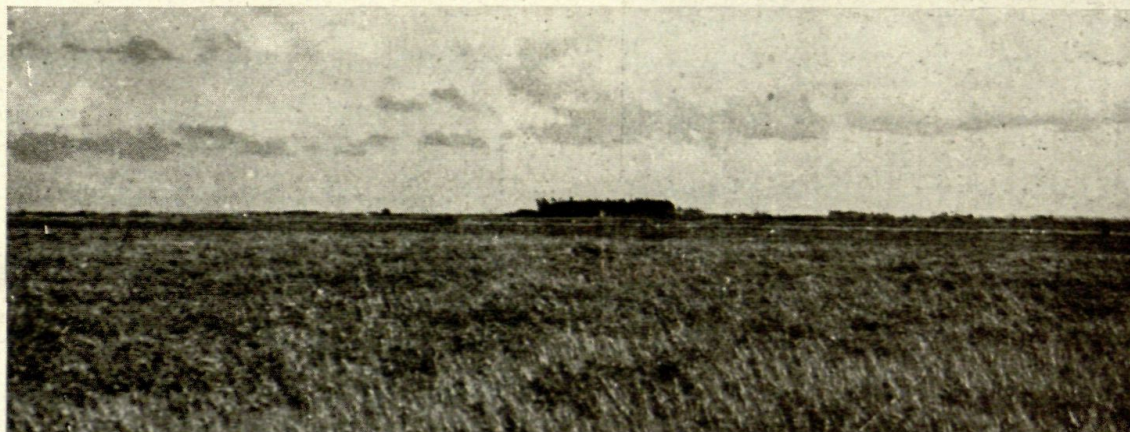
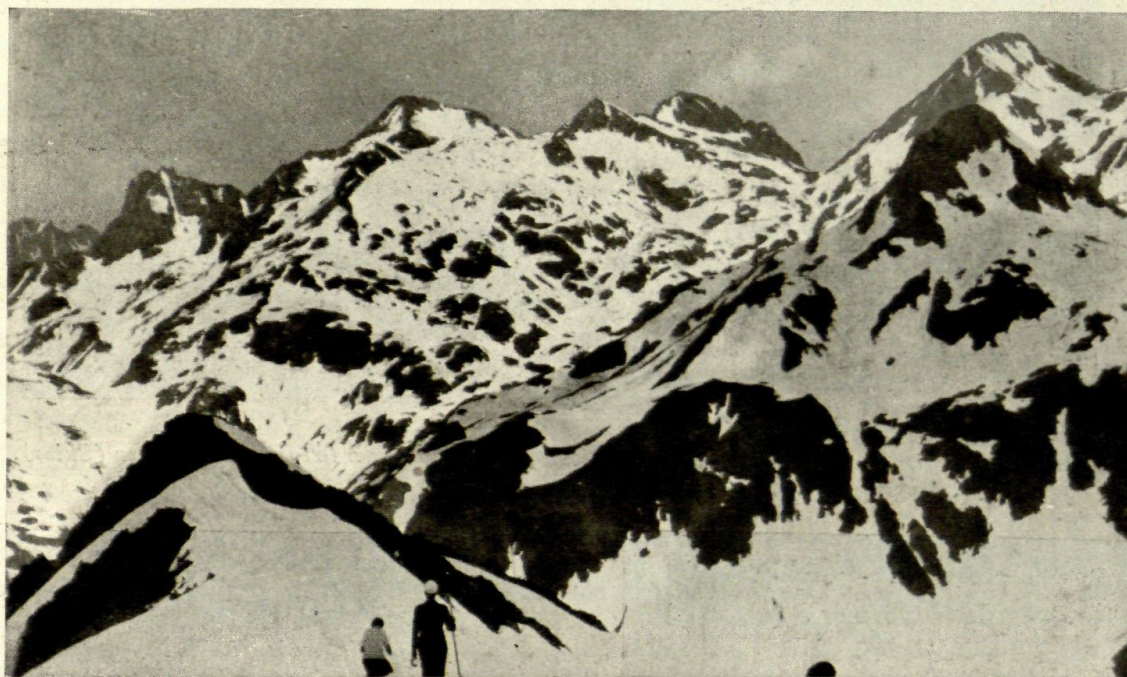
Dos presas de embalse: La primera, con mampostería simulada en su paramento. La segunda, sin otra decoración que la arquería de su coronación.



Durante la construcción puede, como en este caso, apreciarse con mayor grandiosidad la belleza funcional. Presa de El Vado.



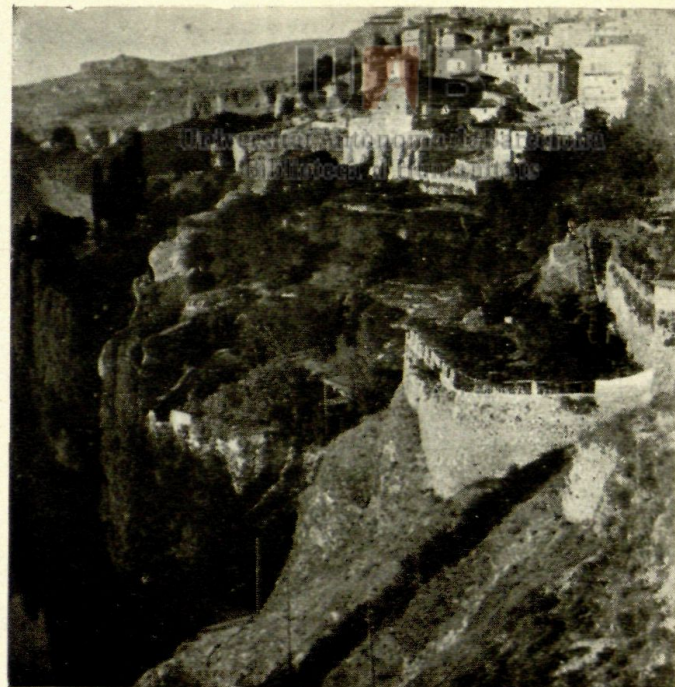
Paisajes naturales alterados: Desde los respectivos puntos de vista, el primero es positivo, y el segundo, negativo.



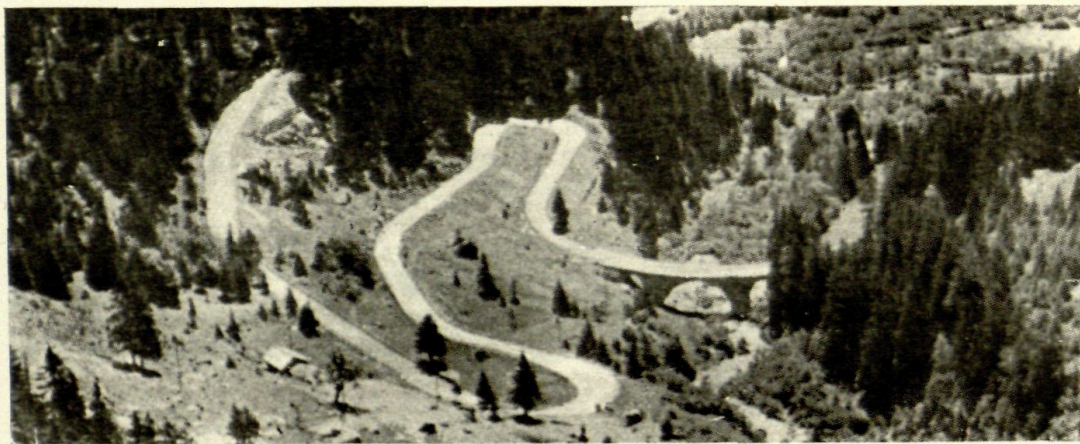
Dos paisajes parciales naturales: Uno, montañoso, y llano el otro.



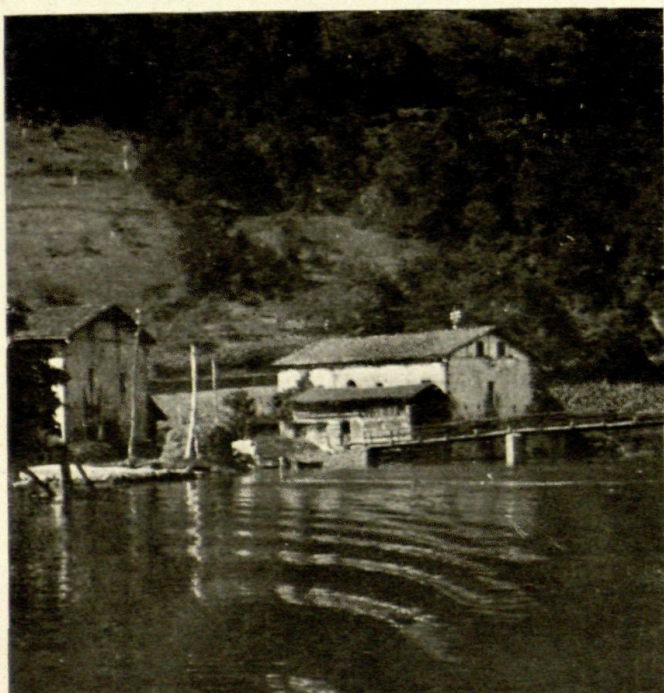
Paisaje rural cuya alteración negativa producirá la presa que cierre la cortada del fondo. Barrios de Luna.



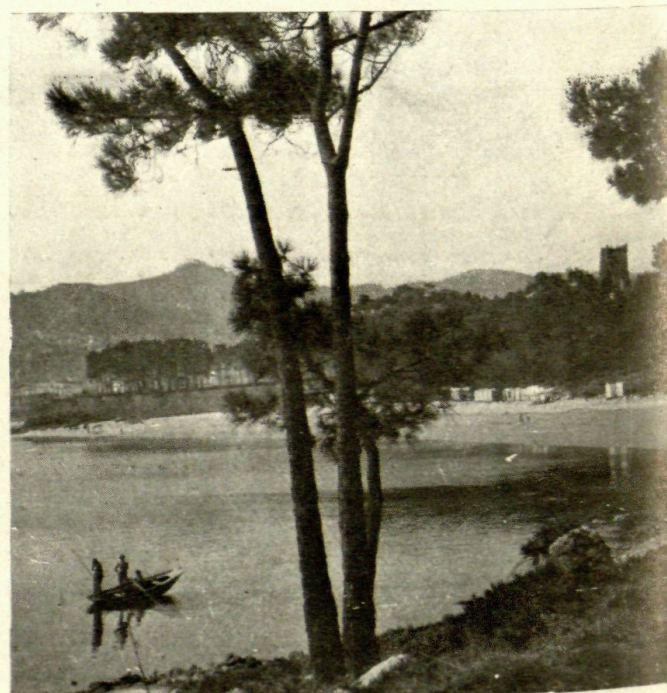
Paisaje natural con alteraciones urbanas positivas. Cuenca.



"Graciosa" alteración positiva, provocada en un paisaje parcial alpino por la carretera de Susten (Suiza).



Paisaje rural.



Paisaje natural ficticio.

que se sustituye, siempre que no sean de interés artístico o histórico: En las modificaciones ferroviarias y en las variantes de carreteras, se sustituyen puentes ruinosos o anticuados por otros que se hacen al lado. Es corriente ver junto a los nuevos, los antiguos desgazados o parcialmente demolidos, causando un desagradable efecto.

Con estos ejemplos, que quizá no sean los más acertados, he querido aclarar todo lo referente a los factores intrínsecos y transitivos. Los extrínsecos—fundamento de la belleza relativa—pueden agruparse realmente en uno; por eso prefiero reunirlos en él y dedicarle capítulo aparte.

IV

El paisaje.—Atrás queda mucho de lo que podía servir de principio o introducción a lo que sigue. Dentro del tema que estoy desarrollando, el paisaje pudiera considerarse, por un lado, como el marco de una obra pública, y por otro, como cuadro donde hay que situarla. Al fin y al cabo conservaríamos así el sentido pictórico del vocablo. Pero realmente el punto del que debemos partir es el de la "completa unidad estética que el mundo físico circundante ofrece a la contemplación visual" (1). Esta unidad estética, compuesta de un conjunto de *paisajes parciales*—que son los paisajes de los pintores y de los fotógrafos—, la encontramos supeditada a nuestra contemplación visual, es decir, a nuestra posición dentro de ella. Por esto, unas veces apreciamos el paisaje con la amplitud de su grandeza, y otras con la limitación de una tarjeta postal. En el primer caso vemos la belleza de la obra de Dios, vemos "con el ánimo y con el espíritu", como diría Unamuno "imaginando lo que vemos" (2), pasando inadvertidas las huellas humanas que pueden existir. Es el *paisaje natural* visto desde lejos, como desde una alta cumbre. Lo que algunos llamarían *país* y Henri Pasquier define como "región natural con características de un dominio geográfico".

Bajando de esa montaña, entrando en el *país*, los horizontes se limitan, y aquella grandiosidad sublime se convierte, generalmente, en un conjunto de visiones bellas: los verdaderos *paisajes*, "percepciones humanas y circunstanciales de un aspecto del país", según Pasquier.

A mi juicio, son estos *paisajes parciales* los que componen la unidad estética del paisaje natural. En ellos ya la huella humana es perceptible cuando existe y se aprecia la alteración estética que produce. Favoreciendo unas veces, perjudicando otras. Desde el encanto de las blancas casitas... "y las manchas de tejas encarnadas salpicando la fronda por doquiera"... hasta obras que constituyen verdaderas injurias contra el paisaje.

Estos paisajes, modificados por el hombre, son *paisajes naturales alterados*, y cuando esta alteración es preponderante sobre el fondo natural, tenemos el *paisaje artificial*. Por eso, situar una obra pública en un paisaje con acierto estético es crear una *alteración* bella del mismo. Cuando este paisaje inicial es un paisaje na-

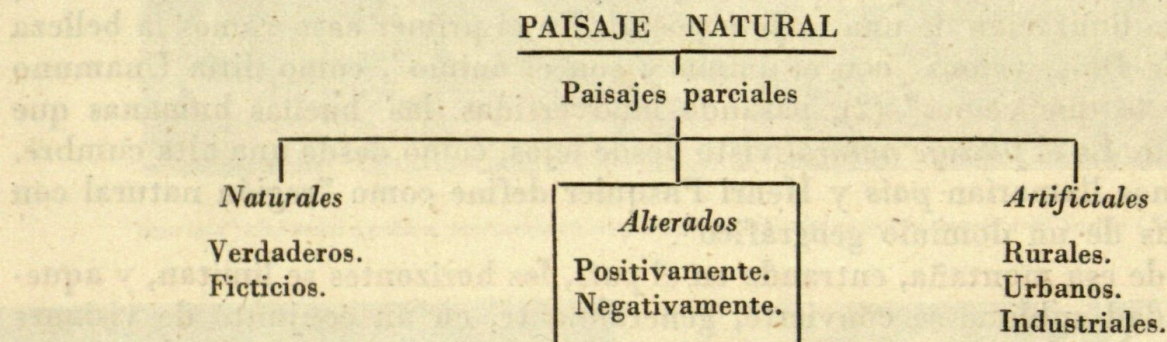
(1) SÁNCHEZ DE MUNIÁIN: Ob. cit., pág. 127.

(2) UNAMUNO: *País, paisaje y paisanaje*. "Ahora", Madrid, 22 agosto 1933. Recopilado en *Paisajes del Alma*. "Revista de Occidente", Salamanca, 1944.

tural, la alteración es cuestión delicada. Pero, en cambio, muchas veces las graciosas curvas de una carretera, pongo por caso, pueden, si no mejorar, al menos *amenizar* o dar *gracia* a la alteración.

Fácil es comprender que la distancia del punto de vista al paisaje que desde él se percibe es factor fundamental en la amplitud de esta percepción. Por esto la *alteración paisajística* es inversamente proporcional a la distancia que la separa del lugar de observación. Exagerando, para mayor claridad: a distancia infinita, *paisaje natural* sin alteraciones perceptibles; a distancia cero, únicamente *alteración* sin percepción de paisaje natural. Dentro de estos extremos hay un margen de distancias óptimas, que son las que hay que cuidar y cultivar. ¿Por qué no hacer miradores en los puntos convenientes de los caminos de servicio de los pantanos? (1). ¿Por qué no modificar el trazado de una carretera para lograr puntos de vista favorables para sus puentes o para contemplar paisajes excepcionales? (2). ¿No sería más lógico indicar con letras la proximidad de un bello lugar o punto de vista, en vez de aconsejarnos desordenadamente el uso de ciertos anteojos o determinadas calzas? El *letrismo* surge aquí a colación..., a triste colación, pues el que *piadosamente* nos recuerda el teléfono de la *grúa* a lo largo de una carretera no solamente provoca la indignación estética, sino que llega a obsesionarnos: "¡No le importe a usted estrellarse, que si le queda a usted vida puede buscar un teléfono y llamarnos!" ¡No cabe duda que se echa de menos una regulación oficial del *letrismo*!

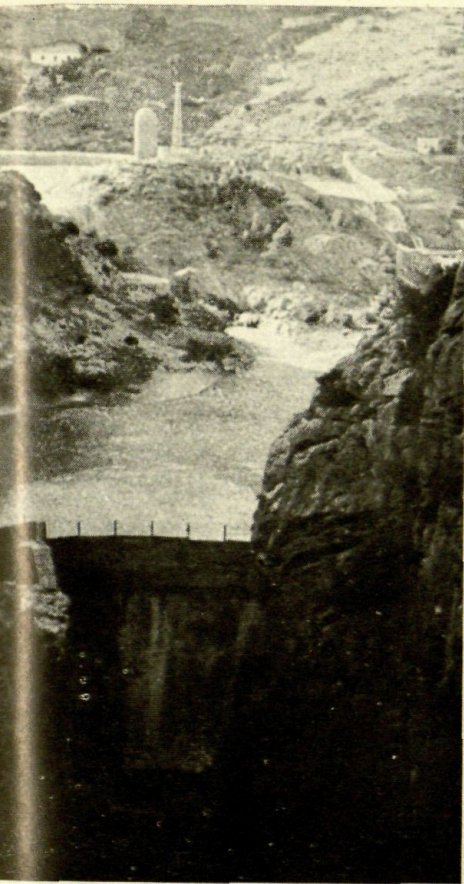
Resumiendo lo que acabo de decir, y tratando de abreviar lo que me queda, vuelvo a caer en la sinopsis, quizá poco estética, pero clara.



Esta clasificación la hago considerando la intromisión humana en la naturaleza. Por eso los paisajes que responden a la *alteración* que causa la construcción de una obra pública los he destacado clasificándolos estéticamente en positivos y negativos, según benefician o perjudiquen la estética del paisaje anterior. Los paisajes parciales, *naturales* y *verdaderos*, pudieran llamarse también desérticos —sin señal de vida humana—; pero tiene ello el peligro de caer en la acepción africana de la palabra. He incluido, pues, en ellos paisajes montañosos y paisajes llanos, selváticos o áridos..., con la salvedad de que la huella humana no aparezca en ellos, aunque pueda manifestarse en los paisajes adyacentes. Si así no fuera, caeríamos casi en la necesidad de explorar lo inexplorado.

(1) Es muy corriente tropezarse bruscamente con la *pared* de una presa sin haber podido disfrutar antes, desde un punto más lejano, del panorama grato del conjunto del embalse.

(2) En la revista inglesa "Roads and Road Construction", enero 1949, vol. XXVII, núm. 313, se habla en *The Aesthetics of Special Roads* de los proyectos de carretera acompañados de perspectivas y acuarelas para justificar su trazado desde el punto de vista del paisaje.



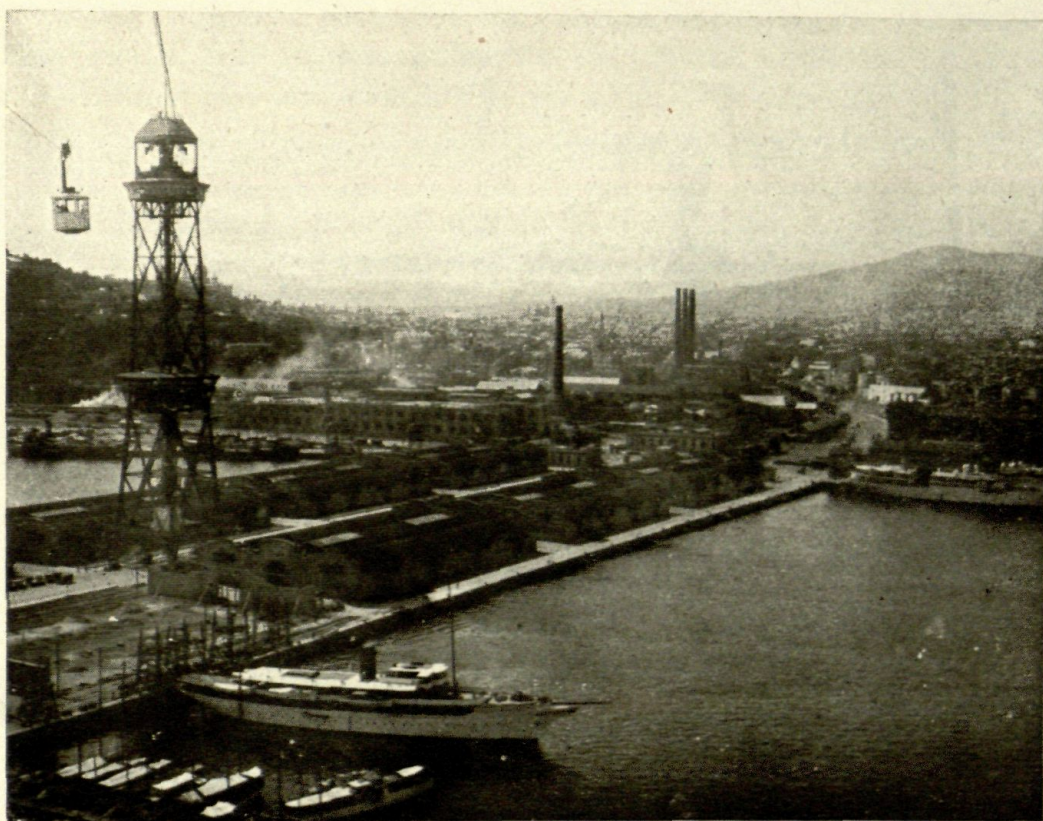
*Paisaje alterado positivamente. El Chorro
(Málaga).*



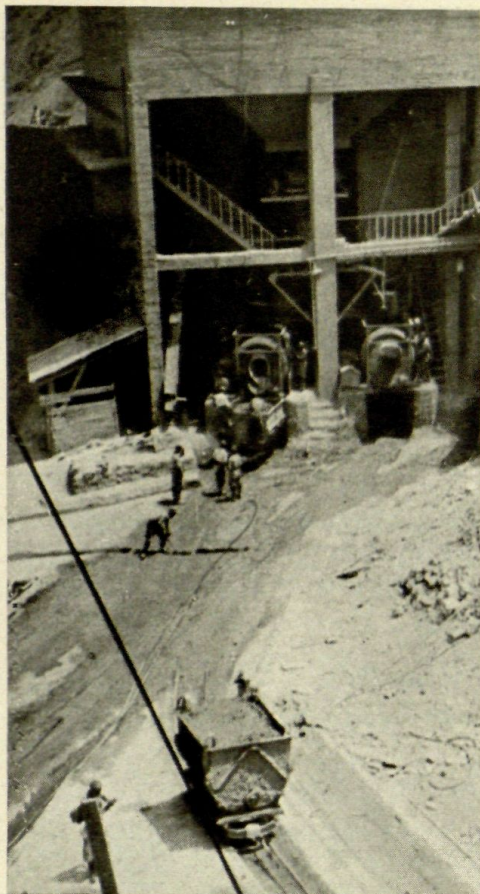
Paisaje urbano. Cuenca.



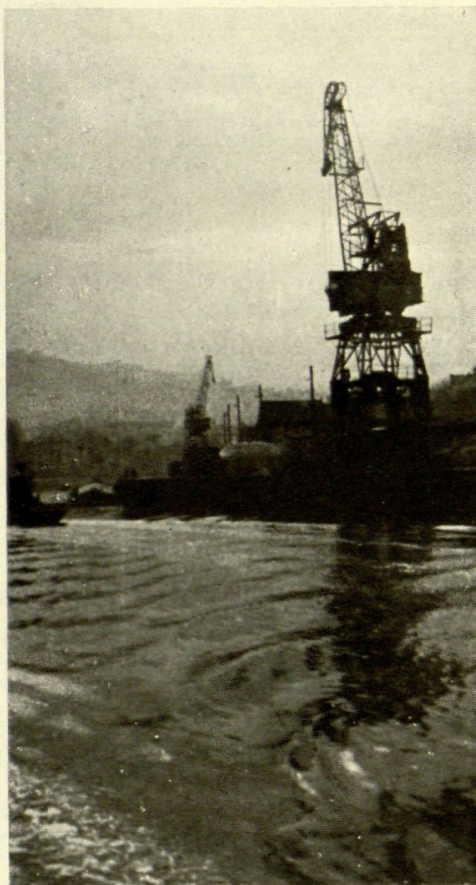
*Paisaje parcial natural, que puede ser verda-
dero o ficticio.*



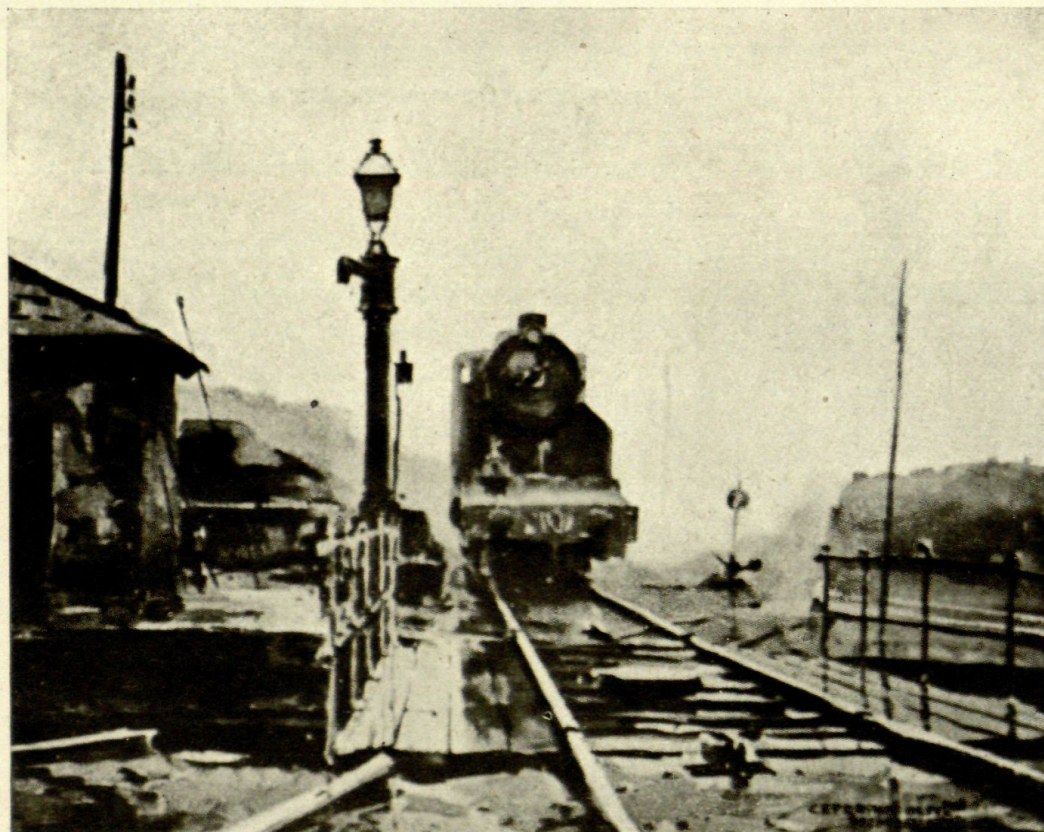
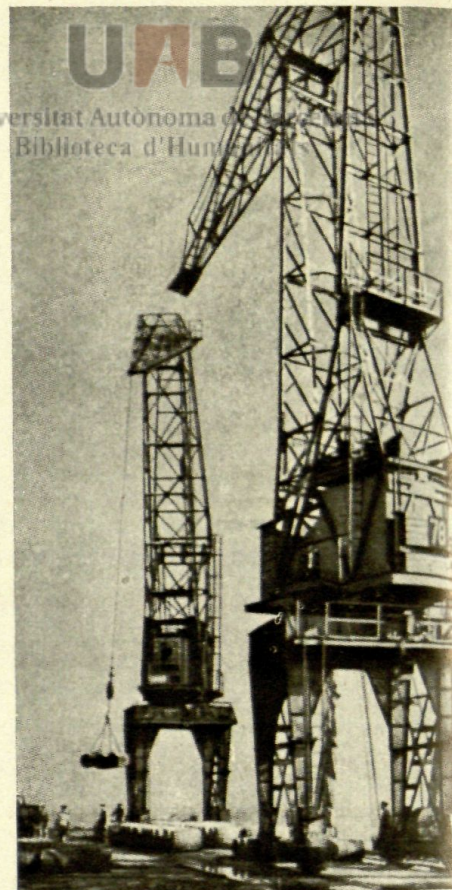
Paisaje urbano-industrial. Barcelona.



Paisaje técnico.



Paisaje portuario (industrial).



Paisaje ferroviario (industrial). Acuarela de Olivé.

Los *ficticios* no están clasificados como artificiales, porque, aunque lo sean, no queda en ellos huella explícita ni siquiera de alteración. Por ejemplo: los cultivos o repoblaciones forestales, los lagos artificiales o las desviaciones de los cauces, las escolleras y nuevas playas...

Por último, considero como *paisajes artificiales* los que a fuer de alterados pierden gradualmente todo residuo de Naturaleza. Surgen por la necesidad vital de los hombres, que llegan, si no a anularla, al menos a dominarla, y aunque su formación no fuese guiada en conjunto por ningún sentido estético, aparece en ellos la enigmática belleza de lo pintoresco en lo rural y lo artificioso y complicado en lo industrial.

Se deriva en los paisajes calificados de *industriales* o *técnicos* al juicio estético *subjetivo profesional*. Como anteriormente señalé, es ello una tendencia apasionada a destacar la belleza funcional de un conjunto. Algunas veces se llega con ella a límites que sólo los conocimientos y vocaciones profesionales pueden justificar. A un cirujano puede parecer *bellísima* una resección de estómago y un caso clínico puede ser calificado de *precioso*. Un ingeniero puede denominar del mismo modo un taller de galvanoplastia o una excavadora mecánica.

Pero en otras ocasiones el paisaje industrial o técnico llega a emocionar a técnicos y profanos: es cuando la estética funcional roza lo aparatoso, provocando la admiración. ¿Qué más prueba de ello que la inspiración musical provocada por el "paisaje" de una *fundición de acero*? Los temas fabriles han inspirado a los pintores desde los aguafuertes de Poppelreuther, en la cuenca industrial del Ruhr (1913), hasta las recientes acuarelas de Carlos Moreno en la fábrica del Gas y de Gómez Acebo en los Altos Hornos. Los *paisajes ferroviarios* han llegado a imponer su estética funcional dentro de los *paisajes artificiales*, y lo mismo los *paisajes portuarios*, precisamente por estas razones.

Y es que intuitivamente poseemos un sentido limitado de las posibilidades humanas. Más limitado de lo que realmente son. Y así, como un paisaje natural nos inspira sentimientos y emociones por trascender de aquellos límites, así hay obras humanas que por su grandiosidad, complicación o movimiento, tradición e historia, se salen también un poco de ese campo que pudiéramos llamar *natural humano*. Por ello los paisajes *urbanos* o *industriales* pueden emocionar a los vulgares e inspirar a los artistas. Una vista de Toledo y una de Nueva York; una calzada romana y un camino de hierro; un molino de la Mancha y una central eléctrica... Grandeza espiritual y grandeza material. La primera viene poco a poco ayudando a que se mantenga la segunda; luego llega a dominarla. Se acaba midiendo con el alma lo que se empezó midiendo con el sistema métrico decimal.

Buen momento éste para terminar. No creo haber dicho todo lo que quisiera ni tampoco creo que este tema pueda agotarse. He dejado correr mi pluma desde el principio al final, con ayuda de mi modesta bibliografía, desarrollando mis más modestas ideas con muy pocas pretensiones. Quizá puedan aquéllas tacharse de *descubrimientos del Mediterráneo*; éstas, en cambio, son ambiciosas y pueden resumirse así: Bella y perfecta es la obra de Dios. Busquemos en la nuestra la Belleza que nos acerque a El, pues que tanto buscamos *lo demás* sin encontrarlo, que olvidamos de "buscar primero el Reino de Dios para lograr *lo demás* por añadidura".

Bibliografía

F. J. SÁNCHEZ CANTÓN: *Los grandes temas del arte cristiano en España*. 1.º Nacimiento e infancia de Cristo.—Biblioteca de Autores Cristianos.

Constituye este tema el primer volumen de una serie dedicada a la iconografía del arte religioso en España, biblioteca de gran ambición y de programa muy vasto, ya que comprende tres series dedicadas: una a la Vida de Cristo, otra a la Vida de la Virgen y otra a la Vida de los Santos.

El arte español, eminentemente religioso, da abundantísimo material para que esta serie logre un interés cumplido e, incluso, aporte novedades y puntos de vista a la iconografía cristiana en general. Claro está que no se piensa poner solamente a contribución el arte español; ya en el título se habla de arte en España, es decir, que se incluyen obras de arte de muy diversas épocas y escuelas que en nuestro país se hallan. Y como España es y sigue siendo en tantos aspectos de la historia del arte una terra incógnita, dícese que los especialistas y los historiadores generales encontrarán en estos volúmenes interés suficiente para justificar la colección. Claro está que suponiendo que todos los tomos alcancen la cumplidísima información y la elaboración cuidada y erudita del volumen primero que aquí reseñamos. El volumen lleva, en primer término, un preliminar en el que el autor expone su plan, sus límites y hace una concisa e interesante enumeración de los textos de autores clásicos españoles, a los que ha acudido con preferencia para compulsar y comparar las obras de arte que en el libro se coleccionan. No será fácil para los que sucedan a Sánchez Cantón en la redacción de los volúmenes siguientes igualar el modelo que constituye este libro, ya que en él se muestra, por parte de Sánchez Cantón, igual maestría en el manejo de las fuentes artísticas que en su cotejo con las fuentes literarias. Sánchez Cantón, caso de dúplice vocación por la historia literaria y la artística, decidida finalmente en favor de ésta, se halla en las mejores condiciones para realizar

obras de esta responsabilidad y que requieren tan dual y completa información.

La bibliografía española carecía de libros modernos sobre temas iconográficos que en otros países, Francia por ejemplo, fueron muy cultivados desde el siglo XIX; desde Cahier hasta Mâle, una serie de obras maestras marcaron el camino para estos trabajos, muy poco aclimatados en España hasta el presente. Don Elías Tormo, precursor en todo, mostró siempre un gran interés en sus trabajos, por los temas de iconografía, aunque sus aportaciones y su saber quedaron desperdigados en alusiones de las que están repletas sus obras. La publicación que ahora comienza podrá servir para codificar todo lo que el arte español puede aportar a estos estudios de iconografía cristiana, y, en este sentido, el volumen que ahora la inicia puede considerarse como una obra maestra de información, de estilo y de concisión al mismo tiempo. Y aun casi podríamos decir que, además de una antología gráfica, viene a ser el libro de Sánchez Cantón una antología de textos literarios, con lo que se rinde un doble servicio al tema propuesto. Un reparo tendríamos que hacer, no al libro que ahora reseñamos, sino a la biblioteca toda; me refiero al formato elegido para la colección. Lo encuentro demasiado pequeño para que las reproducciones de obras de arte puedan lograr aquel tamaño mínimo que se exige para que el análisis y las comparaciones puedan tener plena utilidad para los historiadores de arte. Pues no olvidemos que aunque estos libros puedan y deban ir a manos piadosas y a bibliotecas formadas con una intención religiosa, los libros tendrán, sin duda, su principal valor en su contribución general a la historia del arte europeo.

J. A. GAYA NUÑO: *El arte y los artistas españoles desde 1800: Eugenio Lucas*.

Que Lucas está en el primer plano de la actualidad y del coleccionismo, es algo evidente para

todo el que se interese por la pintura española. Más aún, casi podemos decir que ha sido Lucas la vanguardia de una curiosidad creciente por la pintura del siglo XIX. Pero Lucas es todo un mundo, un mundo lleno de atractivos y bellezas, pero también de simas profundas y de costas y golfos peligrosos. Miss Trapier dió la señal de la curiosidad norteamericana por Lucas al dar a la estampa su libro sobre el maestro de Alcalá, editado por la Sociedad Hispánica de Nueva York. Por nuestra parte, hemos creído, y lo hemos afirmado alguna vez, que el libro, el gran libro sobre Lucas será uno de los más difíciles de escribir de todas las monografías posibles sobre nuestro siglo XIX. Pero estos libros definitivos solamente pueden llegar a realizarse después de muchas exploraciones previas y de pequeños estudios preparatorios. En todo caso, la curiosidad española por Lucas merecía ya tener a mano un libro suficientemente ilustrado sobre el maestro, gran imitador de Goya; ésta es la necesidad que viene a llenar el libro de Gaya, avance de una colección dedicada a nuestros artistas del siglo XIX, que ya era hora se emprendiera en España. No podía faltar, por lo tanto, en el libro de Gaya un enfoque general de los problemas del XIX y una llamada a la curiosidad por nuestra pintura de tan desacreditada centuria. La obra de Gaya aborda, en siete capítulos concisos y de fácil lectura, los diversos aspectos del arte de Lucas y las varias épocas de su vida. Buen conocedor de las colecciones madrileñas y de las campañas fotográficas que sobre ellas se han realizado, la información de Gaya ha sido muy completa, y en su obra se alude a muchas obras, mal o nunca conocidas, algunas de las cuales se reproducen también en cuarenta y una ilustraciones que avaloran un librito que, sin duda, se agotará pronto. Lleva, además, este trabajo un esbozo de catálogo que tiene el interés de ordenar cronológicamente un grupo interesante de obras con paradero conocido la mayor parte, desde 1842 a 1869; complétase esta información con una útil y moderna bibliografía.

ERNESTO SOARES Y HENRIQUE DE CAMPOS FERREIRA LIMA: *Diccionario de Iconografía portuguesa*.—Primero y segundo volúmenes.

Los autores de este gran corpus iconográfico de la nación vecina eran ya conocidos ventajosamente por sus trabajos tan importantes sobre la historia del grabado en Portugal, así como por sus indagaciones iconográficas anteriores. La asociación de estos dos eruditos ha sido, pues, feliz colaboración para emprender obra tan importante

que intenta agrupar, por orden alfabético, los retratos de todos los personajes portugueses y aun de aquellos extranjeros que con Portugal han tenido alguna relación. Los dos volúmenes que ahora reseñamos comprenden las letras A y D, el primero, y E-M, el segundo, y en ellos se reseñan retratos de 2.150 personajes diversos, lo cual supone un número mucho mayor de efigies, ya que en muchos casos se conservan de estos personajes un número mayor o menor de tales representaciones. Los artículos son, naturalmente, concisos, como lo exige una obra de tan gran extensión. Tras el nombre del personaje en cuestión se dan unas notas biográficas, describiéndose después, con todas las particularidades que interesan a un riguroso catalogador, cada uno de los retratos incluídos, indicándose, cuando ello es posible, el paradero de la obra en cuestión. Obra de esta importancia es inapreciable colaboradora de toda investigación histórica literaria o artística, y, por nuestra parte, sólo nos cabe, después de felicitar a sus autores, cuya erudición y rigor en el trabajo conocemos desde hace muchos años, desear que llegue pronto a feliz remate, como merece empresa tan loable y ambiciosa.

Rembrandt Paintings, con una introducción de THOMAS BODKIN.—Londres, 1948.

Rembrandt nunca deja de estar en el plano de la actualidad; si los pintores de hoy le miran menos que los del siglo pasado, en cambio la estimación de coleccionistas e historiadores garantizan al gran pintor holandés la permanencia inatacable en el primer olimpo del arte. El libro que describimos es, en realidad, un libro popular, aunque la calidad de sus reproducciones sea, en general, excelente e impecable la presentación. Comprende el volumen una introducción por el Profesor de la Universidad de Birmingham, breve presentación de siete páginas que sirven de prólogo a un álbum de cien obras del maestro o al maestro atribuídas, pinturas en su totalidad. El profesor Bodkin indica, en una nota preliminar, que no acepta la responsabilidad de la selección de estas láminas, y hace muy bien porque, en realidad, todo nos hace sospechar que tan bello libro no se ha hecho sino con el pretexto de insertar entre las reproducciones de magníficos cuadros bien conocidos y universalmente estimados, algunas obras tan dudosas y discutibles que solamente un interés particular y acaso simplemente comercial, puede explicarnos su inclusión. Me refiero principalmente a la obra que ilustra la lámina 12, grupo de músicos del que se dice

está en el comercio holandés, o algunas naturalezas muertas de muy incierta atribución. Decimos esto porque, en realidad, en una obra tan vasta y cuajada de obras maestras como la del pintor holandés, ni siquiera el deseo de novedad justifica la inclusión de pinturas dudosas o discutibles y aun, en algún caso, francamente sospechosas. En los momentos actuales de penuria del mundo y de necesidad de aprovechamiento de los esfuerzos, no es ocioso que los libros de un cierto lujo justifiquen, con un fondo objetivo, la necesidad y la seriedad de su intención.

Rembrandt Radierungen. Texto de W. CUENDET
Manesse-Verlag. Zurich.

Varias veces se ha realizado el intento de reunir en un corpus de reproducciones los aguafuertes de Rembrandt; pero estas obras son siempre necesarias porque, agotadas las anteriores

en el mercado, los coleccionistas y los museos siguen necesitando de su consulta constante. Las reproducciones de este libro son excelentes, aunque no nos hacen olvidar las del magnífico volumen de Graul, publicado hace ya bastantes años, ni tampoco las del gran corpus de Rovinski, rarísima obra imposible de encontrar. El libro lleva un prólogo de treinta y una páginas, en el que se aborda una presentación general sin intención de aportación alguna del arte de Rembrandt como grabador; sigue después la reproducción de los grabados del maestro, ordenados por temas y distribuidos en cuatro grupos un tanto arbitrarios, para terminar con un catálogo, en el que se comprenden doscientas dieciséis obras del maestro, siguiendo el orden de las reproducciones en cuyas papeletas descriptivas se dan breves notas comparativas o se indican las fuentes o los juicios que aún merece a algunos críticos, dándose referencias numerales a los catálogos de Hind y de Bartsch.

PRESIDENTE HONORARIO: SEÑOR DUQUE DE ALBA

JUNTA DIRECTIVA

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

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 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 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.

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

Catálogo de la Exposición "La Heráldica en el Arte", con 96 páginas de texto y 117 láminas.

Catálogo ilustrado de la Exposición "Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya", con 378 páginas de texto, 81 ilustraciones, más XXXVIII láminas.

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.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DEL ANTIGUO MADRID.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE PINTURAS DE "FLOREROS Y BODEGONES".

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE DIBUJOS ORIGINALES.

