

24 Novembre 1993

UAB

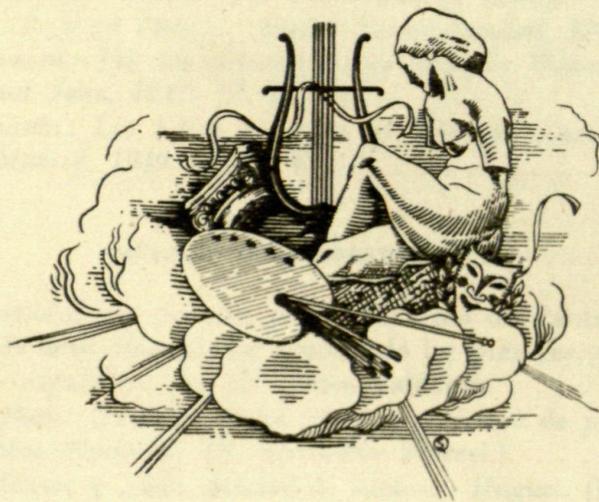
Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats

ARTE ESPAÑOL

REVISTA DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

TOMO XVIII

1950-1951



UAB

Universitat Autònoma de Barcelona

Facultat de Filosofia i Lletres
Sala de Revistes

ÍNDICES

UAB

Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats

ARTE ESPAÑOL

REVISTA DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE
AÑOS XXXIV - XXXV, IX Y X DE LA 3.^a EPOCA TOMO XVIII

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

DIRECTOR: D. ENRIQUE LAFUENTE FERRARI



UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

Facultat de Filosofia i Lletres
Sala de Lectura

INDICES

INDICE DE MATERIAS DEL TOMO XVIII

AÑO 1950

PRIMER CUATRIMESTRE

	Pág.
La Exposición de Bocetos en la Sociedad Española de Amigos del Arte, por F. J. Sánchez Cantón.	1
Iglesias madrileñas desaparecidas: El retablo mayor de la antigua parroquia de Santa Cruz, por María Luisa Caturla.	3
Roberto Domingo en la pintura contemporánea, por Eduardo Núñez J. Peñasco.	10
II Exposición de Pintura y Dibujo de los alumnos de la Escuela Superior de Arquitectura, por José Morales Díaz.	32
Mariano Fortuny y Madrazo (†), por María de Cardona.	35
Bibliografía: <i>Bernardino de Pantorba: Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes.</i> (Julián Moret).	38
» <i>Hogarth's Drawings: Edited and Introduced by Michael Ayrton. Notes on the Plates by Bernard Denvir, Avalon Press; London, 1948.</i> (L.).	39
» <i>Leonard Richmond: The Art of Landscape painting in Watercolor, oil and pastel. Pitman and Sons, 1947.</i> (E. L. F.).	39
» <i>Fernando Chacón: Los bellos grabados de Eduardo Navarro.—III. "Los hermanos". Madrid, 1949.</i> (E. L. F.).	39

SEGUNDO CUATRIMESTRE

Las regiones españolas pintadas por Sorolla, por Bernardino de Pantorba.	41
Una Exposición francesa de arte español. La España de los pintores, por Paul Mesple. . .	47
Dibujantes de costumbres españolas, por E. Correa Calderón.	52
Bibliografía: <i>Elena Páez Ríos: Catálogo de los retratos grabados de personajes ingleses de la Biblioteca Nacional.</i> (E. Lafuente Ferrari).	67
» <i>José Gudiol Ricart y Juan Ainaud de Lasarte: Huguet.</i> (E. L. F.).	68
» <i>Samuel and Richard Redgrave: A century of british painters.</i> (E. L. F.). . . .	68
» <i>From Sickert to 1948. (The achievement of the Contemporary Art Society.)</i> (E. L. F.).	69
» <i>F. Schmid: The Practice of Painting.</i> (E. L. F.).	70
» <i>Walter R. Sickert A free house or the artist as craftsman, being the writings of.</i> (E. L. F.).	71
» <i>Paul Guinard et Jeannine Baticle: Histoire de la peinture espagnole du XII^e au XIX^e siècle.</i> (E. Laplane).	71

TERCER CUATRIMESTRE

Exposición de "La caza en el Arte", por J. C. A.	73
El busto de Carlos V en el pensil de Mirabel, por el Marqués de Montesa.	78
Francia y los caminos de Santiago, por el Conde de Casal.	85
Adiciones al Catálogo de plaquetas o bronceos religiosos españoles, por Manuel Aulló Costilla.	87

El fusilamiento de Torrijos y sus compañeros. Ante el cuadro de Gisbert, por Enrique Pardo Canalís.	89
Esculturas de marfil de Gaspar Núñez Delgado, por Enrique Lafuente Ferrari.	97
El Arte español en Egipto, por E. Pérez Comendador.	108
Bibliografía: <i>Enrique Lafuente Ferrari: La vida y el arte de Ignacio Zuloaga</i> . (Bernardino de Pantorba).	113

AÑO 1951

PRIMER CUATRIMESTRE

Alonso Martínez de Espinar, por el Marqués del Saltillo.	115
Al margen de dos "perspectivas" de Vicente Giner, pintor valenciano, por Felipe M. ^a Garín Ortiz de Taranco.	135
Residencias hispanoárabes en Tetuán, por F. Hueso Rolland.	144
El Cazador, de Murillo, por el Marqués de Montesa.	158
Bibliografía: <i>José M.^a Iribarren: Vitoria y los viajeros del siglo romántico</i> . (E. L. F.).	161
» <i>José Ramón Castro: Cuadernos de Arte Navarro: B. Escultura</i> . (E. L. F.).	161
» <i>José Ramón Castro y José Esteban Uranga: El Canciller Villaespesa y su capilla de la Catedral de Tudela</i> . (E. L. F.).	161
» <i>Felipe M.^a Garín: Pintores del mar: Una escuela española de marinistas</i> . (E. L. F.).	162
» <i>Leandro de Saralegui: El maestro de Santa Ana y su escuela</i> . (E. L. F.).	162
» <i>Fernando Almela Vives y Antonio Igual Ubeda: El arquitecto y escultor valenciano Manuel Tolsá</i> . (E. L. F.).	162

SEGUNDO CUATRIMESTRE

Preparando un Centenario.	163
La Exposición de Pintura Isabelina, por Enrique Lafuente Ferrari.	165
Colecciones madrileñas de pinturas: La de Don Serafín García de la Huerta (1840), por el Marqués del Saltillo.	169
Bibliografía: <i>Antonio Igual Ubeda: Iconografía de Alfonso el Magnánimo</i> . (E. L. F.).	211
» <i>Antonio Sancho Corbacho: El monasterio de San Jerónimo de Buenavista</i> . (E. L. F.).	211
» <i>Marqués de Aledo: Colección de Asturias reunida por D. Gaspar Melchor de Jovellanos. Edición y notas por M. Ballesteros Gaiibrois</i> . (E. L. F.).	211
» <i>Javier Cortés: Guía ilustrada de la Real Armería de Madrid</i> . (A. P. P.).	211
» <i>Felipa Niño Más y Paulina Junquera de la Vega: Guía ilustrada del Palacio Real de Madrid</i> . (A. P. P.).	211

TERCER CUATRIMESTRE

La Infanta Isabel y la Sociedad Española de Amigos del Arte, por el Marqués de Moret.	213
Semblanza de S. A. R. la Infanta de España Doña Isabel Francisca de Borbón y Borbón, por el Conde de Casal.	216
La Infanta Isabel en La Granja, por Mercedes Escobar.	225
El espíritu musical de la Infanta Doña Isabel de Borbón, por Antonio José Cubiles.	231
Iconografía de la Infanta Isabel, por Enrique Lafuente Ferrari.	237
La colección de loza antigua talaverana de la Infanta Isabel en el Museo Arqueológico Nacional, por Emilio Camps Cazorla.	250
Nota acerca de las fuentes de inspiración artística de los ceramistas talaveranos en la colección de Su Alteza, por María Braña de Diego.	254
Temas de toros en la loza talaverana de Su Alteza, por María Luisa Herrera Escudero.	258

INDICE DE AUTORES

	<u>Año</u>	<u>Pág.</u>

Preparando un Centenario.	1951	163
A. P. P.		
<i>Bibliografía.</i> —Javier Cortés: Guía ilustrada de la Real Armería.	1951	211
<i>Bibliografía.</i> —Felipa Niño Más y Paulina Junquera de Vega: Guía ilustrada del Palacio Real de Madrid.	1951	211
AULLÓ COSTILLA (Manuel).		
Adiciones al Catálogo de plaquetas o bronces religiosos españoles.	1950	87
BRAÑA DE DIEGO (María).		
Nota acerca de las fuentes de inspiración artística de los ceramistas talaveranos en la colección de Su Alteza.	1951	254
CAMPS CAZORLA (Emilio).		
La colección de loza antigua talaverana de la Infanta Isabel en el Museo Arqueológico Nacional.	1951	250
CARDONA (María de).		
Mariano Fortuny y Madrazo (†).	1950	35
CASAL (Conde de).		
Francia y los caminos de Santiago.	1950	85
Semblanza de S. A. R. la Infanta de España Doña Isabel Francisca de Borbón y Borbón.	1951	216
CATURLA (María Luisa).		
Iglesias madrileñas desaparecidas: El retablo mayor de la antigua parroquia de Santa Cruz.	1950	3
CORREA CALDERÓN (E.).		
Dibujantes de costumbres erpañolas.	1950	52
CUBILES (Antonio José).		
El espíritu musical de la Infanta Doña Isabel de Borbón.	1951	231
E. L. F.		
<i>Bibliografía.</i> —Leonard Richmond: The Art of Lanscape painting in water color, oil and pastel. Pitman and Sons, 1947.	1950	39
<i>Bibliografía.</i> —Fernando Chacón: Los bellos grabados de Eduardo Navarro. III. "Los hermanos". Madrid, 1949.	1950	39

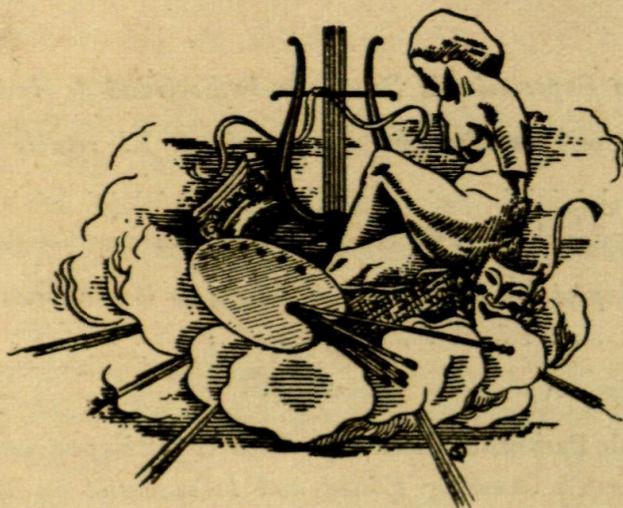
<i>Bibliografía.</i> —José Gudiol Ricart y Juan Ainaud de Lasarte: Huguet.	1950	68
<i>Bibliografía.</i> —Samuel and Richard Redgrave: A century of british painters.	1950	68
<i>Bibliografía.</i> —The achievement of the Contemporary Art Society: From Sickert to 1948.	1950	69
<i>Bibliografía.</i> —F. Schmid: The Practice of Painting.	1950	70
<i>Bibliografía.</i> —Walter R. Sickert: A free house or the artist as craftsman being the writings of.	1950	71
<i>Bibliografía.</i> —José M. ^a Iribarren: Vitoria y los viajeros del siglo romántico.	1951	161
<i>Bibliografía.</i> —José Ramón Castro: Cuadernos de Arte Navarro: B. Es-cultura.	1951	161
<i>Bibliografía.</i> —José Ramón Castro y José Esteban Uranga: E. Canciller Villaespesa y su capilla de la Catedral de Tudela.	1951	161
<i>Bibliografía.</i> —Felipe M. ^a Garín: Pintores del mar: Una escuela española de marinistas.	1951	162
<i>Bibliografía.</i> —Leandro de Saralegui: El maestro de Santa Ana y su escuela.	1951	162
<i>Bibliografía.</i> —Fernando Almela Vives y Antonio Igual Ubeda: El arquitecto y escultor valenciano Manuel Tolsá.	1951	162
<i>Bibliografía.</i> —Antonio Igual Ubeda: Iconografía de Alfonso el Magnánimo.	1951	211
<i>Bibliografía.</i> —Antonio Sancho Corbacho: El monasterio de San Jerónimo de Buenavista.	1951	211
<i>Bibliografía.</i> —Marqués de Aledo: Colección de Asturias, reunida por D. Gaspar Melchor de Jovellanos. Edición y notas por M. Ballesteros Gaibrois.	1951	211
 ESCOBAR (Mercedes).		
La Infanta Isabel en La Granja.	1951	225
 GARÍN ORTIZ DE TARANCO (Felipe M. ^a).		
Al margen de dos "perspectivas" de Vicente Giner, pintor valenciano.	1951	135
 HERRERA ESCUDERO (María Luisa).		
Temas de toros en la loza talaverana de Su Alteza.	1951	258
 HUESO ROLLAND (F.).		
Residencias hispanoárabes en Tetuán.	1951	144
 J. C. A.		
Exposición de "La caza en el Arte".	1950	73
 L.		
<i>Bibliografía.</i> —Hogarth's Drawing: Edited and introducend by Michael Ayrtton. Notes ou the Plates by Bernard Denvir. Avalon Press; London, 1948.	1950	39
 LAFUENTE FERRARI (Enrique).		
<i>Bibliografía.</i> —Elena Páez Ríos: Catálogo de los retratos grabados de personajes ingleses de la Biblioteca Nacional.	1950	67
Esculturas en marfil de Gaspar Núñez Delgado.	1950	97
La Exposición de Pintura Isabelina.	1951	164

	Año	Pág.
Iconografía de la Infanta Isabel.	1951	237
Véase también E. L. F. y L.		
LAPLANE (E.).		
<i>Bibliografía.</i> —P. Guinad-J. Baticle: Histoire de la peinture espagnole du XII ^e au XIX ^e siècle.	1950	71
MESPLE (Paul).		
Una Exposición francesa de Arte español. La España de los pintores. . .	1950	47
MONTESA (Marqués de).		
El busto de Carlos V en el pensil de Mirabel.	1950	78
El Cazador, de Murillo.	1951	158
MORALES DÍAZ (José).		
II Exposición de Pintura y Dibujo de los alumnos de la Escuela Superior de Arquitectura.	1950	32
MORET (Julián).		
<i>Bibliografía.</i> —Bernardino de Pantorba: Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes.	1950	38
MORET (Marqués de).		
La Infanta Isabel y la Sociedad Española de Amigos del Arte.	1951	213
Véase también J. C. A.		
NÚÑEZ J. PEÑASCO (Eduardo).		
Roberto Domingo en la pintura contemporánea.	1950	10
PANTORBA (Bernardino de).		
Las Regiones Españolas, pintadas por Sorolla.	1950	41
<i>Bibliografía.</i> —Enrique Lafuente Ferrari: La vida y el arte de Ignacio Zuloaga	1950	113
PARDO CANALÍS (Enrique).		
El fusilamiento de Torrijos y sus compañeros. Ante el cuadro de Gisbert.	1950	89
PERERA PRATS (Arturo). Véase A. P. P.		
PÉREZ COMENDADOR (E.).		
El Arte Español en Egipto.	1950	108
SALTILLO (Marqués del).		
Alonso Martínez de Espinar. Al margen de la Exposición de Caza.	1951	115
Colecciones madrileñas de pinturas: La de don Serafín García de la Huerta (1840).	1951	169
SÁNCHEZ CANTÓN (F. J.).		
La Exposición de Bocetos en la Sociedad de Amigos del Arte.	1950	1

ARTE ESPAÑOL

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats

REVISTA DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE



PRIMER CUATRIMESTRE

MADRID

1950

ARTE ESPAÑOL

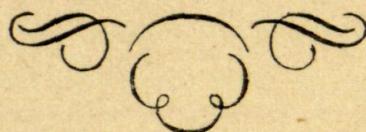
UAB
Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats

REVISTA DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

AÑO XXXIV. IX DE LA 3.^a ÉPOCA ◊ TOMO XVIII ◊ 1.^{er} CUATRIMESTRE DE 1950

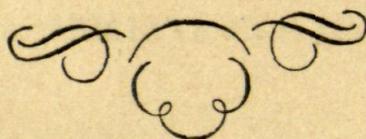
AVENIDA DE CALVO SOTELO, 20, BAJO IZQUIERDA (PALACIO DE LA BIBLIOTECA NACIONAL)

DIRECTOR: D. ENRIQUE LAFUENTE FERRARI



S U M A R I O

	Págs.
F. J. SÁNCHEZ CANTÓN.— <i>La Exposición de Bocetos en la Sociedad de Amigos del Arte</i>	1
MARÍA LUISA CATURLA.— <i>Iglesias madrileñas desaparecidas: El retablo mayor de la antigua parroquia de Santa Cruz</i>	3
EDUARDO NÚÑEZ J. PEÑASCO.— <i>Roberto Domingo en la pintura contemporánea</i>	10
JOSÉ MORALES DÍAZ.— <i>II Exposición de Pintura y Dibujo de los alumnos de la Escuela Superior de Arquitectura</i>	32
MARÍA DE CARDONA.— <i>Mariano Fortuny y Madrazo (†)</i>	35
BIBLIOGRAFÍA.—Bernardino de Pantorba: <i>Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes</i> (J. M.).—Hogarth's <i>Drawing: Edited and Introduced by Michael Ayrton. Notes on the Plates by Bernard Denvir. Avalon Press; London, 1948</i> (L).—Leonard Richmond: <i>The Art of Landscape painting in water color, oil and pastel</i> .—Pitman and Sons, 1947. (E. L. F.).—Fernando Chacón: <i>Los bellos grabados de Eduardo Navarro</i> .—III. "Los hermanos". Madrid, 1949 (E. L. F.).	38



La Exposición de Bocetos en la Sociedad de Amigos del Arte

Por F. J. SANCHEZ CANTON

LA INSTALACION

Durante los trabajos preparatorios de la Exposición surgía, con frecuencia, el recelo de si sería dable instalar los bocetos allegados evitando monotonía y fatiga a los visitantes, por la similitud en medidas, más bien cortas. Tiene nuestra Sociedad acreditada la maestría en estos menesteres, y, sin vanagloria, las fotografías que ilustran estas páginas prueban cómo se vencieron las dificultades en las siete salas que se llenaron, cada una con fisonomía peculiar, levemente ambientadas para las obras de arte expuestas.

Con sobriedad máxima se adornó la destinada a contener bocetos de los siglos XVI y XVII; atraían en ella la atención las maravillosas estatuitas del Greco; pareja de desnudos de madera pintada y, probablemente, de tema mitológico —¿Marte y Venus?—; en frente, el estudio para la cabeza del "Cardenal Infante, cazador", de Velázquez, artista del que no se conoce ningún boceto seguro y son muy raros los estudios como éste; del mismo, dos fragmentos, pues merced a la Exposición ha podido comprobarse de un cuadro del que no hay noticia; otras obras de Zurbarán, Mazo, Alonso Cano, Carreño, Claudio Coello, etc., completaban la sala, en la que no faltaban ejemplos de arte italiano: Tintoretto, Lucas Jordán y alguna muestra flamenca.

En la segunda se agrupaban bocetos barrocos y neoclásicos del siglo XVIII, presididos por los soberbios de Tiépolo, del Duque de Villahermosa, de Mengs, del Duque de Alba y de Corrado Giaquinto, de D. Pedro Araluce, Conde de Romanones, etc. El adorno de la sala con sillas y consolas respondía al carácter de las pinturas y se centraba con la estatua de cera de Felipe V, quizá modelada por Francisco Gutiérrez.

La tercera presentaba los bocetos de Goya; con ello está dicho su mérito. Por gentileza de los Duques de Montellano, Tamames, Villahermosa y Santo Mauro, Condes de Villagonzalo y de San Martín de Hoyos, Escuelas Pías de San Antón y Sres. de Mac-Crohon y de Lafora, se pudo admirar el conjunto más deslumbrador que de este género se haya exhibido hasta ahora. Si hay pintores en cuya producción tienen los bocetos valor significativo extraordinario, pocos en esto aventajan a Goya. Con ser muy bellos los de los dos hermanos Francisco y Ramón Bayeu y los de Maella, que, con aquéllos, formaban la instalación, la primacía de Goya resaltaba aplastante. Ajustábase el mobiliario al estilo dominante bajo

Carlos IV, que en la hermosa estatua ecuestre del francés, que trabajó en España, Roberto Michel, campeaba en la sala.

La superioridad de Goya sobre sus cuñados resaltaba todavía más en la sala inmediata, dispuesta un poco a la manera de sacristía con cajonera, mesa central y bancos; mostrábanse en su recinto los tres soberbios bocetos de Goya: *El triunfo del nombre de Dios* (1771) y *María Regina Martyrum*, de diez años después, más dieciocho de Ramón Bayeu y siete de su hermano Francisco, que con los cuatro del vestíbulo constituían el conjunto de los que se hicieron para la decoración de las bóvedas del Pilar.

En la sala contigua era Vicente López el protagonista, que en los bocetos acertó a expresar cualidades que en muchas pinturas acabadas se desvanecen.

En la siguiente, en torno a un buen retrato sin terminar de Isabel II, por Federico Madrazo, se presentaban bocetos de artistas románticos y postrománticos.

Cerraba la Exposición la Sala séptima, en la que Rosales, Fortuny y otros artistas de su tiempo mostraban la permanencia en nuestra pintura de aspectos y calidades que garantizan para lo por venir una continuidad gloriosa.

En estas tres salas el mueblaje fernandino, isabelino y alfonsino, respectivamente, procuraba ambientar a las pinturas exhibidas.

La importancia de muchos de los bocetos presentados, la belleza de otros, el interés que despertaban algunos desconocidos para la generalidad de los visitantes, el valor significativo, técnico o histórico de casi todos y lo acertado de su instalación, fueron elementos colaborantes para que se considerase la de 1949 como una de las mejores Exposiciones entre las organizadas por la Sociedad; puedo, sin ufanía, recoger esta impresión de su conjunto porque, si bien me honraron con designarme presidente de la Comisión, mis ocupaciones y ausencias hicieron que fuese, como el personaje quevedesco, "el menor padre de todos".



SALA I.—Velázquez, Murillo, Greco, Rubens, Tintoretto, Lucas Jordán, Valdés Leal, Mazo, Zurbarán, Pacheco, Carreño, Alonso Cano, Herrera "el Viejo", etc.



SALA I.—Otra vista de la Sala.



SALA II.—Mengs, Tiépolo (J. B.), Corrado Giaquinto, Casali, Palomino, Ferro, González Velázquez (Zacarías), Gutiérrez (Francisco), Vediguier (Miguel), etc.



SALA III.—Goya, Bayeu (F.), Maella, Bayeu (R.), Carnicero, Michel (Roberto), etc.



SALA IV.—Bayeu (Ramón), Bayeu (Francisco) y Goya.



SALA V.—Vicente López, Maella...



SALA VI.—Madrazo (Federico), Lameyer, Lucas (Eugenio), Benjumea (Rafael Díaz de), Madrazo (Raimundo), Delacroix, Puebla (Díoscuro T. de la), Alenza, Esquivel, Gutiérrez de la Vega, Bernardo López, Pori6n (Luis E. Carlos), Espalter, Rosario Weiss, Landseer (Sir Edwin H.) y Bécquer (Valeriano Domínguez).



SALA VII.—Domingo Marqués (F.), Pinazo (Ignacio), Pérez Rubio, Cano (Eduardo), Fierros (Dionisio), Madrazo (Raimundo de), Rosales, Franco Salinas (Luis), Vallmitjana (Agapito), Fortuny, Alvarez (Luis) y Unceta (Marcelino de).

Iglesias madrileñas desaparecidas

El retablo mayor de la antigua parroquia de Santa Cruz

Por MARIA LUISA CATURLA

ES la plazuela de Santa Cruz la más popular de la Villa y Corte. Diríase que perdura todo el año en ella el recuerdo navideño de sus puestos de figurillas y turrone. Pocos saben, sin embargo, que debe su nombre no a la actual iglesia de la misma advocación, en la cercana entrada de Atocha, sino a una antigua parroquia desaparecida en el siglo XIX.

Ha dicho D. Elías Tormo (*Las Iglesias del antiguo Madrid*) que "no se admitía fácilmente, ni de hecho ni de derecho, que el solar de un templo derribado se convirtiera en solar de casas..." y que "era rigurosa costumbre dejar el solar en plazuela y erigir en ella una cruz, y no sé si en el lugar del Sagrario precisamente..." Esta piadosa costumbre no parece haber hallado aplicación en el derribo de la antigua parroquia de Santa Cruz. Si comparamos la *Topographia de la Villa de Madrid*, por Texeira, y de 1656, con un plano moderno, veremos que la iglesia se extendía desde la entonces ya existente plaza de Santa Cruz hasta la desaparecida plazuela de la Leña (hoy calle de la Bolsa), en el lugar que ocupan ahora unas casas de vecinos y que sólo avanzaba sobre la presente área de la plazuela de Santa Cruz la torre, con su alto chapitel.

Don Pascual Madoz, en su libro dedicado a Madrid, de 1848, da acerca de ella los siguientes informes: "*Parroquia de Santa Cruz* (plazuela de su nombre número 1, frente a la plaza Mayor, donde se halla la puerta principal; con otra en la misma plazuela al número 28 frente a la Audiencia, y otra sin número en la plazuela de la Leña). Fué ermita en época remota y tiene derecho de parr. desde el tiempo de los árabes, por estar poblado el terreno inmediato de cristianos que vivían fuera de la pobl. Después de la conquista de Madrid llegó a ser la parr. de jurisd. más extensa, a causa de las muchas caserías que había en dirección al santuario de Atocha. Por los años de 1620 sufrió el templo un incendio, en el que fueron presa de las llamas los ornamentos y papeles; otro más fuerte aún estalló en 9 de septiembre de 1763. En esta ocasión se desplomó la cúpula y perecieron cuantos objetos contenía la iglesia..."

No creo que se sepa noticia alguna de las obras de arte que ese derrumbamiento arrastró consigo, pulverizándolas; y por eso ofrecerán interés para la his-

toria del viejo Madrid unos datos hallados por mí en el Archivo Histórico de Protocolos acerca de su Retablo mayor.

Fué concertado en 1 de mayo de 1665, ante el escribano Francisco Arcipreste (Archivo de Protocolos núm. 10.520) con el arquitecto Juan de Ocaña. Era éste también ensamblador. Debió de ser hermana suya D.^a María de Ocaña, casada con D. José Simón de Churriguera († 1679), y ambos fueron padres del más afamado en la dinastía de artistas de ese apellido: José Benito de Churriguera y Ocaña.

"Parezieron presentes—dice el documento—Juan de Ocaña, Maestro arquitecto y Doña María de Arquero su mujer y Joseph de Chirigüea maestro anssimismo arquitecto y entallador y Doña María de Ocaña su mujer todos vecinos de esta villa." El matrimonio Churriguera y la esposa del ensamblador Ocaña salen fiadores del contrato y se obligan con todos sus bienes. "El dho Juan de Ocaña y su muger hipotecan una cassa suya propia que ttienen en esta dicha villa a la Calle que llaman del Oso que lindan con cassas de Santiago de Venavente por la una parte y Por la otra son cassas de francisco Nietto mercader en la Puerta de Guadaluara = y los dhos Joseph de chirigüea y su muger hipotecan otras cassas suyas propias que tienen en esta dha villa a la dha Calle del Osso que lindan Por la una partte con cassas de los dhos Santiago de Venavente y francisco Nietto y ttienen de cargas las dhas cassas del dho Joseph de chirigüea y su mugr ttreinta y seis reales de yncomoda particion que se pagan al criado de Su Mag^d y dos ducados de censo perpetuo y las cassas del dho Juan de Ocaña y su mug^r ttienen de carga un censo de ochentta y dos Reales de Renta en cada un año que se paga al cura y Beneficiados de Sta Cruz = y cinquenta Reales de yncomoda partiz^{on} y seis reales de censo perpetuo y declararon no ttienen mas cargas que las referidas..."

Las mencionadas casas que hipotecaban Joseph de Churriguera y su mujer ;formarían conjunto con aquella pequeña, sita también en la calle del Oso, junto a San Cayetano, y valorada en 6.123 reales, que llevó a tercer matrimonio Doña Teresa Alías, la madre y abuela de todos los Churrigueras?... (1).

Los Ocaña eran vecinos inmediatos de éstos, y también, como hemos leído, Sebastián de Benavente, conocidísimo maestro arquitecto de retablos. Don Elías Tormo cita su nombre (*Las Iglesias del antiguo Madrid*, II, pág. 227) como constructor del retablo mayor que tuvo en el siglo XVII el Carmen Calzado. Yo lo encuentro con frecuencia en los viejos legajos de esa centuria. Colaboró con el dorador Toribio Gómez en el retablo mayor del convento de Santa Isabel, y precisamente nuestro Juan de Ocaña fué su fiador en el contrato (13 dic. 1664, n.º 7982 del Archivo de Protocolos).

Juan de Ocaña ajusta con el Doctor Don Luis de Antequera y Arteaga, cura propio de la Parroquial de Santa Cruz y Capellán de honor de Su Mag^d y con los cofrades y mayordomos de la Cofradía del Ssmo. Sacramento "la traza forma y condiciones con que sea de hazer el Retablo del Altar Mayor de dicha yglesia..." Para el efecto "havian elegido la dha traça de la historia principal de la Ymbencion de la Cruz segun la muesttra y dibujo dellas que para ello elixieron y haviendolo comunicado con personas Perittos de ciencia y conzienzia desintteresadas y Maestros de dho Arte = y haviendo ansimismo comunicadoles segun la dha muestra el coste que tendria dho Retablo puesto en toda perfeccion con Pintura dorado y Pedestales y que en la dha conformidad havian ajustado con el dho Juan de Ocaña el que lo hiziera Por Prescio de ttreze mil ducados de vellon a ciertos plaços y con diferentes condiciones y calidades que abaxo se diran Los dichos Maestros Perittos la aprobaron y eligieron Por Buena dicha

(1) Véase MARQUÉS DEL SALTILLO: *Los Churrigueras*. Datos y noticias inéditas (1679-1727), en ARTE ESPAÑOL. Año XXIX, tomo XVI, tercer trimestre de 1945, pág. 83.

ttraza y que en quanto al precio de dichos treze mill ducados hera justo y moderado y porque el dicho Juan de Ocaña esta llano a cumplir con ello segun la dicha ttraza y muestra... otorgan que en la mejor via y forma que pueden y a lugar de derecho que hazen esta escriptura y se obligan a su cumplimiento en la forma y con las condiciones siguientes. —

Primeramente se obliga el dicho Juan de Ocaña hazer un Pedesttal de cinco Pies de alto y el ancho Conforme la planta de la traza del dicho Rettablo de marmol de San Pedro (? , sic) y los embuttidos de Jaspe de Tortossa el qual lo a de dar asenttado en toda forma de la fcha desta escriptura en siete meses —

Ytten que sobre el dicho Pedestal susomencionado a de poner otro Pedesttal de madera de siete pies de alto conforme muestra la dicha traza —

Es condicion que sobre dicho Pedesttal ha de hazer quattro columnas y dos quarterrones que descanssen sobre dicho pedestal de a veinte y un pies de alto poco mas o menos con sus Pilastras muros y entrecalles = y en las de entrecalles a de hazer dos repissas Para que sientten dos figuras de esculttura de a ocho pies de alto que han de ser San Pedro y San Pablo = Y sobre ellas sean de hazer dos rrecuadros tallados para poner dos lienzos de Pintura de los Santos que eligiere el dicho Señor Doctor Don Luis de Antequera —

Y en el claro de en medio sea de poner una custodia de ocho pies de ancho poco mas o menos y diez y seis de alto poco mas o menos = y cinco Pies de fondo confforme demuestra la traza = y sobre la dicha Custodia sea de poner un lienzo de pintura de la historia de la Embenzion de la Cruz que es la agbocazion de la dicha Yglessia. Y para este lienzo de Pinttura sea de hazer una moldura tallada toda de ttarjetas con sus codillos y tanbanillo y su tarjetta en quadro y sobre toda esta obra Referida a de ponerse un cornisamentto que llegue y haga haz con el cornisamentto del Albañileria de la dicha fabrica y edificio con su alquitrave tallado de obalos y cuentas = y en el frisso unos cartuchos y frissos de talla de muy buen rrelieve = y en los miembros vajos a de llevar dentellones obalos y cuenttas = y sobre la corona un ttalon de ojas aspadadas = y la dicha cornissa a de ajustar con ttoda la obra y sea de ejecuttar conforme demuestra la traza —

Y con condicion que sobre este primer cuerpo a de sentar un çocalo Para Recevir los machones y el cerramiento y enjuttas los quales machones an de ttener diez Pies de alto Poco mas o menos con seis baciados y molduras talladas targettas y festones = y las enjuttas de cogollos de talla de mucho rrelieve y el cerramiento todo tallado de ttargettas y baziados con sus molduras ttalladas y en la clave de en medio una targetta grande que ciña y abraze ttoda la obra como es cerramiento frontis tamanillo = del quadro del claro de en medio en el qual se a de hazer una caxa para poner un Christo crucificado que ttiene la dicha yglessia Puesto en el Alttar mayor Y en los lados dos figuras de San Juan y Maria de escultura de siete Pies de alto poco mas o menos = y en la Cruz del Santto Christo sea de hazer un adorno y un peñasco Para fixar la cruz y en el rrespaldo desta dicha caxa sea de Pinttar un Jerusalem y en parttes conbenientes deste segundo cuerpo sean de poner seis niños de escoltura de a cinco pies de alto Poco mas o menos conforme demuestra la dha traza —

Y ttoda esta dicha obra a de ceñir y ajustar en su ancho y alto con el mismo edificio —

Y con condicion que sobre la messa del Alttar a de poner una grada de catorce pies de largo toda tallada y a los lados doss targettas de repissas para que la Recivan y en el medio de el a de poner un Sagrario Para dar la Comunion y esto no lo demuestra la ttraza —

Y con condicion que en la puertta principal del Sagrario a de hazer un porttico con un lienço de pintura que suba y baxe para descubrir a nuestro Señor a modo de tramoya = y toda la obra Referida el dicho Juan de Ocaña se obliga hazer como es Pedestal de marmol y todo el Retablo de madera Dorado y estofado y Pinttura y escultura y tomarlo todo por su quentta y andamios y Rozas de Albañilería y vajar la grada del Presbiterio y ttraer el Retablo a su costta a la Yglessia y fijalle = Y por que se lea encargado como con Andamios Rozas y Bajar la dicha grada y Porttes de dicho a que importta el gasto de ello mas de ttres mil Reales ademas de lo que estava axusttado el hazer dicho Rettablo por precio de los ttreze mill Ducados = Le ha dado la Custodia viexa que esta en dicha Yglessia por estar maltrattada en quattro mill Reales que se lean de desconttar del Prescio de dichos treze mill ducados con que se alla la lleva el dicho Maestro en siete mill Reales (tachado: "que es mucho mas de lo que vale").

Y con condicion que si Puesto el dicho Retablo pareciesse que en alguna parte Le faltare

algun adorno q no Ubiesse cumplido con la execucion de dha traza lo haya de poner el dho Maestro por su quenta _____

Y con condicion que en los yntermedios de la custodia a la coluna sean de poner unas Gradadas para poner luzess _____

Y con condicion que quando dicho Retablo este Para asentarse el dho Sr. Cura may^{mo} de la fabrica de la dha Yglessia que son o fueran en adelante an de sacar licencia del consexo del Sr. Cardenal de Toledo Para obligar la dha fabrica a la paga de la Cantidad que le faltare de pagar a cumplimientto de los dichos ttrece mill ducados _____

Y con condicion que el dicho Retablo ha de dar Puesto y acavado en conformidad de las dhas Condiciones susoynserttas denttro de dos años quean de comenzar a correr y conttarse desde oy dia de la fecha desta escriptura en adelante = Y las Pagas que se han de hazer an de ser en la forma siguiente _____

Que se han de dar luego de conttado mill ducados para empezar el Pedesttal de marmol = y de alli a siette meses que a de dar asenttado dicho Pedesttal se lean de dar ottros mill ducados = Y de alli a seis meses consecutivos se lean de dar otros mill ducados = y los otros tres mill ducados a cumplimientto de seis mill se han de dar en el discursso de Año y medio que es quando se cumpliran los dos años en que se obliga a dar puesto y acavado dicho Retablo en toda forma _____

Y es condicion que despues de acavado y puesto en toda perfeccion dicho Rettablo confforme a la dicha ttraza y condiciones susoynserttas en su lugar y sittio lo an de ver maestros Perittos del Artte Nombrados uno por el dicho Sr. Doctor y fabrica y otro por parte del dho Juan de Ocaña Para que vehean y Reconozcan si a cumplido conforme a la dicha ttraza y condiciones..."

Siguen las fórmulas acostumbradas. Sirven de testigos Claudio Coello, maestro pintor, y Manuel Correa, maestro escultor.

Joseph Churigera. Juan de Ocaña. doña M^a Arqro. doña Maria Deocaña. Manuel Correa. Claudio Coello. Ante mi; fran^{co} Arcipreste.

Como se ve, el extraño apellido Churriguera no dejaba de causar dificultades ortográficas aun a sus portadores mismos...

Juan de Ocaña ha quedado, pues, encargado "de Hazer y asenttar y dar acavado en toda Perfeccion el Rettablo que se a de poner en el Altar mayor de la Yglesia parrochial de Santta Cruz desta villa conforme a la traça que del está echa En prezio de treze mill ducados corriendo por su quenta todo lo necessario de Madera Pintura pedesttal de Marmol echuras de Santtos dorado estofado y colorido..." El dorado lo concierta con el ya mencionado Toribio Gomez. Ahora éste habrá de estofar y dorar el retablo de Santa Cruz, "encarnar los Santtos de bulto" y "finjir de marmol y Jaspe lo que le tocare", en al manera siguiente:

Primeram^{te} el dho thorivio Gomez se obliga de aparejar apara finjir de marmol y Jaspe Conforme lo que atta con ello que es el pie del altar _____

Itten sea de dorar Vna Custodia Pequeña con su grada y Carttelas de oro limpio y entre cartela y carttela y Unos cogollos de pintura muy bien colorida y los frutteros y garlanpillos de oro limpio y el quadro y por de dentro ttodo dorado y dos cartelones q Reciven la grada dorados y coloridos _____

Y la Custodia Grande a de yr muy bien aparexada y ttoda dorada por adentro y por afuera con sus tres gradillas que ban a la p^{te} de adentro y todos los vaciados dela dha Custodia y Gradillas han de ir echo a puntta de pinzel dejandole sus faxas de oro alrededor _____

El Pedestral del Rettablo ha de yr muy bien aparexada y ttodo dorado y los vaciados que tubiere a puntta de pinçel y los quatro carrtelones sean de colorir sobre oro y lo colorido a de ser conforme Artte _____

El quadro principal a de yr todo dorado y estofado y las entrecalles todas doradas y estofadas las tarjetas sobre oro y los tenpanos echos de tela de brocado y la moldura de oro limpio y los adornos coloridos y las Repisas de las entrecalles de oro limpio y el cartelon colorido conforme Arte

Las columnas y pilastras a de yr ttodo de oro limpio y los vaciados de las pilastras han de tener unos subientes de muy buenos colores y los vaciados de las entrecalles de los costados a punta de pinzel dejando alrededor una faxa de quatro dedos de ancho

La Cornisa a de yr toda dorada y los vaciados del plafon de la Corona echos a punta de pinzel y los modillones y Cogollos coloridos y la tarjeta se a de dorar y estofar conforme arte y el tambanillo donde ziñe dorado

El Çocalo del segundo cuerpo dorado Los dos machones y sus vaciados de punta de pinzel y todos sus adornos coloridos sobre oro

La moldura del quadro del segundo cuerpo dorada y estofada y los argotantes de oro limpio Las enjutas doradas y los cogollos estofados

El frontispicio todo dorado y el tambanillo de la tarjetta grande dorado y la tarjetta grande dorada y colorida conforme Arte

El serramiento todo lo que dize las tarjettas de la partte de afuera de oro limpio y en los vaciados q le tocaren echo de punta de pinzel

Los seis niños que a de llevar dho Rettablo an de yr Encarnados y las vandas y alas coloridas sobre oro

Y las dos figuras que sean de poner en el primer cuerpo del dho Retablo que han de ser San Pedro y San Pablo han de yr doradas todas y coloridas y echas paño de brocado como Son tunicelas y manttos de diferentes labores y Raxadas para que se descubra el oro y los Rostros pies y manos de dhos Santtos han de yr Encarnados de pulimento y encima a punta de pinzel

que toda la dha obra a de yr lo q tocare al oro de oro subido muy higual y lo demas a satisfacion de Mros del dho Arte q se nombraren por ambas p^{tes} y todo aquello que se hallare q no estubiere bien aparexado vien dorado y bien colorido sea de bolber a labrar y aparejar de nuevo y a dorar y colorir todo por su cuenta sin que por esto ni por otra Razon ni causa pueda pretender ning^a Demasia ni mas Valor mas q el concierto q en esta escritt^a se dira

Por el costo y costa manos y materiales estan conbenidos Se aya de dar al dho Juan de Ocaña v^{te} nueve mill R^s Pagados en esta manera = los diez y siete mill con que han de yr socorriendo el Sr. Don Luis de Anttequera cura de la dha parroquia y capellan de onor de su Mag^d y Manuel Serrano Montt^o y Matteo Ortiz de Zaratte mayordomo al presente de la Cofradia del S^{mo} Sacram^{to} de la dha parrochial, que abran de Juntar de limosnas desde este presente mes de Mayo hasta fin de febr^o del año que viene de mill y seis^{os} y s^{ta} y siete.....

Y los doce mill Rs restantes se obliga con su perss^a y vienes a se los pagar dentro de Año y m^o q a de empezar a correr desde el dho dia quinze de febr^o del dho año de Seis^{os} y ss^a y siete.

Con cuyas calidades y condiciones el dho thorivio Gomez se obliga de acabar el dho Retablo y asentar el primer Cuerpo del en toda perfeccion para quinze de septiembre q vendra deste pres^{te} año y la otra mitad y Resto del dho Retablo para quinze de henero del dho año de mill y seis^{os} y sesenta y siete sin poner en ello escusa Alguna..."

Es testigo Don francisco Guillén Mro pintor y estofador. Toribio Gómez no sabe firmar; hace una señal, bajo la que firma Juan de Ocaña, ante el escribano Pedro Bravo de Araujo en 27 de mayo de 1666 (Archivo de Protocolos, n.º 9228, fol. 716).

Confieso que he transcrito con deleite y con ternura las condiciones de ese viejo documento. Guardan recuerdo del primor de nuestros estofadores del siglo XVII y del esplendor de sus obras, muchas de ellas para siempre perdidas. ¡Qué hermosa sería ésta, con su oro terso y su colorido fino, dulces carmines y azules realzando los pormenores ornamentales!...

Una carta de pago de 31 de mayo del mismo año, ante el mismo escribano (A. P. 9228, fol. 731) nos informará acerca de los demás colaboradores de Juan de Ocaña. Otorga éste haber recibido de Matheo Ortiz de Zarate

"como mayordomo de la Cofradia del Santisimo Sacramento de la parrochial de Sta Cruz desta villa veintiquatromill Rs En m^{da} de vellon q son los mismos q el D^{or} Don Luis de Antequera cura de la dha parrochial y El susodho Le tienen ofrecido de socorros y se abran de Juntar de limosnas p^a efecto de q se acave El quadro y retablo q sea de poner En el Altar mayor de la dha Yglessia q esta concertado en precio de trece mill D^{os} y por q^{ta} dellos ti^e consentido se entreguen Los dhos v^{te} y quatro mill R^s por escript^a ante mi el Ss^o Los diez y siete mill a thoribio Gomez mro dorador y estofador = y a Ju^o Sanchez Barba escultor tres mill R^s = y a Claudio Coello pintor los quatro mill R^s restantes."

Sánchez Barba hizo las imágenes del antiguo retablo del Carmen Calzado; hoy todavía se conservan de él allí una Inmaculada y el grupo de la Virgen del Carmen con San Ssimon Stock (1). Hace poco han podido admirar los madrileños un hermosísimo Crucifijo suyo, procedente del Oratorio del Caballero de Gracia. Labraría las figuras de San Pedro y San Pablo del retablo de Santa Cruz.

A 7 de junio de 1666 parecen ante el escribano Pedro Bravo de Araujo el mayordomo de la Cofradía del Ssmo. Sacramento de la parroquia de San Cruz y *Claudio Coello*, maestro pintor. Dijeron que

"por qt^o el dho Claudio Coello esta Encargado de pintar toda la pintura q sea de poner en el retablo q se ha de hazer p^a El Altar Mayor de la dha Yglessia q El lienço principal q sea de poner en el primer Cuerpo a de ser de la Ystoria de la Ynbencion de la Cruz del tamaño q lesta dado por Ju^o de Ocaña mro arquitecto a cuyo cargo esta la dha obra y otros dos lienços p^a Encima del pedestal El Uno del *Emperador Araclio* = Y el otro del *Ynfante pelaio* = y otros dos lienços p^a entre columnios = El Uno de *St Ysidro* y El otro de *Sn Justo y Pastor* = Y en la puerta de la Custodia = *Un Salvador o Sanson* como se elijiere = Y otro lienço p^a El segundo Cuerpo q a de ser del *Triunfo de la Cruz* q las pinturas del dho primer Cuerpo esta conbenido con el dho Ju^o de Ocaña sea de dar por Ellas quatro mill Rs y p^a q se le paguen echo Consentimi^{to} por ante mi el S^o = aora las dhas partes sean ajustado en q dandole el dho Matheo Ortiz de Zarate Los dhos quatro mill R^s El dho Claudio Coello ara todas las dhas pinturas quedando reservado el concierto p^a las q cont^e El dho segundo Cuerpo y sin satisfacion p^a con el dho Ju^o de Ocaña = y poniendolo en efecto El dho Matheo Ortiz de Zarate por su echo propio se obliga de dar y pagar a el dho Claudio Coello pintor por la causa y razon q va rreferida los dhos quatro mill R^s En quatro meses y pagas q la primera a de ser el dia fin desde press^{te} mes de Junio... Por cuya causa el dho Claudio Coello se obliga de dar acavadas todas las dhas pinturas en la forma q va rreferida y de los tamaños q se le tienen dados Las del dho primer cuerpo p^a El dia quince de Sep^e q bendra deste prss^{te} a^o puestas En la dha Yglessia p^a q el dho Ju^o de Ocaña las aga poner a donde tocaren y las del segundo Cuerpo p^a el dia quince de f^o del Año q biene de mill y seis^o y sesenta y siete todas las quales an de ser de toda satisfacion = etc. ect.

Matheo de Çarate.

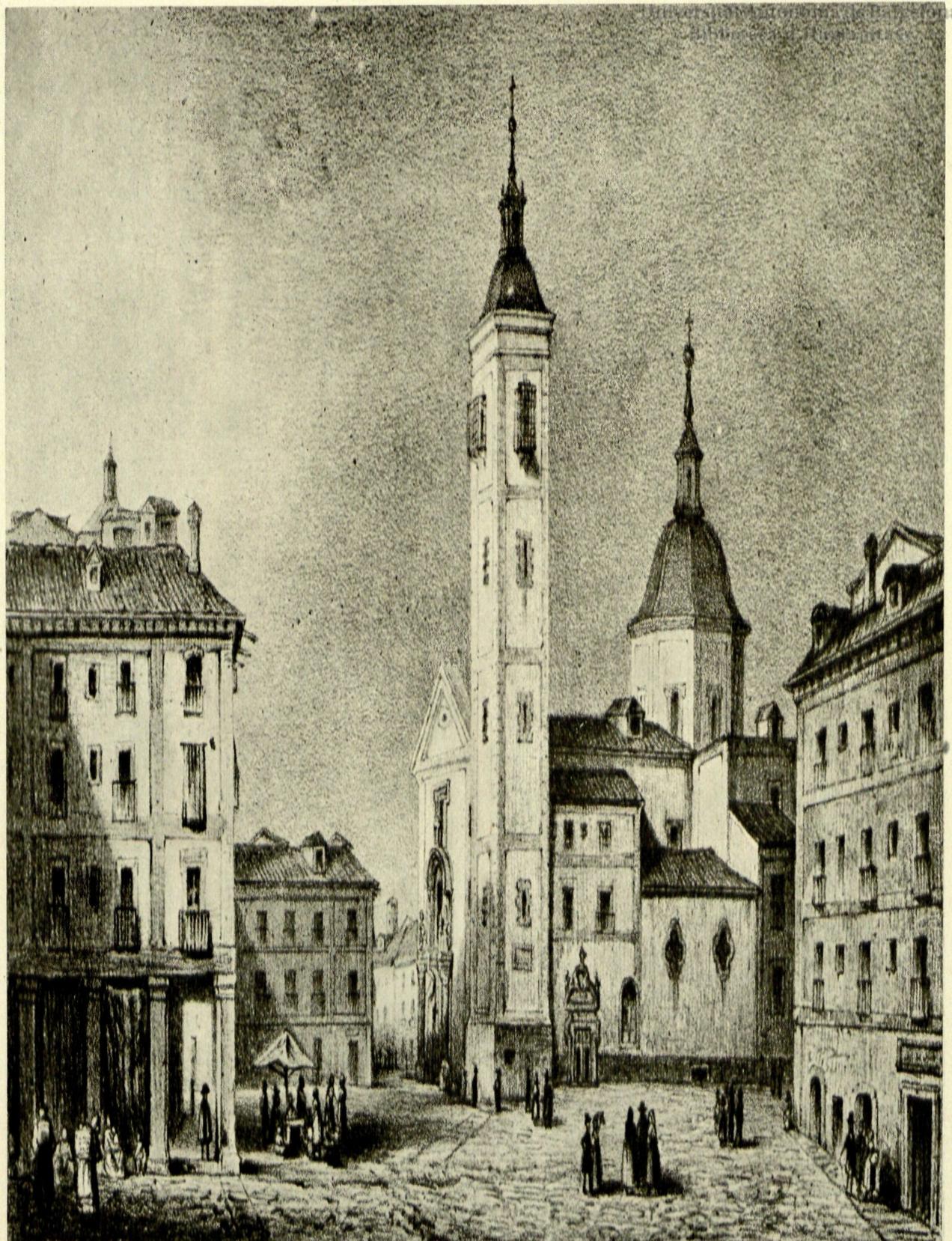
Claudio Coello

Ante mi

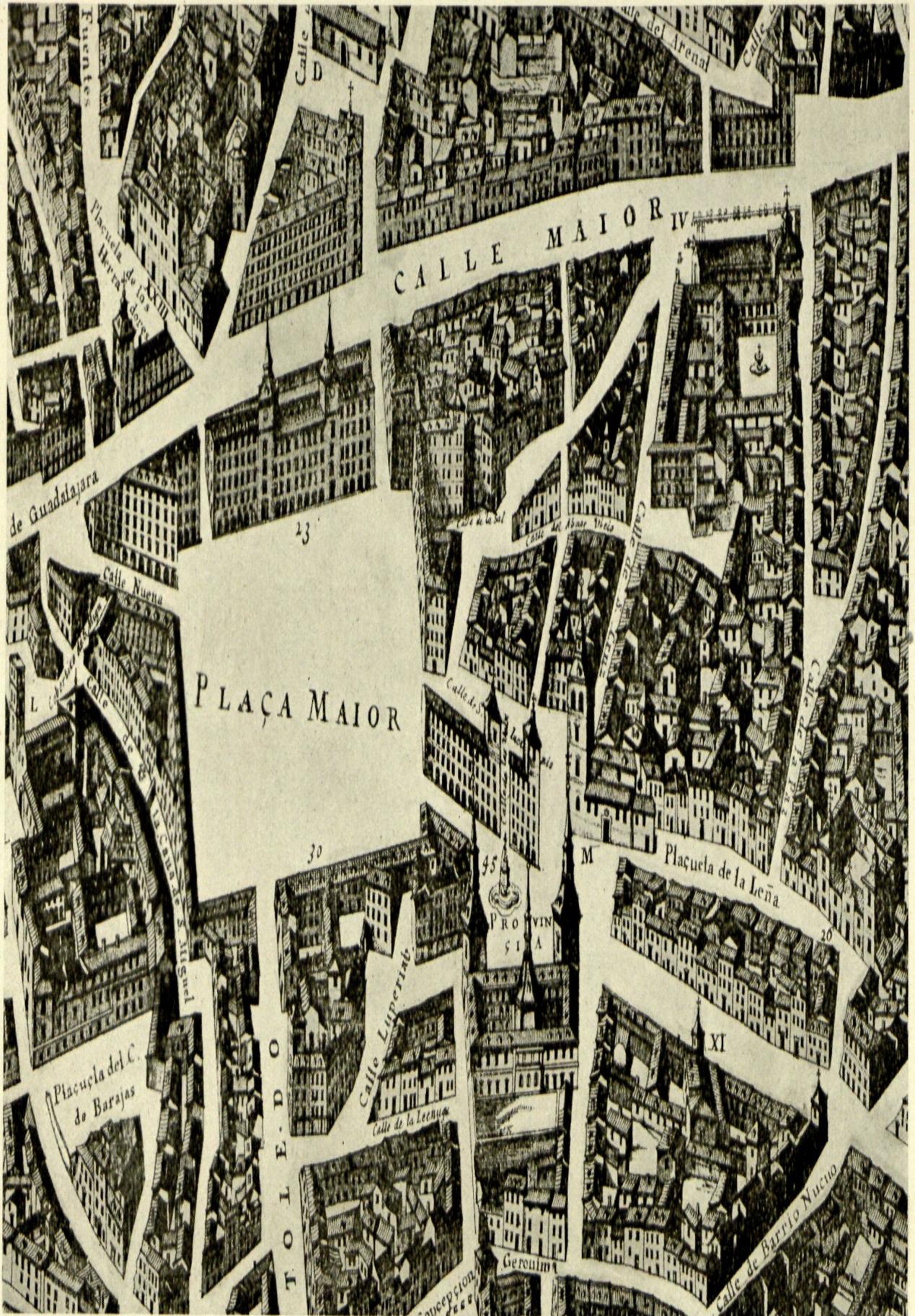
P^o Bravo de Araujo.

A esta escritura de obligación sigue el 28 de agosto una carta de pago otorgada por el gran pintor, que declara haber recibido los cuatro mil reales convenidos (Archivo Histórico de Protocolos, n.º 9228, fol. 851), y el folio 721 guarda

(1) Véase ELÍAS TORMO: *Las Iglesias del antiguo Madrid*. Fasc. I, pág. 47; fasc. II, págs. 226, 228 y 229.



La iglesia de Santa Cruz en el siglo XIX, según una litografía.



La iglesia de Santa Cruz (M) en el plano de Teixeira (1656).

L A M I N A I I
A R T E E S P A Ñ O L

otra escritura de obligación de Toribio Gómez y D. Francisco Guillén, doradores, y Manuel Martín, batidor de oro, acerca del precioso metal para el áureo encargo. Firman: *Matheo de Çarate y fran^{co} Guillen brito*, mientras que Toribio Gómez traza sus acostumbrados garabatos de iletrado.

Esto es cuanto hallé del perdido retablo de Santa Cruz. No ha sido fácil conseguir la publicación de los anteriores datos y agradezco mucho a ARTE ESPAÑOL la hospitalidad que me concede para darlos a conocer. Hay quienes piensan que esta suerte de noticias no merecen ser impresas en una revista de Arte, por tratarse de meros documentos, a los que no corresponden obras de arte conservadas con las cuales ilustrarlos. A esto objetaré yo que, para una monografía de Claudio Coello o para el informe que se le dedique en un diccionario de pintores, será interesante conocer el volumen total de su obra, conservada o no, y los asuntos por el artista tratados. Pero además sabemos que Claudio Coello hacía proyectos para los encargos de gran importancia. Don Alejandro F. de Araoz posee un precioso boceto del gran lienzo de la Encarnación, en el convento de San Plácido. Conviene divulgar que pintó grandes composiciones de la Invención y del Triunfo de la Santa Cruz, figuras de Pelayo y el Emperador Heraclio; de San Isidro y de los Santos Justo y Pástor; porque quizá un día podrán, así, identificarse bocetos suyos dispersos como pertenecientes a ese conjunto madrileño. Todo ello servirá para completar el conocimiento imperfecto que todavía se tiene de la pintura española en el Siglo de Oro.

Por fin, esos viejos legajos han conservado el recuerdo de un rincón madrileño irremediabilmente desaparecido. El romántico que guste del vagar por Madrid viejo, mientras cruza la plazuela de Santa Cruz, añadirá a sus nostalgias la añoranza nueva de los oros de Claudio Coello y Toribio Gómez, de los *bultos* debidos al gran escultor Sánchez Barba, que antaño había allí junto.

Roberto Domingo en la pintura contemporánea

Por EDUARDO NUÑEZ J. PEÑASCO

I.—Formación profesional.

Después de conseguida una pensión para Roma, el ilustre artista valenciano Francisco Domingo Marqués se instala en París, monta un estudio, por donde desfilan millonarios y marchantes, y crea un recio oasis hispánico en aquel ambiente parisino de eternas inquietudes artísticas y constantes renovaciones espirituales.

Cuando Francisco Domingo tenía cuarenta y un años, el 12 de enero de 1883, nació su hijo Roberto. Aunque los cuatro hijos del pintor aprenden dibujo, sólo Roberto muestra una decidida tendencia por la pintura, y no desaprovecha ocasión de emborronar papeles—que luego pegaba en álbumes—con cuantos asuntos complacen a su imaginación. Ya, a los dieciséis años, los clientes de su padre alaban y adquieren esos dibujos y pinturas del hijo, atraídos por el encanto de sus temas y por el original dinamismo que en ellos pone.

Es el propio Roberto Domingo quien describe aquellos días:

—Mi padre fué el único profesor que tuve. El era quien aclaraba mis dudas, quien corregía mis trabajos, quien me alentaba para que me superase. Es lógico que en el ambiente del estudio, entre relaciones formadas por artistas, coleccionistas y negociantes, el tema artístico fuera para mí familiar. Mi padre era un hombre muy sencillo. Carecía de ese rígido empaque del que se sabe mimado y solicitado. Para él, su familia y su arte constituían su razón de vivir, y aun esto último estaba supeditado, en cierto modo, a la primera. Así, era en las sobremesas donde él planeaba futuros trabajos, donde comentaba las ventas de sus cuadros o donde se analizaban los caracteres de sus clientes. En una palabra, nuestro hogar era la prolongación del estudio; casi podría decir que toda la casa era el estudio de mi padre. En este ambiente, ¿verdad que no es nada raro que me sintiera atraído por aquel mundo, que tuviera necesidad de ligar a él mi porvenir? Además—¿ha estado usted en París?—, París reúne las condiciones precisas, tal vez como ningún otro lugar del mundo, para que el espíritu despierte, para que la inquietud artística no sea considerada como "snobismo", sino como condición indispensable para vivir con plenitud. Tiene cientos de salas de exposiciones donde, en aquel tiempo, yo podía conocer las obras de Manet, Degas, Delacroix y de cuantos artistas aportaban sus inquietudes y su experiencia al arte pictórico. Tiene museos siempre abiertos a la curiosidad de sus visitantes. Tiene salas de conciertos, por donde desfilan los valores internacionales y a las que se puede llegar sin

gastar ni un franco. Tiene, en fin, todo lo que puede desear un alma que busca, que desea conocer, que necesita completarse.

Fuera de mi casa, el brillo de un mundo que me atraía; dentro de mi casa, la palabra siempre justa y certera de mi padre con orientaciones y consejos. El era otro enamorado de su profesión, pero de la profesión por ella en sí, no por lo que podía tener de cómoda o de grata. La vida de mi padre era sencilla y todos tenían acceso a su estudio, fueran o no de la familia. Un día, el padre del Sr. Alvear, el que fué Presidente de la República Argentina, propuso a mi padre marchar a Buenos Aires con el fin de fundar allí una Escuela de Bellas Artes. Aunque esta proposición le fué hecha repetidas veces, el Sr. Alvear no consiguió que mi padre saliera de París. Porque mi padre era, ante todo, un enamorado de su tranquilidad y le asustaba eso de tener que levantar el estudio y lanzarse a una vida desconocida y problemática.

En ese ambiente me formé yo. A partir de 1900, cuando tenía diecisiete años, empecé a vender mis cuadros en París, entre coleccionistas y marchantes destacados; pinté con preferencia marinas de Bretaña y carreras de caballos; también pinté algunos cuadros de toros. Había presenciado diversas corridas en plazas francesas y me atraía el vigor de la fiesta, su colorido, sus incidencias, su dinamismo, en fin. Mi padre me repetía con frecuencia:

—Si eso te gusta y quieres conocer de verdad las corridas de toros, tienes que verlas en España.

Y eso hice. En 1906, cuando mi padre tenía sesenta y cuatro años y yo veintitrés, vine a España.

Y añade, riendo:

—Y aquí estoy todavía...

II.—Llegada a España.

Los recuerdos, no siempre expresan con exactitud los hechos acaecidos. A veces, nuestro cerebro recoge con preferencia no lo que fué, sino lo que hubiéramos querido que fuese. Y de este modo, repetimos una y otra vez, como ciertas, cosas que no lo son o, al menos, que no lo son en su totalidad. Algo de esto le ocurre a nuestro gran maestro Roberto Domingo cuando asegura que vino a España con el único propósito de conocer más detalladamente las corridas de toros.

Una tarde, tal vez porque estuviera en vena de confidencias o acaso porque de improviso se dibujó en su recuerdo lo que hasta aquel momento había permanecido borroso y sin delinear, nos confesó:

—Creo que en mi venida a España intervino otro factor: mi timidez.

Hizo una pausa mientras aplastaba su cigarrillo rubio contra el cristal del cenicero. Luego continuó:

—Una tarde, monsieur Camille Groult le compró a mi padre un álbum de dibujos; el álbum en el que yo iba pegando los apuntes que ejecutaba desde cualquier rincón del estudio, mientras mi padre trabajaba ante su caballete. Según dijo, le gustaban aquellas impresiones vivas de las mil escenas callejeras que iban a parar a mi cerebro y de éste al papel. Pagó por el álbum unos miles de francos (éste fué el primer dinero que yo gané) y aseguró que compraría todos los dibujos que yo el hiciera. Un día llegó al estudio un destacado pintor francés: monsieur Morot. Y traía

una proposición extraordinaria. El Zar Nicolás de Rusia iba a llegar a París. Con este motivo le habían encargado un gran cuadro que representara la llegada del Monarca. Tenía ya el artista la composición planeada: el coche que conducía al Emperador de todas las Rusias abriéndose paso entre la multitud, que le vitoreaba, y en último término, la majestuosa silueta del Arco del Triunfo. Estuvo hablando con mi padre largo rato, y después de marcharse, mi padre me llamó para comunicarme a qué había venido monsieur Morot... Había visto casualmente los dibujos que el coleccionista Camille Groult compró a mi padre y había sacado la conclusión—según dijo—de que nadie mejor que yo podía ser capaz de diseñar en su cuadro la muchedumbre vitoreando al Zar... Monsieur Morot vino una y otra vez. Solo y con su señora. Una tarde vino su señora sola. Y siempre con la misma pretensión: que yo emborronara en su cuadro aquella multitud recibiendo al Emperador extranjero. "Su hijo—había dicho la señora Morot—no tiene por qué preocuparse. Mi marido ha visto sus dibujos y sabe que sólo él es capaz de dar vida a la muchedumbre que espera, que se adelanta hasta el coche imperial para recibir al Zar, que grita y hace una fiesta de la llegada del Emperador. Si acierta, no quedará descontento de mi marido; si no acierta, tampoco habrá perdido el tiempo, porque mi marido le gratificará."

Mi padre también me animaba:

—Esto puedes tú hacerlo bien, Roberto. ¿Qué contesto a monsieur Morot?

Mi miedo iba en aumento cada vez que el pintor francés o su señora llegaban al estudio de mi padre para decidirme a que aceptara. Un día, el mismo monsieur Morot me dijo:

—Tú te encerrarás en mi estudio y trabajarás sin que nadie te moleste. Cuando hayas terminado, me avisas. Si lo que hiciste me gusta—y de esto yo no tengo ninguna duda—, quedarás contento de mí. Si no me gusta, lo borraré y pintaré encima; de todos modos, te daré una gratificación. No tengas miedo; sé que puedes hacer lo que te pido. No se trata de que hagas el cuadro en colaboración conmigo. Yo soy el único responsable y para nada figurará tu ayuda. Sólo quiero que llenes ese espacio que ha de ocupar en mi cuadro la muchedumbre que rodea el coche, la gente que se agolpa para verle llegar. Tú sabes interpretar bien esto. ¿Lo harás? Bien. No es preciso que me contestes ahora. Dentro de unos días vendré por la respuesta...

Y a pesar de las amabilidades de monsieur Morot, de su señora y de mi padre, que también me alentaba, mi timidez se agigantó hasta el extremo de huir de París. Porque, en realidad, llegué a España huyendo de París...

Y nuestro artista llega a España con el tesoro de su humildad—aún no agotado en el transcurso de los años—y con la única preocupación de aprender. Aprender no en la cátedra de la charlatanería, sino en la forja diaria, ante el lienzo y el cartón, callada y tesoneramente.

Sólo necesita un par de años para que su nombre sea acogido con júbilo por todas las personas de buen gusto. Baroja, Blasco Ibáñez, Rusiñol y muchos más celebran con frases de elogio la aparición de sus primeros cuadros.

En el año 1908 presenta una *Suerte de varas*, pintada a la *gouache*, en la Exposición Nacional de Bellas Artes, y su cuadro es premiado con una tercera medalla. En el mismo año tiene lugar una exposición de obras suyas en los locales del entonces famoso mueblista D. José Suárez, de la Carrera de San Jerónimo. He aquí

algunos fragmentos de las críticas que con este motivo publicaron distintos diarios madrileños:

"Cuatro o cinco de los principales lienzos que reproducen con una realidad asombrosa emocionantes fases del toreo, han pasado a ser propiedad del célebre matador de toros Antonio Fuentes, que se manifiesta asombrado de la justeza con que Domingo ha trasladado al lienzo episodios para él tan conocidos." (*La Epoca*, 15 mayo 1908.)

"... con la exposición de Roberto Domingo asistimos a los albores de un sol espléndido en el mundo de la pintura." (*Heraldo de Madrid*, 16 mayo 1908.)

"Yo os digo que, si queréis ver lo que con verdadero conocimiento del oficio puede hacerse de bueno, vayáis a contemplar unos instantes las impresiones de este "Domingo que vuelve", de este hijo del gran Domingo Marqués, en cuya casta, como se ve por la muestra, no se tuerce ni corrompe la sangre." (*El Imparcial*, 17 mayo. F. Alcántara.)

"Roberto, desde que comenzó, fué un pintor con estilo propio, con riqueza de castizo colorido, con la factura tan espontánea y rica, que contrasta con un carácter personal de exagerada modestia." (*El Globo*, 21 mayo.)

"Comento y digo: El que quiera ver verdaderos toros y toreros, que por desgracia en nuestra plaza ya no existen, que vaya a la exposición de Roberto Domingo. Allí los verá." (*El Nuevo Jindama*, 25 mayo. Guitart.)

"La anotación rápida del movimiento, de un acorde general de luminosidad y centro de ésta de cien pequeños y delicados acordes de color, lo hace como yo no he visto otro ejemplo." (*El Liberal*, 26 mayo. R. Doménech.)

"Su retina, tan exacta como la de una máquina fotográfica, recoge la realidad; pero no la realidad fría y seca de la fotografía, sino la realidad jugosa y viva que el ojo humano lleva al objetivo, poetizándolo e impregnándolo de belleza. Nada de convencionalismos, nada de efectismos rebuscados, sino con una potencialidad de expresión que se mete por los ojos y arranca a los labios exclamaciones de asombro y admiración." (*Los Dominicales*, 12 junio.)

Así exclaman, con rara unanimidad, todos los críticos de los diarios madrileños. Madrid ha sabido "ver" el arte de Roberto Domingo desde el primer momento.

En la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1910 vuelve a presentar Roberto Domingo. Otra "Suerte de varas", pintada esta vez al óleo, en un lienzo de dos metros por tres. Ahora es la segunda medalla la que consigue.

En el mismo año celebra el artista su segunda exposición particular en los almacenes de alfombras—frente a casa Lhardy—del popular aficionado a toros D. Joaquín Menchero.

Comentando su lienzo de la Exposición Nacional, escribe Rafael Solís en un periódico: "Sea cual sea la categoría de la medalla otorgada a Roberto Domingo, su obra es una de las mejores que se han presentado en este certamen."

He aquí otras reseñas que comentan la segunda exposición particular:

"Setenta y cinco obras presenta Roberto Domingo en esta su segunda exposición, instalada en la Carrera de San Jerónimo, 7. Comencé ayer tarde a señalar en el catálogo las obras que me parecían más interesantes. Acabé señalándolas todas, porque en todas están vivas las impresiones tremendas que ofrece la lidia en los momentos en que Roberto la pinta. La expresión de tales impresiones es

tan sumaria y en grande, que parece contribuir a que resulte más y más suscitadora de los fenómenos fisiológicos causados por el temor, la admiración súbita y el aplauso frenético: estados de espíritu que se suceden vertiginosamente en la plaza. También tiene dos o tres marinas y asuntos populares, igualmente interesantes." (*El Imparcial*. Francisco Alcántara.)

"El impresionismo de Goya y el de Roberto Domingo son uno mismo; pero no es aquél más que el antecedente de éste. Precisamente lo que avalora la producción de este nuevo impresionista español, es que si en ella se descubre un admirador del maestro por coincidencia de temperamento con él, resalta en ella el espontáneo fruto de la originalidad y la nota poderosa y sugestiva de un colorista moderno, convencido y apasionado cultivador de la luz en que se encierra hoy el credo de nuestro arte. Y todo ello está pintado con vigorosas pinceladas que lo dibujan todo con precisión, que lo dicen todo con potente brío, y éste es el mérito del artista. Roberto Domingo no es sólo un especialista, sino un impresionista de primer orden." (*El Correo Español*, 4 junio 1910. José Ramón Mélida.)

"Todos los *gouaches* tienen un jugo rarísimo y una frescura de verdaderos óleos, y eso que la paleta de Roberto Domingo tiene un cromatismo muy agudo, como es natural, para retratar unas escenas todo sol y todo colorines." (*El Universo*, 8 junio.)

"Si bien los toros es el asunto más rico para un pintor español, precisamente por eso, por su riqueza, es el más difícil de tratar. A dominarlo sólo llegó el lápiz incomparable de Goya. Porque aun mereciéndonos profundo respeto la memoria de Daniel Perea y Marcelino Unceta, no nos sería posible comentar en serio sus obras. Componer asuntos de género ya es cosa áspera y requiere un talento nada común; pero esto de agrupar muchedumbres sin descuidar la sensación, es aún menos llano." (*Diario Universal*, 8 junio. Miguel A. Ródenas.)

"Hay dos capeas de pueblo, una al carbón y otra al óleo, que llaman justamente la atención de los visitantes. En ambas obras hay ambiente, perspectiva y detalles prodigiosos. Bastarían estos dos cuadros para consagrar la fama de un artista." (*La Correspondencia de España*, 11 junio. Rafael Solís.)

"Admirable estuvo el año anterior en casa de Suárez, donde expuso 51 obras, y a la misma altura está hoy con sus 75 cuadros. La mayor parte de éstos son escenas taurinas, su asunto predilecto, de un verismo sorprendente y de un colorido *aplastante*." (*El Globo*, 7 junio. E. V. A.)

En el año 1911 expone Roberto Domingo en el Pabellón Español de la Exposición de Bellas Artes de Roma. Con motivo de esta exposición, a la que acudieron los mejores artistas españoles, sucedieron cosas que promovieron gran alboroto en la Prensa y en los círculos artísticos. No las reseñamos aquí, porque ninguna relación tienen con Roberto Domingo. Digamos tan sólo que todos los lienzos que envió se vendieron en Roma.

En 1912, nuestro artista envió una de sus magníficas impresiones taurinas a la exposición de pintura española que, organizada por D. José Pinelo, se celebró en el Salón Philipón, de Buenos Aires. También en el mismo año expone en Barcelona. Rodríguez Codolach escribió: "En el Salón Parés, ocho *gouaches* magistrales. Los elogios que se le tributan son pocos con relación al mérito singular de estas producciones suyas."

En 1913 celebró Roberto Domingo su tercera exposición en Madrid, en los

mismos locales de D. Joaquín Menchero. Expone en ella 60 obras, y todos los críticos madrileños vuelven a ensalzar, como en años anteriores, la producción del artista. Francisco Alcántara publicó un extenso artículo en *El Imparcial*, el 30 de mayo de dicho año, analizando detalladamente los progresos conseguidos por Roberto Domingo y destacando su nombre como uno de los más sólidos entre nuestros pintores. También publicó una reseña de esta exposición el corresponsal en Madrid de *Le Journal des Arts*, en 13 de agosto. En ella menciona a muchos de los compradores que, como en todas sus exposiciones, adquirieron la casi totalidad de los cuadros presentados. Figuran entre ellos el Infante D. Carlos de Borbón, el Duque de Medinaceli, el Barón de Foosters, el Conde de Artaza, el Marqués de Perales, M. Friederich von Bulow, D. Eduardo Olea, D. Miguel Rosillo M. Henry Sanglier, D. Rafael García Palencia, D. Manuel Urquijo, etc.

En 1914 celebra Roberto Domingo una exposición particular en Londres, en las Galerías Baillie. Del éxito de la misma dará idea si decimos que adquirieron cuadros suyos los pintores de fama universal John Sargent y Gerald Kelly. *The Observer*, en su número de 4 de octubre de 1914, dice, comentando los cuadros que figuran de Roberto Domingo en la Exposición de Arte Español celebrada en las Galerías Gratton con poco intervalo de tiempo:

"Roberto Domingo es, con mucho, el más estimulante pintor de la última generación; no debe ser confundido con Francisco Domingo, "el Meissonier español". Su exposición de impresiones de corridas de toros en las Galerías Baillie está tan reciente, que no necesitamos repetir los elogios que aparecieron en estas columnas con ocasión de su *debut*, especialmente que la *Corrida en Castilla* era una de las obras características de Domingo. Sus pinturas, en vez de perder, ganan comparadas con las obras de otros artistas."

En 1915 vuelve nuestro artista a presentar en la Exposición Nacional de Bellas Artes un cuadro de dos metros por tres, titulado *El Coleo*. Obtuvo un voto para primera medalla y fué adquirido por el Estado. De este cuadro se dijo en la reseña de la Exposición, aparecida en *El Liberal* del 10 de junio de dicho año, que era "un cuadro completo". Y en *La Correspondencia de España* del 24 de mayo, el crítico J. de C. escribió: "Roberto Domingo muestra en este cuadro toda la fuerza de percepción y de asimilación que posee para triunfar en su bello y brillante impresionismo."

En este mismo año expone Roberto Domingo en la Exposición de Bellas Artes de Buenos Aires y consigue una medalla de segunda clase. En el museo de dicha capital argentina figura un cuadro suyo que representa el *Desfile de la boda de Alfonso XIII*.

En el año 1916, Roberto Domingo es nombrado Caballero de la Real Orden de Carlos III.

En 1917 vuelve a celebrar otra exposición en Londres, en las célebres Galerías Tooth, siendo ésta la de mayor éxito de venta. En este mismo año celebra exposiciones en Barcelona, Bilbao, San Sebastián y Munich. Sobre la exposición celebrada en Barcelona copiamos algunos fragmentos de las críticas publicadas:

"Fruto de un intenso estudio de observación, puede decirse que extrae la sustancia de las escenas que con tanta vida se ven trasladadas al papel con gran dominio del procedimiento (*gouache*), del que logra sacar entonaciones vigorosas y armónicas que recuerdan con similar justeza el colorido y movimiento deslumbrador y vivo de nuestro espectáculo nacional." (*Las Noticias*, 25 abril.)

"Una vez más nos cautiva ahora con las plazas en día de corrida, con lances de los diestros, con los toros rebosantes de vida y la sobriedad de una ejecución rapidísima y fresca." (*La Vanguardia*, 29 abril.)

"Hace tiempo que los *amateurs* de Barcelona no habían podido gozar en la contemplación de unas pinturas tan vivas como las que presenta Roberto Domingo. (*Diario de Barcelona*, 22 abril.)

A partir de esta fecha, sólo ha celebrado tres exposiciones más: una el año 1923, en el Salón Nancy; otra en 1940, en el Salón Cano, y la última el año 1949, en la Sala Calles; todas en Madrid.

III.—Roberto Domingo, pintor de toros.

Han transcurrido más de cuarenta años desde que Roberto Domingo vino a Madrid por vez primera en busca de esas corridas de toros que, ya en Francia, le gustaron tanto. Más de cuarenta años pintando escenas y momentos de la lidia. El resultado, para la mayoría de sus admiradores, ha sido esa clasificación que sin proponérselo lleva nuestro artista: Roberto Domingo, pintor de toros.

El considerar falso este encasillamiento es quizá la razón fundamental que nos indujo a la publicación de esta monografía.

Antes que Roberto Domingo, muchos artistas pintaron escenas taurinas con arte y gracia; empezando por Goya, pasando por Eugenio Lucas y terminando por Angel Lizcano. Pero a ninguno de ellos se le dió el sobrenombre de "pintor de toros".

¿Por qué, habiendo pintado Roberto Domingo paisajes, escenas populares, marinas, carreras de caballos y cuantos temas rimaban con su gusto artístico y su técnica, quedó anclado en ese "pintor de toros" que la gente le atribuye? No es que tengamos nada que decir contra esta denominación que, por otra parte, sólo se refiere al asunto y nada nos dice en cuanto a calidad. Como cuando decimos que Goya fué "pintor de tapices" o que Lucas fué "pintor de brujas". En estos dos casos, nuestro conocimiento de Lucas y Goya disculpa la limitación del apelativo. En el caso de Roberto Domingo es necesario demostrar que su labor, fecundísima, rebasa también el sobrenombre popular.

Muchas gente, cuando escucha esto de "pintor de toros", imagina, o bien al dibujante o bien al cartelista; pocas veces al genio sin pareja en el arte del colorido y el dinamismo.

Durante muchos años, Roberto Domingo ha ido dejando en los diarios madrileños esos trazos a pluma que mostraban la "faena" sobresaliente de la tarde. Durante muchos años, Roberto Domingo ha realizado esos carteles de toros que llamaban al transeúnte desde los muros de las casas. Y han sido principalmente los dibujos y los carteles los que contribuyeron a darle una popularidad difícilmente igualada. Entre "diestros" y empresarios, entre aficionados y espectadores, entre el público español y el de los países de más allá de nuestras fronteras.

Por las reseñas publicadas en el capítulo anterior, hemos visto lo que de Roberto Domingo y de su arte piensan muchos críticos. José Francés escribió en su *Resumen del Año Artístico de 1913*: "Nadie como Roberto Domingo interpreta la luminosidad bárbara de los toros. En los óleos, acuarelas y *gouaches* que expu-

so (1913), había, como hay en todas sus obras, el sol, la sangre, "incluso los gritos de las plazas de toros."

Muy recientemente, en el número 212 de *El Ruedo*, de 15 de julio de 1948, Mariano Sánchez de Palacios escribía: "El clasicismo, con su escuela amanerada, había dejado el arte en un punto muerto, del que era preciso librarse." Y en otro lugar de su artículo: "El arte pictórico taurino, a partir de Carnicero, y más concretamente desde Goya, pasando por la gracia y el arte menor de Perea, Chaves y Lizcano, había caído en el cromatismo tan acusadamente pernicioso del XIX, y fué Roberto Domingo el que le infiltró una savia nueva."

En el número 342 de la revista *The Studio*, de 15 de septiembre de 1921, escribe A. L. Baldry:

"*Recargando*, de Roberto Domingo, por su violencia de acción, sus rebrillos de sol y su animación occidental, contrasta maravillosamente con la tranquilidad de los paisajes holandeses y tiene una densidad de ejecución que encaja perfectamente con el asunto."

Hay una rotunda coincidencia en considerar los cuadros taurinos de Roberto Domingo como las mejores obras que de este asunto se han pintado. ¿Es ésta una suficiente alabanza? En realidad, cabe preguntarse: ¿Es un elogio considerarlo como el mejor "pintor de toros"? ¿O se admite esto considerándole tan sólo como "cartelista", "dibujante" o "crítico gráfico"?

Al iniciar nuestra humilde reseña, nosotros le veíamos como algo más que un "pintor de toros". Le veíamos como *el mejor pintor impresionista español y como uno de los mejores pintores impresionistas del mundo*. A conseguir que nuestros lectores participen de este juicio tienden estos renglones. Sin más valor que los de su primacía. Y el de intentar noblemente a que en nuestro artista no se justifique la frase de Ortega y Gasset: "Más irritante que no ser notado, es ser confundido."

IV.—Roberto Domingo en la pintura contemporánea.

Creo que fué D. Francisco Alcántara uno de los primeros en ver con justeza el arte trascendental de Roberto Domingo. Sólo él rebasó la cómoda postura de los elogios sin razonar, y escribió el 27 de julio de 1909 en *El Imparcial*:

"En sus impresiones, hechas a sapientísimos trastazos, está todo, y quien dice todo, incluye como base lo que forzosamente hemos de llamar dibujo, forma con el más completo acomodo a las estructuras y una gracia en parte indefinible, porque es como el aliento de las cosas y de los seres."

Se anticipaba así el ilustre crítico a los "peros" que en materia de dibujo habrían de ser hechos a las pinturas de Roberto Domingo y previó la escena desarrollada en Londres ante un grupo de visitantes de la exposición que Roberto celebraba en las Galerías Baillie y el ilustre pintor John Sargent. Como alguien comentara en voz alta que el pintor español "flojeaba en el dibujo", el ilustre artista norteamericano contestó:

"Tiene todo el dibujo que necesita para hacer lo que se propone."

Hablando en términos generales, las obras de Roberto Domingo han sido aceptadas desde el primer instante y elogiadas por cuantos las contemplaron; pero *no se ha alcanzado a ver la trascendencia de lo que su arte supone*.

Está por hacer el estudio de esta pintura, que significa una revolución en cuan-

to a color y en cuanto a línea. Una pintura que, a nuestro juicio, puede incluirse en la denominación de "impresionista", a pesar de los falsos conceptos que caben dentro de ella.

Impresión fué el subtítulo de uno de los lienzos que Monet pintó en Londres en 1874 y que fué ampliando su sentido hasta abarcar todas las inquietudes pictóricas de una época aún no conclusa. El impresionismo, en pintura, significa un jalón que rebasa la senda enquistada del romanticismo; pero, como siempre ocurre, a él se han agregado despistes y desequilibrios. Que tenga su origen el impresionismo en Monet, no quiere decir, ni mucho menos, que hay que pintar como Monet para ser impresionista. En realidad, la definición, aun radicando de 1874, tenía ya motivos de haber sido inventada doscientos años antes. Porque en algunos cuadros de Velázquez ya late ese impresionismo que todos o la mayoría de los pintores trataron de seguir a partir de finales del siglo XIX.

"El profano—escribió Béla Lázár—se ha acostumbrado a ver el color no como un elemento autónomo, sino como un medio para reconocer las cosas." Esto puede ser cierto en su segunda mitad, pero no hay posibilidad de que lo sea en la primera. El color no puede ser un elemento autónomo. Las cosas, en cierto modo, pueden ser definidas—o expresadas—con infinitas perspectivas; pero el color, sin relación con las cosas representadas, jamás puede constituir una obra de arte.

Hubo un tiempo (desde los orígenes de la pintura hasta Velázquez) en que los elementos de un cuadro—línea y color—estuvieron supeditados al cientificismo de los académicos. Toda cosa estaba constituida por contornos coloreados. Dentro de esta máxima inflexible se podía, sí, contornear con la perfección de una máquina fotográfica y colorear con el desenfado del genio. Fué Velázquez el que por primera vez (y esto puede comprobarse en sus *Hilanderas*) buscó la "impresión" del modelo, mediante el fundido de la línea y el color. El contorno, perdido con el fondo, se convirtió en "mancha", y el color, en relación con el modelo, adquirió sus tonalidades de acuerdo con la luz y el ambiente que rodeaba la cosa representada. Es en los cuadros de Velázquez donde vemos por primera vez la intensidad de las sombras sin recurrir al negro; donde contemplamos las figuras abocetadas para conseguir la sensación de movimiento; donde se desprecia el "cómo es" para dar la sensación justa de "cómo aparece".

Y de Velázquez nacen los primeros impresionistas franceses. Por eso los estudios realizados en torno al impresionismo francés pueden ser aplicados en su esencia a la obra póstuma de Velázquez. Sin que pudieran haber sido realizadas en pleno siglo XVII, de acuerdo con la premisa de Adler: porque "toda idea nueva se halla más allá de toda experiencia inmediata".

El pintor más próximo a Velázquez que recoge su herencia fué Goya. Pero como todo heredero digno, no se limita a disponer del caudal legado, sino que lo toma como punto de partida para empresas más audaces. Sin Velázquez, Goya, tal como le conocemos, no hubiera existido. Pero en la producción pictórica del maestro aragonés hay avances que Velázquez no supo prever. La razón está justamente observada por el director del British Museum cuando escribió: "El tiempo es frecuentemente más importante en arte que el lugar." El "tiempo" de Goya era la avanzada de los días actuales. En pintura, ya importaba más la luz que la técnica; ya importaba más también la técnica del color que la del dibujo.

Aparecen en la palestra los maestros del impresionismo francés y Mr. Philip

Hendy comenta con justeza: "... Manet coincide con el énfasis extremo del color y con los descubrimientos de Velázquez. Esto también, no obstante, fué debido a Goya. Que es el más grande intérprete no sólo de su tiempo, sino—y aquí fué único—de su país."

Y en otro lugar del mismo ensayo (*Spanish Painting*) escribe Mr. Hendy: "Goya, el inspirador directo, primero de Delacroix y después de Manet, y Velázquez, en parte a través de Goya y en parte directamente, son los principales fundadores de la gran tradición de últimos del siglo XIX, la tradición francesa que Picasso viene a heredar en Francia."

Esta gran tradición de que habla Mr. Hendy no ha tenido sólo un heredero. A partir de los impresionistas franceses, Monet, Manet, Renoir, Degas, etc., los pintores de todo el mundo han buscado por senderos nuevos lo que los antiguos maestros hallaron por las rutas clásicas.

Hay un hecho, no obstante, que ha contribuído a desorientar, particularmente a los espectadores de buena fe y de modo parcial a los encargados de orientar a aquéllos.

En el estudio de Mr. Hendy, del que acabamos de transcribir unos párrafos, se dice a propósito de los cambios habidos en la técnica de la pintura a partir de Giovanni Bellini hasta llegar al Greco pasando por Ticiano:

"Cada pintor empieza inevitablemente con el problema de construir la forma, y la belleza del modelo así conseguida se convierte en el primer medio de expresión. Los problemas de la luz y el colorido de la forma son al principio casi problemas distintos; pero cuando el artista continúa su búsqueda por la unidad, los elementos van viéndose gradualmente fundidos en una misma cosa hasta que la síntesis de la forma, la luz y el color es completa."

Lo transcrito, completamente justo, presupone una disciplina. Es decir, se parte de la disciplina de la forma para conseguir la disciplina de la luz y del color hasta llegar a hacer una de las tres cosas. Pero esto, que es axiomático, ha llegado a olvidarse a partir de finales del siglo XIX, no por los grandes maestros impresionistas, pero sí por muchos de sus seguidores y por muchos de sus presuntos continuadores.

Es digno de observarse que en la obra de cualquier genio artístico (la especialidad es indistinta) los comienzos suelen ser lentos, recargados y machacones, y el final, sencillo en apariencia. Es decir, Velázquez empezó delineando escrupulosamente, dando casi tanta dureza a los dintornos como a los contornos, para terminar suprimiendo hasta las líneas exteriores de sus figuras. Esta es la "difícil facilidad" que sólo se consigue después del inevitable aprendizaje de la técnica. Al parecer, a partir de finales del XIX, en pintura se creyó que todo comienzo puede ser evadido. Y como resultado, ahí están los centenares de "genios" aparecidos por generación espontánea, de los que no queda, claro es, más que el recuerdo del escándalo producido en torno a la primera obra.

Lo que un gran maestro dijo de la anatomía artística ("es preciso aprenderla para después olvidarla") puede decirse del árido aprendizaje de la pintura. Es necesario pintar mal para llegar a pintar bien. Velázquez empezó pintando tan mal como su suegro, y Goya produjo sus primeros lienzos con la torpeza de todo el que se inicia en cualquier disciplina. Y esto, que de puro sencillo no necesitaría ser recordado, se olvidó repentinamente después de ejecutados los primeros lienzos

de Monet. Los aspirantes a genios empezaban siempre por el final: en vez de dedicar una vida a la aspiración de convertirse en maestros, salían al palenque "ya maestros".

¿Dibujo? El arte impresionista no lo necesita. ¿Luz? Basta con utilizar los colores conforme salen de los tubos. ¿Perspectiva? ¿Colorido? ¡Zarandajas! "Lo que pinto—decía el "genio"—es lo que yo veo. Yo lo interpreto así. Un artista no puede estar supeditado a las censuras de los ignorantes, etc." Y unos se refugiaban en la adoración de las obras clásicas con la falsa creencia de que el arte de la pintura había llegado a cumbres insuperables y otros se echaban en brazos de todo lo que salía al mercado con el marchamo de "nuevo".

A partir del tercer lustro del siglo en curso, el desenfreno se convirtió en caos. Pareciendo anticuado, el impresionismo fué rebasado (?) por nuevas "fórmulas". Postimpresionismo, expresionismo, neoimpresionismo (o puntillismo), cubismo, surrealismo, etc.

Hoy, que ya se está de vuelta de muchas cosas, se admite lo "nuevo" no por nuevo, sino por bueno. Y lo bueno podrá no ser siempre clásico, pero habrá de ser algo más que una distorsión circense o el resultado de la poca aprensión.

En la historia de la pintura, los cien nombres de una generación quedan podados en un noventa por ciento al pasar a la generación siguiente. Un siglo de pintura puede definirse con un nombre. El tiempo es siempre el crítico más severo.

Así, ha bastado medio siglo escaso para que las aguas vuelvan a su cauce y para que la cadena se una de nuevo por el eslabón roto. El impresionismo ha producido obras perdurables, en la medida que estas obras significan una consecuencia de la disciplina pictórica.

Por eso Roberto Domingo constituye un jalón de valor gigantesco en la historia de la pintura española, porque su aparición no fué accidental ni transitoria, porque su arte es el producto callado de toda una vida de trabajo que mejoró "técnicamente" el caudal de sus cualidades artísticas innatas. Como todo artista auténtico, Roberto Domingo ignora cuál es la fórmula mágica que sirve para "pintar bien". No sabe si—como dicen—el impresionismo consiste "en la visión objetiva que resulta de producir lo que llega a la retina", ni si la esencia del postimpresionismo "es la imagen mental de acuerdo con una visión subjetiva", ni si el neoimpresionismo consiste en "la dispersión cromática en sí misma".

La misión del artista no debe ser confundida. Crítica y producción—no importa lo que a este respecto escribiera Oscar Wilde—son cosas distintas. Está más certero John Galsworthy cuando en *The inn of tranquility* escribió: "Un hombre puede tener muchos estados de ánimo, pero no tiene más que un espíritu, y este espíritu lo comunica a través de toda su obra, de alguna manera soterrada e inconsciente."

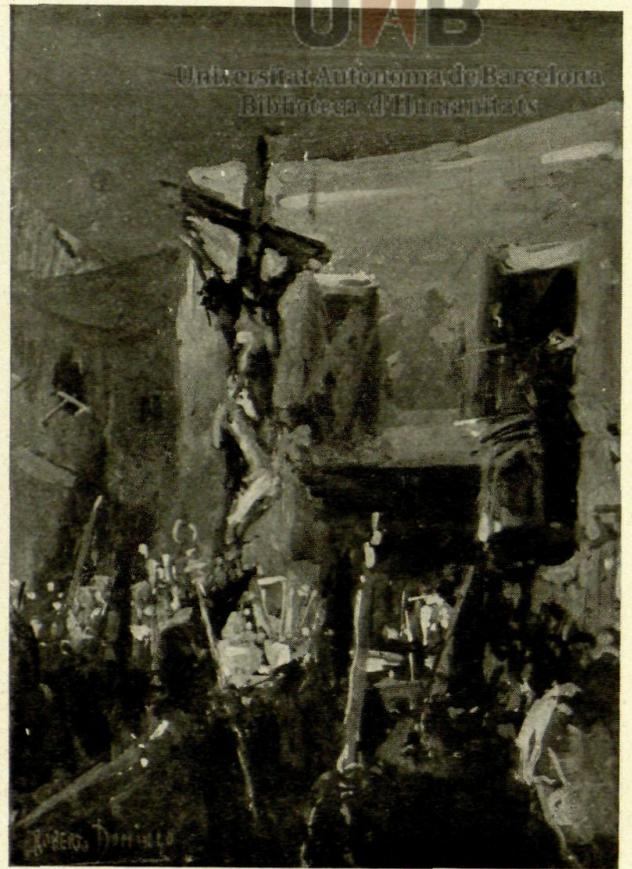
Es decir, que la misión de la crítica es analítica y la del artista instintiva. El crítico investiga con el fundamento de su cultura y el artista crea por un imperativo vital. Casi siempre que se lanza a lucubraciones de crítica, el artista se equivoca. Porque no es ésa su misión. John Constable tenía en sus labios constantemente la palabra "ciencia" y su pintura no puede ser menos científica. Coubert, mofándose de los que le llamaban realista, decía: "Mostradme un ángel y le pintaré. La pintura es un arte de la vista." A pesar de esas palabras que él creyó trascendentales, todos sabemos que la realidad se apoya en nuestra propia fan-



LA CAPEA. (Gouache.) (Colección particular.) 1920.



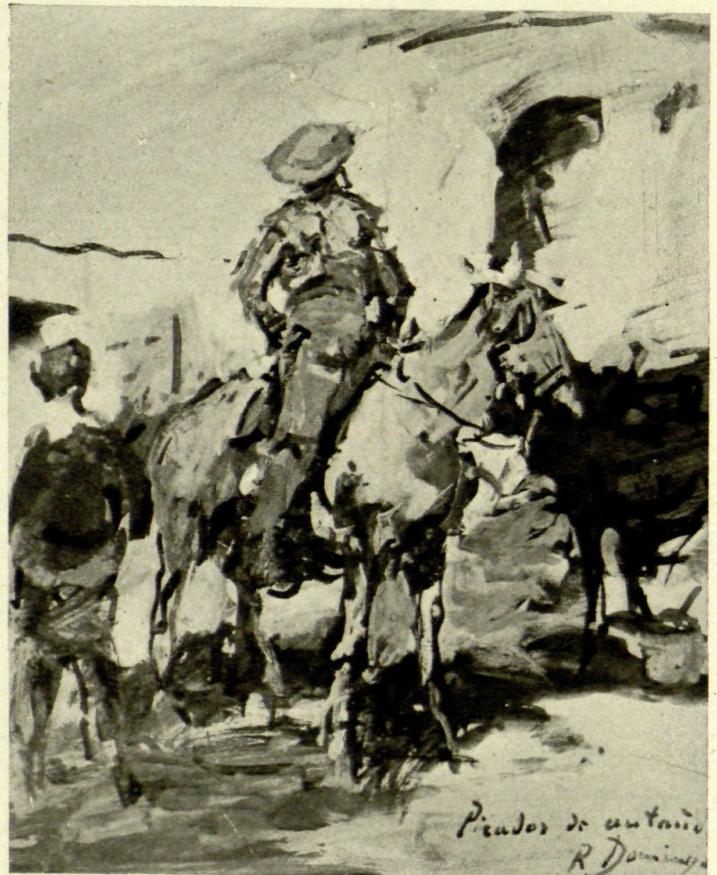
AUTORRETRATO. 1949. (Gouache.) (Col. Siravegne. Madrid.)



PROCESIÓN EN SEVILLA. (Gouache.) 46 x 34. (Propiedad M. Alcelay. Madrid.)



CLIENTE DIFÍCIL. (Aguada.) (Museo de Cádiz, donación de D. Luis Siravegne.)



PICADOR DE ANTAÑO. (Gouache.) (Col. Siravegne. Madrid.)

tasía, ya que, al expresarla, hemos de "interpretarla" a nuestro modo inevitablemente.

Y cuando en 1874 presentó Claudio Monet su cuadro titulado *Amanecer: Una impresión*, no sabía que su apostilla habría de servir de nombre a todo un género de pintura. Fueron los críticos quienes, considerándola justa, llamaron "impresionismo" a la "lógica culminación de la tendencia histórica de los pintores a investigar el problema de la luz y de la atmósfera".

Ha sido este trueque de misiones de crítica y creación el que, a nuestro juicio, contribuyó a que la pintura degenerara perdiendo ambición y calidad. Es absurdo prever lo que la obra de arte será antes de producida. Como es absurdo imaginar que la obra de arte puede producirse mediante lucubraciones cerebrales, descuidando la disciplina del oficio. Sólo W. Turner, entre los pintores de finales del siglo pasado, supo unir su meticulosidad de visión con su arrebatado de artista y su trabajo incesante. Después, Delacroix, anatematizando la Academia, pintó académicamente; Coubert, en su intento de restablecer el clasicismo, se alejaba del realismo velazqueño; Manet, buscador de sensaciones inéditas, quedó excesivamente anclado a la servidumbre del objetivo fotográfico.

Acaso Doumier, tan inspirado en nuestro Goya, se salvó del criticismo dando rienda suelta a su personalidad. Hasta la llegada de Claudio Monet, el primer impresionista, que en lienzos como su *Gare St. Lazare* rompe las amarras del contorno y recoge no la escena, sino su "impresión"; es decir, no el tema en sí, sino su esencia. Con lo que consigue el primer triunfo que a tantos antes que a él se les escapó.

Tal vez no fuera Monet el primer impresionista cronológicamente, puesto que concurrían a su primer Salón artístico cinco artistas más; pero en la historia de la pintura impresionista, él será siempre su portaestandarte.

Entre los iniciadores de las nuevas inquietudes figuran: Degas, el primero cuya ambición, según sus palabras, consistía en "observar los modelos a través del ojo de la cerradura"; Renoir, demasiado influenciado con Fragonard; Cézanne, el constante perseguidor de formas nuevas; Seurat, el primer neoimpresionista; Sisley, Pissarro, Van Gogh, Paul Gauguin, Matisse...

Después, el intento de convertir la pintura en abstracciones: el cubismo; más tarde, la ambición de reflejar fenómenos del subconsciente: el surrealismo.

De todo este derrumbamiento, unos son capaces de sacar enseñanzas útiles, y otros mueren aplastados por los cascotes. En América, país de juventud, florecen ancianidades como Sloan, Benton, Burchfield, Curry, March... En España, viejo país de jugosa tradición pictórica, el buscador de la luz no se llama Turner, sino Sorolla, el que consigue ver sus modelos "a través del ojo de la cerradura" no se llama Degas, sino Roberto Domingo.

V.—La pintura de Roberto Domingo.

El impresionismo de la pintura de Roberto Domingo no es sólo consecuencia de la impresión de la escena llevada al lienzo por la prodigiosa retentiva del artista, sino de la impresión temática de su desarrollo. Hay quien imagina que el "realismo" consiste en copiar "realmente" las cosas como son, cuando es lo cierto que la realidad, al pasar por la retina del pintor, queda desfigurada de acuerdo

con las condiciones visuales del mismo. Cuando un grupo de estudiantes se sitúa ante el modelo—ya sea vivo o inanimado—, no es ni casual ni arbitrario que cada uno lo vea de distinta forma, con matices dispares, dentro de un ambiente variado y múltiple. Para que el modelo fuera igual en todos los lienzos de los copistas, sería condición indispensable que fuera visto por un solo par de pupilas. Conste que nos referimos estrictamente al fenómeno producido por la multiplicidad de visiones. Aún puede ser llevado esto a un límite más amplio si, además de la propiedad física de "ver", tenemos en cuenta las lógicas reacciones anímicas.

"En el lindero de un bosque—refiere Lázaro—Corot pintaba cierto día unas náyades que danzaban entre los árboles. Un amigo del maestro, también pintor, se acercó y permaneció largo rato en pie, a espaldas del artista. —Pero, padre Corot, ¿de dónde saca usted esas figuras femeninas?— preguntó irónicamente al anciano. —¿De dónde? Ahí están, danzando ante mis ojos. ¿No las ve usted? Véalas, amigo; esta es la diferencia entre nosotros dos. Yo las veo..."

Esto es un claro exponente de la necesidad de admitir en el artista la facultad de llevar a su labor no sólo lo que sus ojos recogen, sino lo que su fantasía cree oportuno incorporar a su producción.

La anécdota no basta, sin embargo, para justificar la presencia de más facciones en un rostro humano de las que el rostro tiene. La "realidad" de la fantasía de un artista no puede justificar la falsificación de los sentidos. Es admisible la idealización del natural, pero sólo cuando se persigue su embellecimiento. También lo que llamamos fealdad tiene su estética, si la fealdad se eterniza en una obra de arte como consecuencia de la personalidad del creador. Un buen ejemplo de esto lo tenemos en la producción de Solana. La pintura de Solana es negra; los temas de Solana son generalmente repelentes; pero Solana, al pintar así, era fiel a sí mismo. Y su pintura, lo quieran o no los que no gustan de ella, habrá de ser tenida en cuenta en todo estudio del desarrollo pictórico mundial.

Los que no pueden pasar a la posteridad son esos centenares de lienzos negros con que sus seguidores llenan los locales de las exposiciones...

Aunque extraño en apariencia, hay que admitir como cierto que, siempre que el artista sea sincero, la consistencia de su trabajo es sólida. Aunque lo conseguido parezca antitético. Fra Angélico y Goya, aun situados como antípodas en el tiempo, en la concepción y en la realización de sus obras, son igualmente genios al interpretar la realidad. No la realidad que puede captar el ingeniero o el médico, sino la realidad que ellos vieron y que ellos tradujeron con sus pinceles sin mentiras ni malabarismos.

Esta es, a nuestro entender, la cualidad fundamental de Roberto Domingo: su personalidad. Esto es, su manera "individual" de ver las cosas y de contarlas. La personalidad de Roberto Domingo está formada, como todas las personalidades recias, con la captación de todo lo bueno que en su oficio hicieron otros antes que él. Personalidad no implica exotismo. A lo largo de la historia de la pintura vemos que ningún maestro podría haber existido tal como existió sin la presencia del maestro antecedente. Es la humana herencia que advertimos igualmente en la ciencia.

Roberto Domingo forja su personalidad captando las enseñanzas de su maestro predilecto: Goya. A ellas se suman las inquietudes de Monet y Degas, y los valores natos enriquecidos por las enseñanzas de su primer profesor: Domingo Marqués.

Por ser Roberto Domingo un artista de recia personalidad, es igualmente intuitivo y espontáneo. Ninguno menos dotado que él para analizar su propio trabajo y ninguno menos dado a crear teorías pictóricas por medio de la palabra. Roberto Domingo recibe del exterior sus impresiones—ante los lienzos de sus pintores preferidos, ante una escena que le atrae—, y para expresarlas cuenta con su pincel. Por eso pocos o ninguno recordarán "frases" suyas, aunque los iniciados no tarden en hallarlas en sus propios lienzos.

Sería absurdo preguntarle cómo debe ser interpretada la luz, de qué modo tiene que pintarse una multitud, cómo puede darse expresión a un rostro pintado de un brochazo. Y, sin embargo, todas estas y otras muchas interrogaciones quedan contestadas a lo largo de su labor.

Nadie como Roberto Domingo ha sabido reflejar en la superficie estática de sus cuadros el dinamismo de la acción, el reverberar de la luz, el estado de ánimo de sus modelos, la prodigiosa vida que aletea en toda muchedumbre.

Para nosotros, el hecho de que la mayoría de sus cuadros recojan escenas taurinas se debe a esa inclinación suya de captar todo lo movible. Aun en las escenas quietas, de playa y paisaje, hay siempre vida latente: en los marineros que recogen sus redes, en la barca que danza en el lomo de las olas, en las nubes que flotan ensombreciendo el suelo. Pero es en sus cuadros de toros, en las grandes plazas o en las plazas improvisadas con carros y palitroques, donde Roberto Domingo puede hallar todo el dinamismo que busca su pincel. Y, sobre todo, los hervores de la multitud.

Ya Manet advertía la ausencia de "la colectividad como fenómeno dinámico", no sólo en su país y en su época, sino en todo el arte clásico. Sobre este asunto escribió Lázar: "La masa no es una composición de individuos, sino una unidad autónoma, especial. La muchedumbre posee un espíritu nuevo: el alma colectiva." Según este escritor, el primer pintor que hizo la observación de que cuanto más rápido fuese el movimiento, tanto más difusa habría de ser la representación visual, fué Guardi. Pero Guardi todavía crea sus muchedumbres con individuos. Hasta que Goya las fundió en manchas nerviosas y consiguió adelantar un gran paso en el camino que ya otros artistas habían oteado.

"Se hace una multitud—dijo después Degas—con cinco figuras y no con cincuenta." Pero el acierto de la fórmula no fué completado mediante la realización. Degas consiguió ver sus modelos "a través del ojo de la cerradura". Esto es, captar sus inéditos escorzos, recoger sus posturas insospechadas, "paralizar" la acción de sus modelos en un momento dado.

Sólo Roberto Domingo ha conseguido hacer una multitud, no con cinco figuras, sino con ninguna. Sólo en los cuadros de este artista la acción no ha sido captada en un momento dado, sino que la acción continúa.

Esa "colectividad como fenómeno dinámico" podemos encontrarla en algunos lienzos flamencos. Pero la multitud en ellos es sólo una reunión de individuos, cada uno con sus propias características y aun sin fundir, ya que la multitud no pasa de ser un grupo. Esa "unidad autónoma" de que nos habla justamente Lázar no aparece sino en los cuadros de Roberto Domingo. Mirando los "tendidos" de sus plazas de toros, no vemos rostros congestionados que gritan, ni miembros que expresan airadamente la emoción de los espectadores; pero presenciamos el espectáculo de la muchedumbre formada por los individuos fundidos en ella.

Los cuadros de Roberto Domingo son la realización de las fórmulas expresadas por artistas literarios, tales como Juan Ramón Jiménez, José Ortega y Gasset, Miguel de Unamuno, Charles Morgan, etc.

Según Juan Ramón, "el arte es lo espontáneo sometido a lo consciente". En la pintura de Roberto Domingo, la espontaneidad es uno de sus valores principales. Pero esta espontaneidad no tiene su origen en impaciencias de concepto o factura, sino que está dirigida por los valores cerebrales del artista y por la consciente regulación de la técnica, producto del estudio y del tiempo. Contemplando los cuadros de Roberto, no sabemos qué admirar más, si lo conseguido o la disciplina acumulada en el transcurso del tiempo para hacer posible lo que a nosotros llega como producto de la casualidad o del milagro.

Generalmente, esta conciencia de que nos habla Juan Ramón, cuando está al servicio del artesano y no del artista, es el obstáculo principal para que la espontaneidad aparezca. En el arte de Roberto Domingo, siempre están firmemente enlazados lo espontáneo con lo meditado. Esta difícilísima cualidad es la que hace que ninguno de sus seguidores haya conseguido captar de él sino lo superficial y lo anecdótico.

El gran Unamuno dijo que el arte "no se propone sino la eternización de la momentaneidad". En cierto sentido, la expresión del filósofo es hermana de la del poeta. También, según éste, Unamuno considera que el arte es lo fugaz detenido en el tiempo. ¿Y hay algo más eternizado que esa "momentaneidad" que bulle en todos los cuadros de Roberto Domingo? La actitud característica de un "diestro", el esfuerzo de los pescadores que tratan de encallar sus barcas en la arena, el ímpetu de un caballo de carreras que divisa la "meta", todas y cada una de las acciones que mueven las figuras pintadas del artista están eternizadas con pinceladas justas en aquel instante que más las caracteriza por su espontaneidad o "momentaneidad".

Ortega y Gasset cree que "la distinción entre mera alusión y auténtica presencia es decisiva en todo arte". Una definición del arte similar a las anteriores. Pero en el arte de Roberto Domingo se da, en maravillosa dualidad, "una auténtica presencia mediante una mera alusión". Ningún pintor antes que él fué capaz de conseguir tanto con tan poco. Más que la impresión, nos da su espíritu.

Charles Morgan aseguró que "en arte, nada es verdad, excepto que lo imposible acontece incesantemente". ¿No es ésta, más que una definición del arte, una definición de los cuadros de Roberto? En ellos vemos siempre no ya la expresión, la acción y el ritmo, sino la vida que la suma de estas tres cosas significa. Porque un cuadro de nuestro artista no es sólo lo que él vió, sino *lo que nosotros hubiéramos visto*. Es decir, que la última palabra no la da el autor (y ésta es la gran esencia del impresionismo), sino el espectador. Para crear una verdadera obra de arte es condición precisa que esto ocurra. Por eso no cumple sus fines hasta que sus cualidades íntimas no quedan desnudas mediante la *colaboración* del que crea y del que—según expresión unamuniana—recrea.

Y como siempre, para que los frutos sean óptimos, el prodigio de la concepción tiene que ir hermanado con la técnica adecuada. De nada serviría que Roberto Domingo dispusiera de una prodigiosa imaginación capaz de retener no solamente el asunto, sino su esencia, si a la hora de llevar al lienzo lo que bulle en su cerebro su mano tropezara con dificultades de expresión. Como de nada vale un pintor impuesto en el oficio si carece de inquietudes artísticas.



EN EL HIPÓDROMO. (*Gouache.*) (Col. Siravegne. Madrid.)



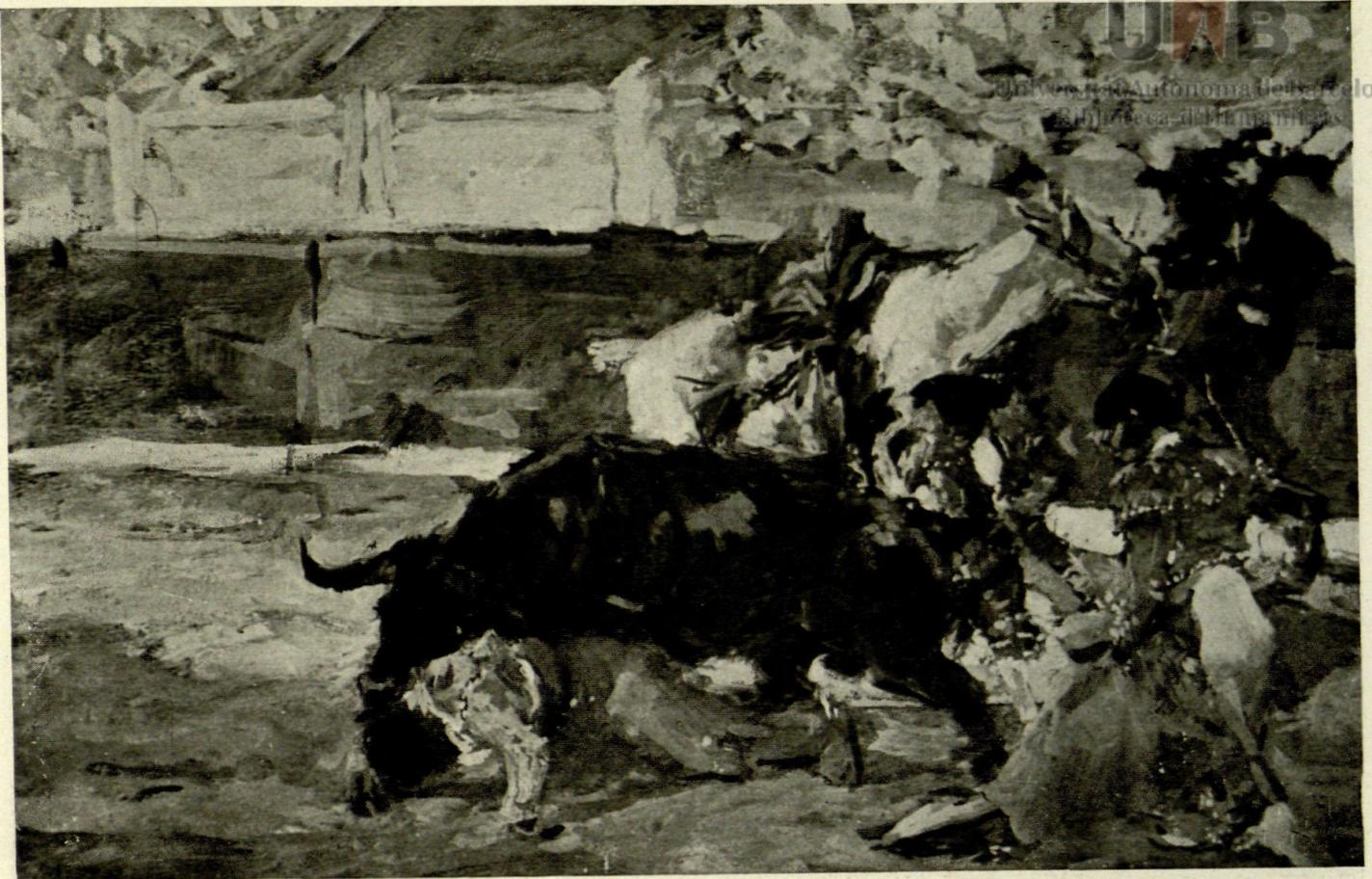
CARRERA DE CABALLOS. (*Gouache.*) 34 × 18 cm. (Col. Sra. Vda. de Vindel. Madrid.)



PLAYA VALENCIANA. (Oleo en tabla.) 22 × 16 cm. (Prop. de D. Gonzalo Alcelay.)



ESTABLO CON VACAS. (Gouache.) (Museo de Cádiz, donación de D. Luis Siravegne.)



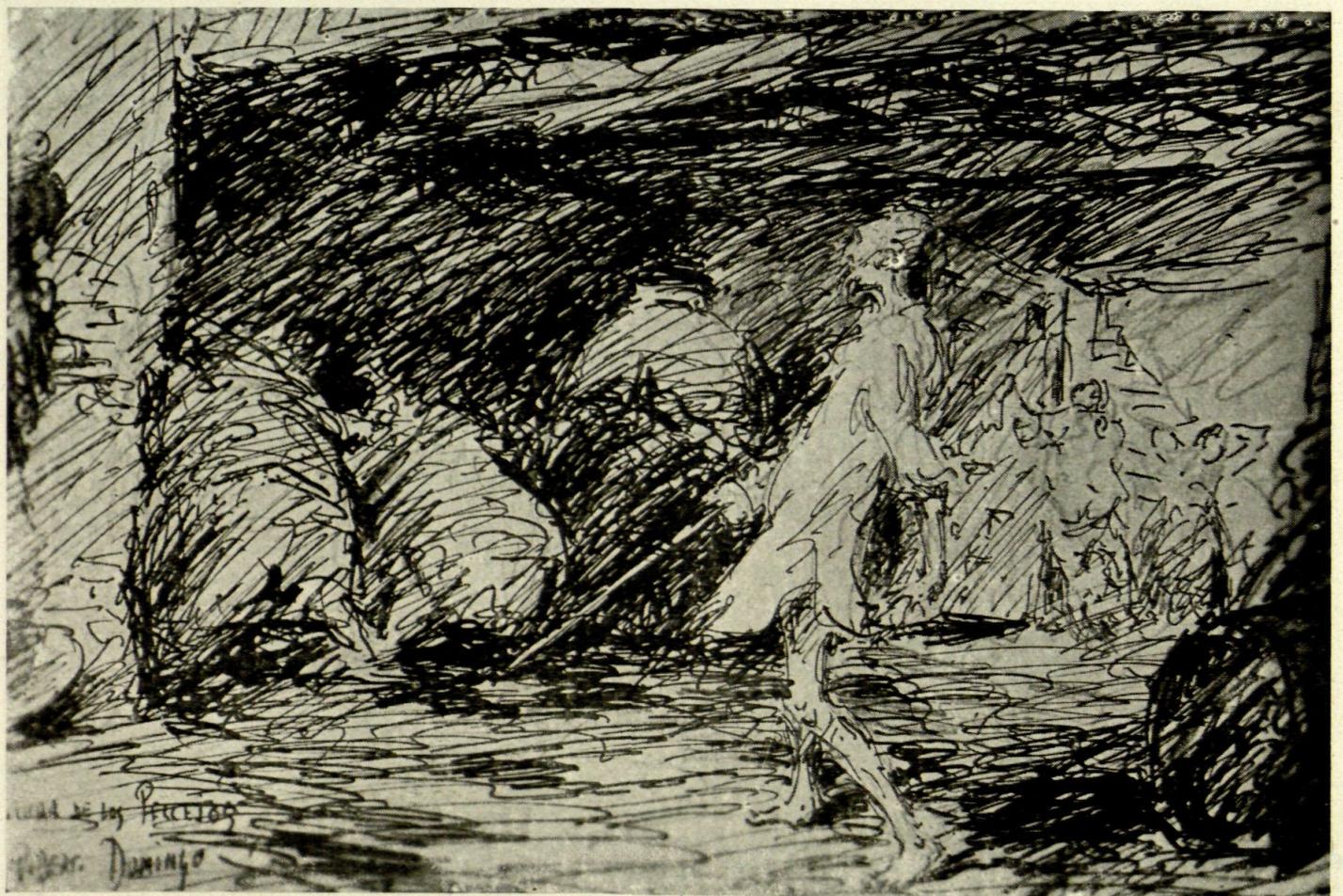
CAÍDA AL DESCUBIERTO. (*Gouache.*) 1930. (Prop. de D. Antonio Núñez. Madrid.)



EL TORO DE FUEGO. (*Gouache.*) 31 × 24 cm. 1944. (Prop. de D. Enrique Núñez. Buenos Aires.)



EL FALSIFICADOR. (Dibujo coloreado.) 31 × 24 cm. 1943. (Prop. del Sr. Peñasco. Madrid.)



AVENTURA DE LOS PELLEJOS. (Dibujo en tinta.) (Prop. del autor.)

UAB

Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats



PREPARATIVOS DE ACCIÓN. (Gouache.) 1,05 × 0,75 m. 1949. (Col. Calles. Madrid.)



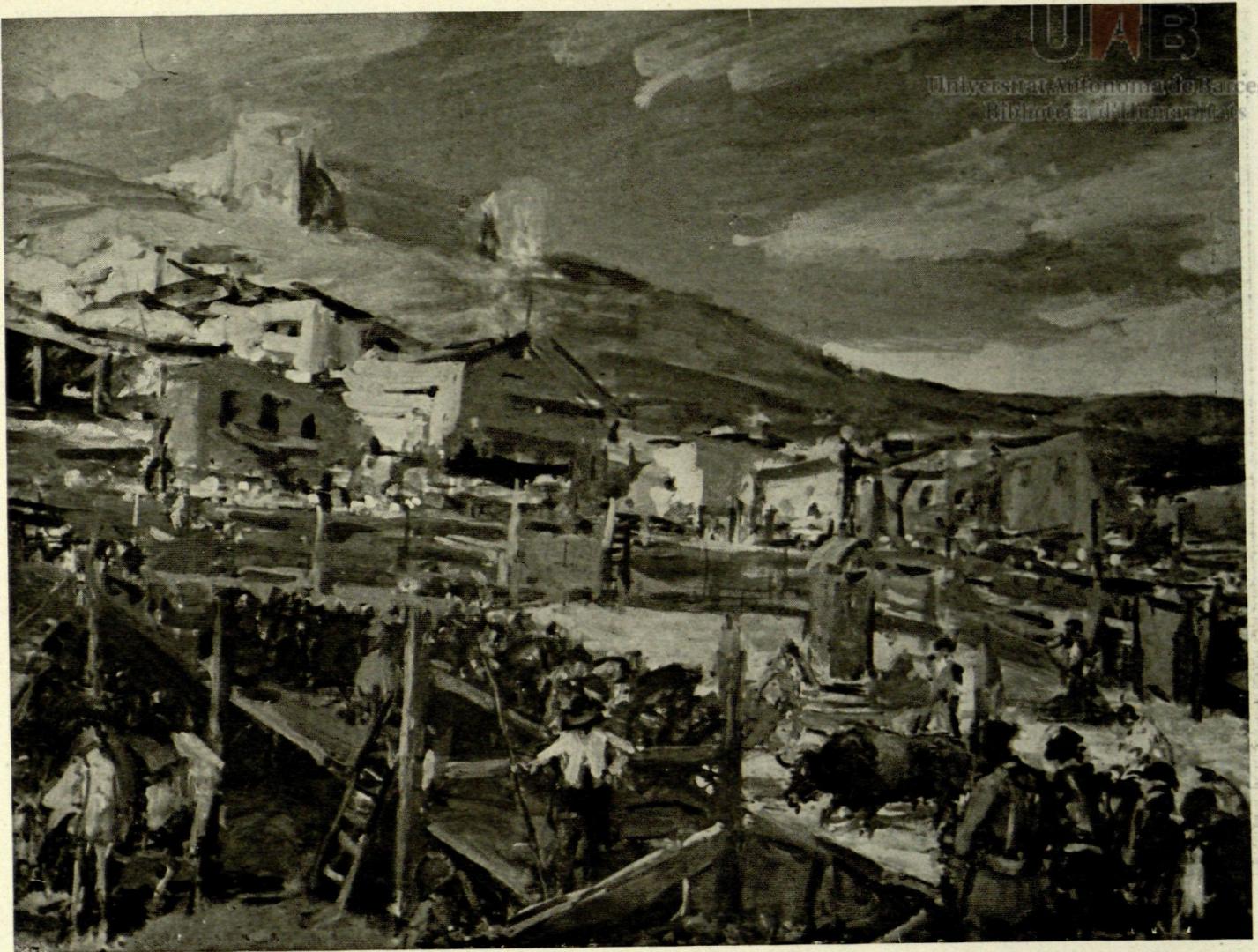
UN DÍA EN LA GUERRA. (A day in the war in 1914.) (Gouache.) 1,05 × 0,75 m. 1949. (Prop. del Sr. Calles. Madrid.)



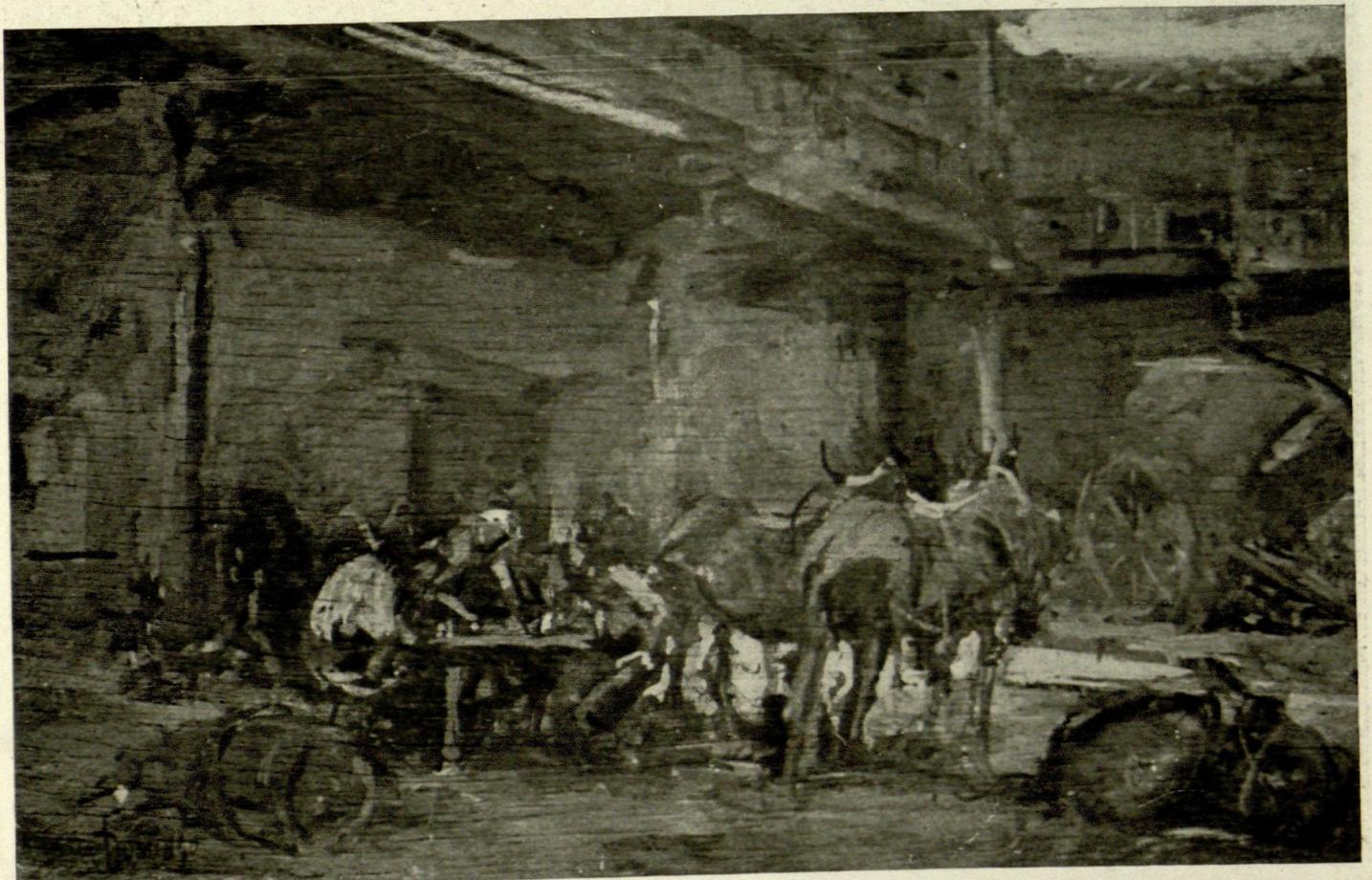
CARNAVAL EN EL PRADO. (*Gouache.*) 66 × 49 cm. 1949. (Col. Calles. Madrid.)



EL PUENTE DE SEGOVIA. (*Gouache.*) 35 × 25 cm. 1920. (Col. Sra. Vda. de Vindel. Madrid.)



TOROS EN CASTILLA. (*Gouache.*) 63 × 49 cm. 1948. (Col. Calles. Madrid.)



LA POSADA DE LA SANGRE. DE TOLEDO. (*Gouache en tabla.*) 30 × 20 cm. 1940. (Prop. de D. Enrique Núñez. Buenos Aires.)



CAMINO DEL ENCERRADERO. (*Gouache.*) 1,05 × 0,75 m. 1949. (Col. Calles. Madrid.)



HEMOS LLEGADO. (*Gouache.*) 1,05 × 0,75 m. 1948. (Col. Calles. Madrid.)

Roberto Domingo ha conseguido igual maestría en el arte de "ver" como en el arte de "expresar". Cuantos temas rozan sus retinas, aparecen siempre con visión pictórica y están siempre expresados pictóricamente. Es decir, carentes de verbalismos de paleta, escuetos y limpios, sin reminiscencias literarias ni concesiones al cliente de gusto estragado.

Su técnica, de pinceladas nerviosas, es la única que puede conseguir el movimiento de los temas que recoge su paleta. Y sus cuadros, todo vida, dinamismo y acción, es la antítesis de la sequedad fotográfica que paraliza toda acción en un instante de inmovilidad.

A lo largo de su carrera, Roberto Domingo no ha dejado de ser artista por el hecho de aprender cada día a ser mejor pintor. A veces, la perfección en la técnica implica un anquilosamiento de las facultades imaginativas. En él ha ocurrido precisamente lo contrario: la técnica ha ido mejorando, paralelamente con el perfeccionamiento de su retentiva.

De aquellos cartones que presentó por primera vez en Madrid cuando tenía veintitrés años a los que ahora pinta, hay todo un curso de pintura impresionista. Sus primeros cuadros se caracterizan por una cuidadosa elaboración en el dibujo, por un mayor contorneado de sus figuras, por un colorido más entero y más recio. Con el transcurso del tiempo—todos los grandes maestros hicieron lo mismo—ha ido librándose de las líneas innecesarias, simplificando el dibujo y dulcificando los colores de su paleta.

Toda su carrera muestra una ininterrumpida línea ascendente. Cada cuadro es un paso hacia la madurez de la técnica inicial, y el desarrollo de la obra de Roberto Domingo es un constante mejorar de esa trinidad de que nos hablaba mister Hendy: forma-luz-color. En la primera época, las figuras, sin delinear siempre, están, no obstante, encajadas con pinceladas sueltas que contornean. En su época actual, las figuras salen de los fondos mediante manchas, más sueltas que nunca. El perfil se pierde, porque el natural no tiene perfiles. No hay sino volúmenes rodeados de ambiente. El dibujo no es tampoco algo divorciado del color. Hay entre ambas cosas una unidad como la que existe en el natural. Una pincelada de luz colocada donde corresponde, consigue un escorzo o nos da una mayor sensación de vida.

La luz, antes cruda y casi siempre protagonista de la escena, es ahora difusa y pasa a ocupar el término que le corresponde. Siendo Roberto el mago de la luz—cataratas de sol en el anillo enarenado de la plaza—, no la utiliza como recurso espectacular, sino que sabe hacer de ella el uso que la observación del natural le da; y así, junto a las escenas de toros, crea sus mágicas visiones nocturnas y sus cuadros, sólo animados por una interminable gama de grises, que va del blanco plateado al negro intenso.

El color, antes entero, se tamiza ahora en medias tintas grises. En sus cuadros de primera época faltan estas tintas argentadas que ahora no suelen faltar en ninguno de ellos. Van escaseando los amarillos y aparece ese gris plateado que da a sus cuadros actuales un aire irreal y más etéreo.

Han sido precisos muchos años de práctica, estudio y observación para arribar a la fusión de los tres pilares que sostienen el edificio de su arte: forma-luz-color. Fusión tan íntima, que es difícil analizar uno solo de sus cuadros si no lo hacemos en su conjunto, ya que ninguna de las tres cosas puede ser separada para su es-

tudio. La forma no existe sin el color, éste nos da implícita la forma, y la luz es como el lazo que une ambas cosas inseparablemente.

Por ser el pintor de la luz, es igualmente el pintor del aire. Nadie como Roberto Domingo para darnos una perspectiva sin distancias o para dar corporeidad a las figuras hasta el punto de hacernos creer que el cuadro posee más de dos dimensiones. Y todo, sin esfuerzo aparente, como quien posee el don de crear a medida de su deseo y no como consecuencia de una voluntad disciplinada.

¿Acaso no ha sido también esa "aparente facilidad" la que ha hecho que brote todo un plantel de continuadores? Examinad esas otras obras y recogeréis íntegras las lecciones del maestro. Sólo queda en ellas de agradable el recuerdo de la fuente original. Pero en unas falta el dibujo; en otras, la valentía de técnica; en otras, la limpieza de la paleta dominguiana, y en todas, el brío, la frescura y el ritmo de la creación original.

Aunque, según hemos dicho, el artista suele producir por intuición, esto es, sin el análisis previo de su labor, no por eso debe dejar de existir alguna razón poderosa que motivara su elección del procedimiento del *gouache*, dando de lado ese otro método universal: el óleo. Y, sin embargo, hay una razón fundamental: que el *gouache* le daba resultados que ningún otro procedimiento era capaz de proporcionarle. El óleo se presta como ningún otro método a la técnica machacona y estudiada. El *gouache* no tiene los inconvenientes del temple, ni la sequedad del aceite, y, en cambio, tiene más recursos que la acuarela o el pastel. El *gouache* es fino y mate como el temple, pero permite dar a la ejecución el mismo brío que el óleo hasta proporcionar a la pincelada idéntica pastosidad y gracia.

Un cuadro es bueno o malo, independientemente de las materias que hayan intervenido en su realización, claro es; pero el resultado obtenido dependen en gran parte del procedimiento empleado. El artista, al "ver mentalmente" su tema (musical, literario o pictórico), ha de elegir los medios materiales más adecuados para su ejecución. En algunas épocas, respecto a la pintura, la elección era forzada: había que emplear los procedimientos existentes. Hoy, el artista puede elegir, de acuerdo con el tema, los materiales más en consonancia entre la idea y la realización.

Al decidirse por el *gouache*, Roberto Domingo optaba por el único procedimiento que le permitiría conseguir la frescura del temple, la finura de la acuarela y la consistencia del óleo. Decimos consistencia, aun a sabiendas de que hay muchos que no participan de nuestra opinión. Hemos oído decir muchas veces:

"¡Qué lástima que esté pintado al *gouache*, sobre un cartón!"

Como temiendo quedarse sin el cuadro antes de poder disfrutarlo enteramente. Esto es un error. De la multitud de cuadros que salen de los estudios, sólo un reducidísimo número conseguirá vivir largo tiempo. Por estar la mayoría en lienzos preparados al óleo, no podrán resistir ni una mínima parte de lo que resistieron los lienzos de los siglos XVI y XVII. Por estar la mayoría pintados con aceite, tendrán que amarillear y tendrán que estar sometidos a posteriores restauraciones, siempre peligrosas y a veces mortales. No estando expuestos a la intemperie, resisten siempre más las pinturas al agua que las pinturas al aceite.

El profesor A. P. Laurie dice en su libro *The painter's methods and materials*:

"El lienzo tiene dos grandes inconvenientes. En primer lugar, no protege la pintura por el dorso de los ataques del aire y de la humedad. En segundo lugar,

siempre está cambiando, debido a la absorción de la humedad del aire por sus fibras. Este movimiento es debido al cambio de temperatura, que altera el punto de saturación, y al cambio en la cantidad de humedad del aire. Este constante movimiento tiende a cuartear la pintura y desprender la preparación de la tela, y ésta es probablemente la razón por lo que el reentelado es necesario.”

El *gouache*, fabricado a base de glicerina y utilizado sobre papel, cartón o tabla, no se cuartea. Hemos visto obras de Roberto Domingo realizadas casi en sus años de aprendizaje, que se conservan con la misma jugosidad y el mismo vigor que cuando fueron ejecutadas; porque el *gouache*, por carecer de aceite, ni amarillea los colores claros ni ennegrece las tintas oscuras. Pueden, pues, dormir tranquilos los propietarios y admiradores de obras de Roberto Domingo: sus cuadros verán la luz de siglos venideros, cosa que no les ocurrirá a muchas de las obras maestras de pintores contemporáneos.

VI.—Unas palabras sobre las imitaciones.

Sería de sumo interés que alguna de nuestras autoridades en cuestiones de arte abordara algún día el tema de las imitaciones en la pintura con más extensión de lo que hasta aquí se ha hecho y libre de todo prejuicio que pudiera nublar el juicio y desviar la verdadera finalidad del trabajo. Por nuestra parte, nos limitaremos a lamentar la ausencia de dicho estudio y establecer la diferencia que existe entre imitación e influencia.

En el caso de Roberto Domingo existe una dualidad muy curiosa: han salido al mercado cuadros firmados con su nombre sin ser suyos, y existen en colecciones y museos cuadros suyos atribuidos a otros autores.

En el primer caso, esto es, cuando se pone a la venta un cuadro firmado con el nombre de un pintor que no lo pintó, la sentencia está clara: se trata sencillamente de una falsificación tan punible como la falsificación de un billete de Banco. En el segundo caso, o sea cuando, por el parecido de la ejecución, un cuadro carga con el sambenito de una atribución falsa, ¿qué tiene que ver el autor en todo eso? Todo artista tiene plena libertad de dejar correr su fantasía y libertad absoluta de pintar lo que le venga en gana. Allá los falsos técnicos con su sabiduría y allá los logreros que ocultan la procedencia, falsean épocas, embadurnan con pátinas o sacan provecho material escudados en la sinceridad del pintor.

En una ocasión, Roberto Domingo fué a ver un cuadro como asesor del señor que le acompañaba. Le habían hablado de un Goya y se personaron en la casa donde se hallaba la pintura. Bastó a nuestro artista ver el "Goya" para que lanzara sus carcajadas de niño grande. Y el caso no era para menos. El pretendido "Goya" había salido de la paleta de Roberto Domingo, y así lo hizo saber a todos los que quisieron escucharle.

El mismo "descubrimiento" hizo otro día visitando el museo de San Sebastián con un amigo suyo. Entre dos lienzos de Goya existe una pintura en cobre titulada *El agarrotado*, que figura como de Eugenio Lucas y no es sino un "capricho" de Roberto Domingo.

—¿Ve?—le decía éste a su acompañante—. Debajo de la pintura puede verse perfectamente que hay otra cosa pintada.

Y como no se trataba de hacer un secreto de todo aquello, hasta participaron

al conserje su "descubrimiento". Pero el cuadro continúa donde estaba, con la misma equivocada atribución.

¿Acaso puede hacerse responsable a Roberto Domingo de que, por ignorancia o malicia, algunos de sus cuadros hayan perdido la firma y se encuentren hoy en colecciones y museos sin firmar o con la firma de otros pintores?

Y como al mismo tiempo que muchos cuadros de Roberto Domingo pierden su paternidad (para los ojos sin vista, claro), otros que no han salido de sus manos llevan el glorioso banderín de su nombre, terminará por sembrarse la confusión y falsear el valor de uno de nuestros primeros pintores contemporáneos.

Entre las obras atribuidas a Roberto Domingo que nada tienen que ver con él, recordamos, aparte de multitud de dibujos, una cuya reproducción vino publicada en el número 212 de *El Ruedo*, del 15 de julio de 1948. En una de sus páginas figuran reproducidos dos cuadros: el de la parte inferior es original de Roberto Domingo; el de la parte superior, aunque atribuido y *firmado*, nada tiene que ver con sus pinceles.

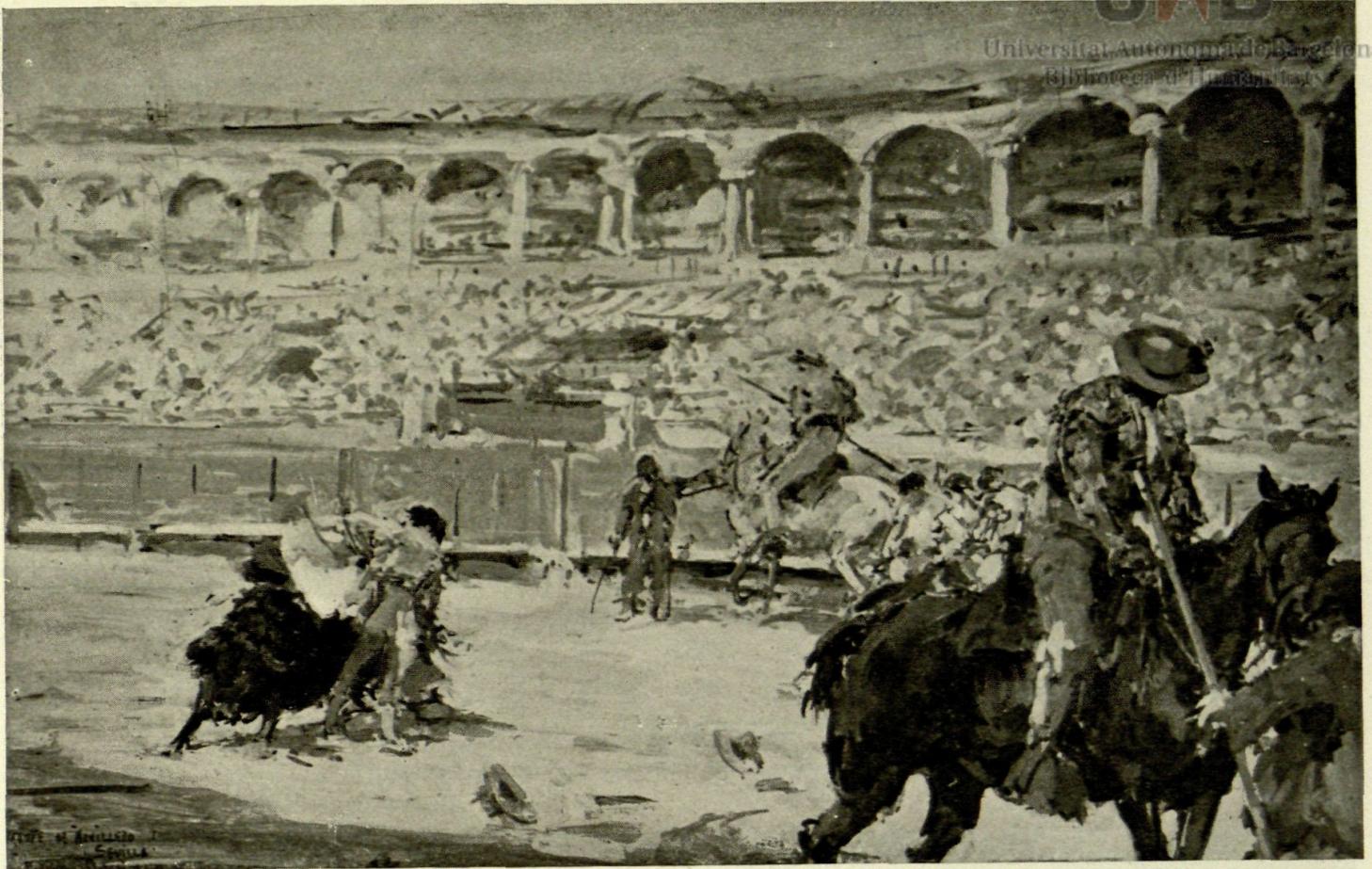
Y esto es todo cuanto teníamos que decir sobre las imitaciones. Dejemos para los que vengan más tarde el estudio sobre las influencias que la pintura de Roberto Domingo ha tenido en la de otros artistas de nuestra época.

VII.—Conclusión.

Como ocurre siempre tratándose de un artista excepcional, nunca se sabe si lo más interesante es el estudio de su arte o el estudio de su personalidad humana. Cuando acudimos a Roberto Domingo en busca de esos datos y esas fechas que no pueden faltar en cualquier monografía, repitió, un poco asustado, las palabras que ya había dicho multitud de veces:

—¡Pero si en mi vida no hay nada de particular! Algunos artistas tienen vidas azarosas, pueden relatar anécdotas dignas de ser escuchadas. Yo no puedo decir nada que interese al público. Mi vida ha sido gris y sencilla, como la de mi padre. No hay en ella ni duelos, ni mujeres fatales, ni nada de eso que tanto parece interesar a la gente.

En cierto sentido, esto es absolutamente cierto. La vida de Roberto Domingo ha sido y sigue siendo (Dios quiera que por muchos años) sencilla y sin folletinescos altibajos. Sus días juveniles, de dócil obediencia junto a su padre; su ilusionada venida a España y su inmediato triunfo; su marcha monocorde y rítmica hasta los días presentes. Y, no obstante, esta aparente vida gris no puede confundirse con la vida gris de un burócrata sin ambiciones. En primer lugar, los seres rutinarios suelen terminar sus días sin que la estela de su paso signifique nada para la Humanidad, mientras que los días de Roberto Domingo dejarán una huella luminosa en la historia de la pintura moderna. Pero si como artista Roberto Domingo ha conseguido rebasar las fronteras de su propio país, ya que su nombre es admirado en el mundo entero, como hombre tiene la estimación y el respeto de cuantos tuvieron la suerte de tratarle o de conocerle personalmente. Porque Roberto Domingo es el hombre que jamás sabe negar un favor, el hombre que antepone su nobleza a su propia razón, el hombre que—artista íntegro—desconoce el egoísmo material y hasta el egoísmo de la propia gloria. Con un solo adarme de egoísmo, su existencia hubiera sido tan espléndida como la de Walter



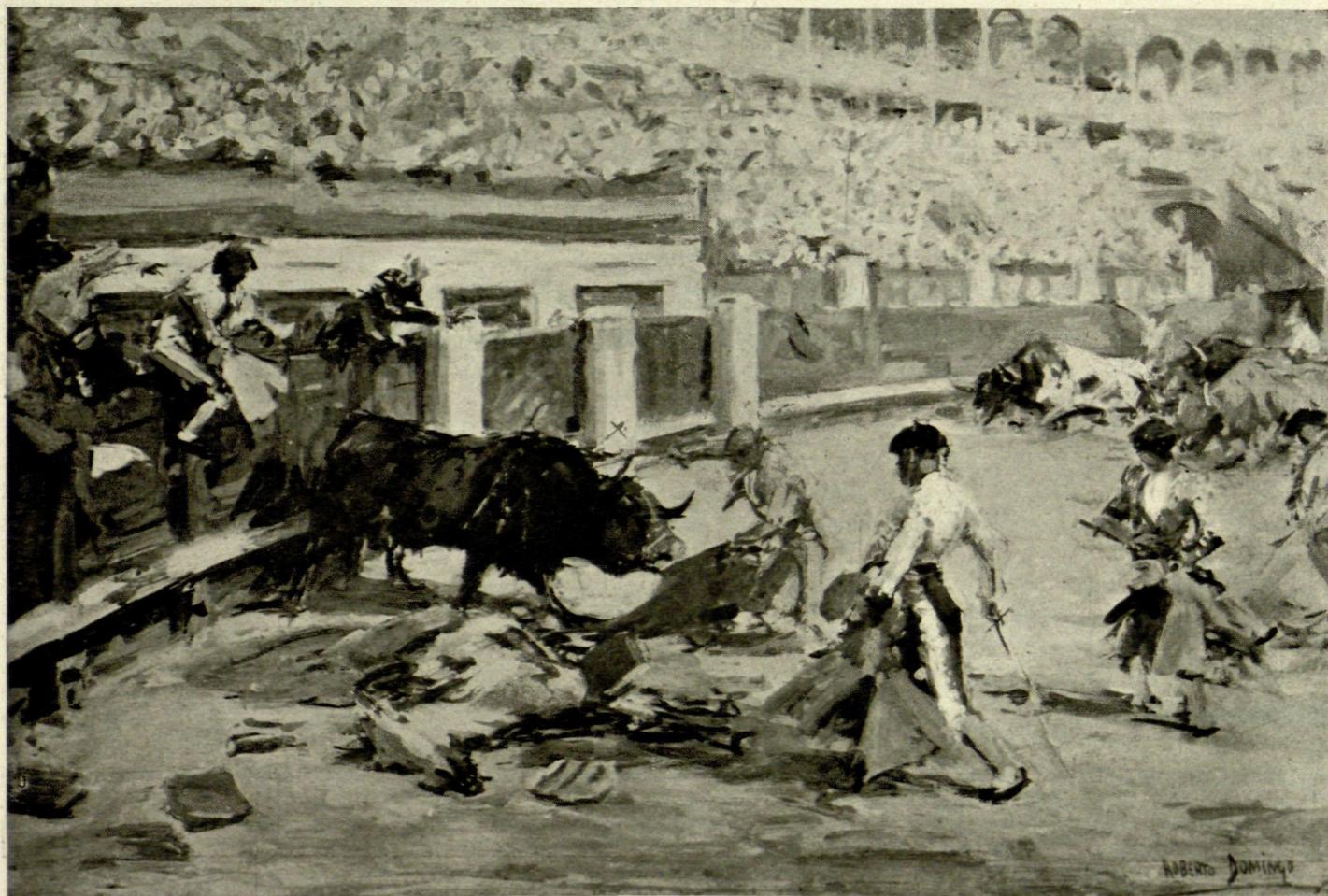
BELMONTE, NOVILLERO. (Sevilla.) (*Gouache.*) 70 × 50 cm. 1949. (Col. Calles. Madrid.)



SIN PETOS. (Valencia.) (*Gouache.*) 1,05 × 0,75 m. 1949. (Col. Calles. Madrid.)

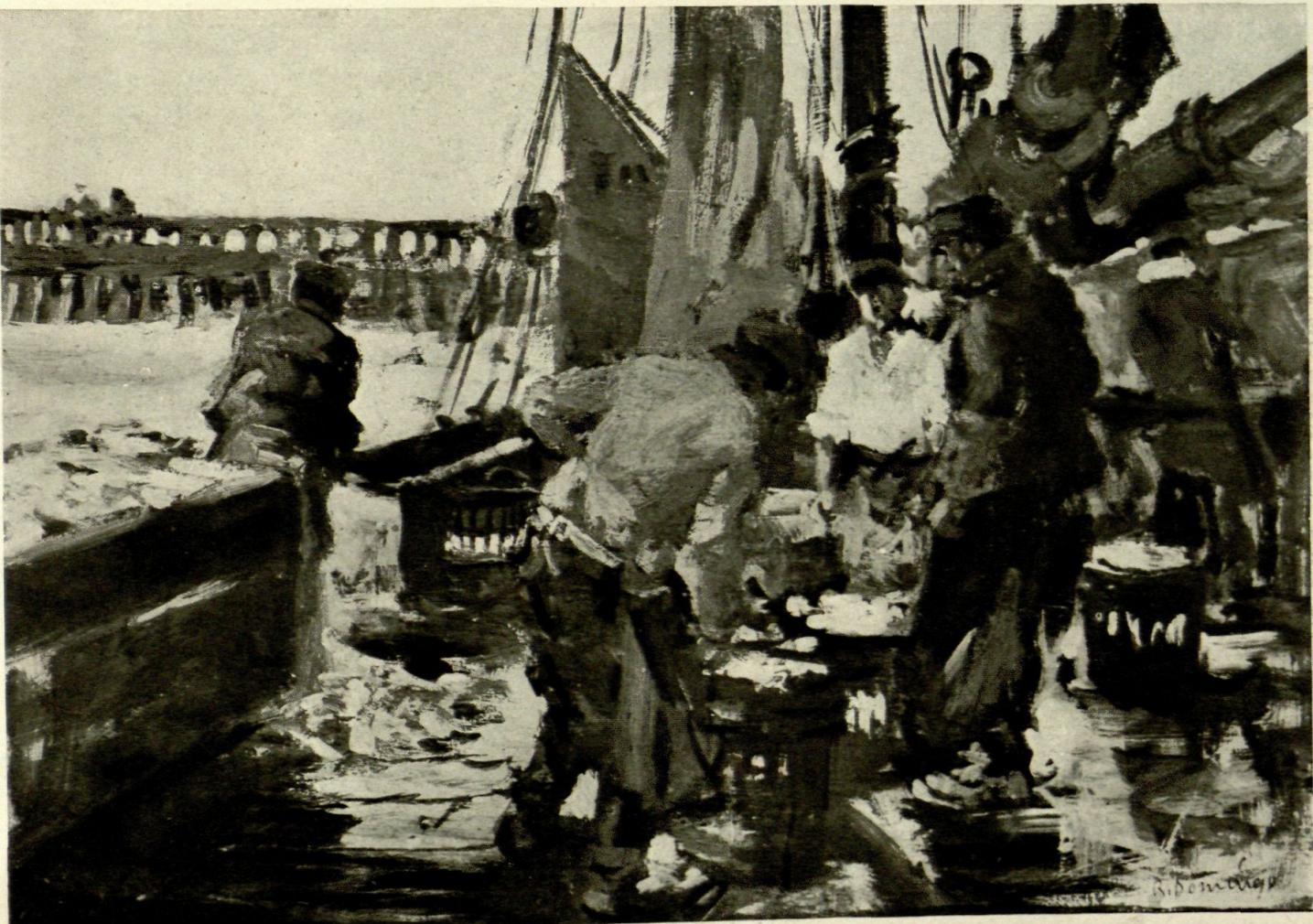


LA CAPILLA. (*Gouache.*) (Prop. particular.)

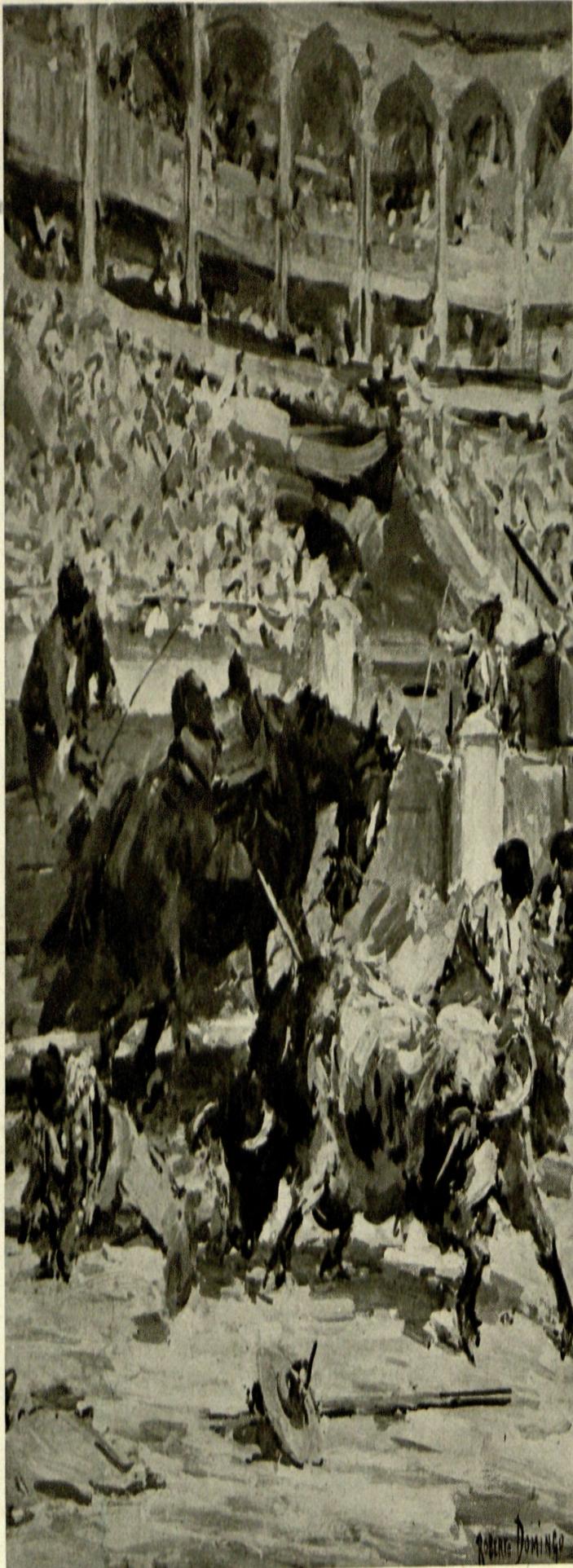




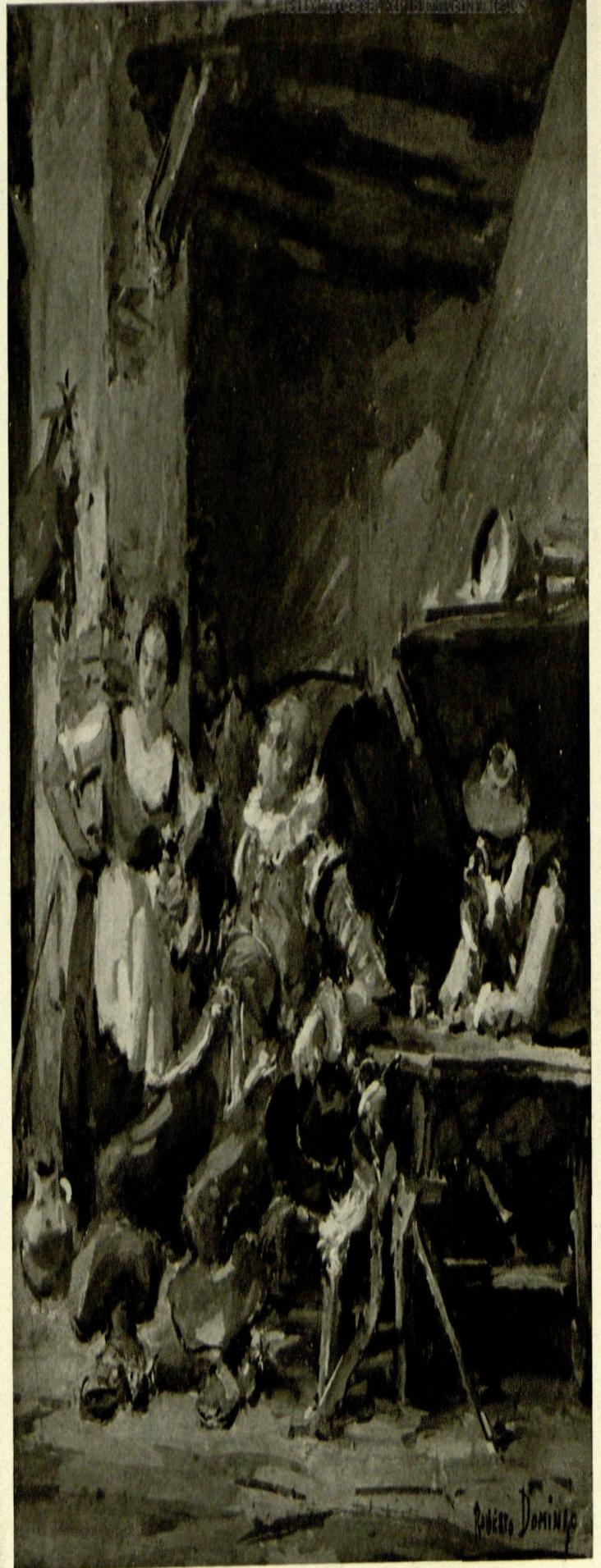
LA VUELTA DE LA PESCA. (Gouache.) 65 × 49 cm. Málaga, 1925. (Col. Sra. Vda. de Vindel. Madrid.)



PESCADORES. (Gouache.) 25 × 18 cm. 1925. (Col. Sra. Vda. de Vindel.)



LA VARA ROTA. (Gouache.) 65 × 50 cm. (Col. Calles. Madrid.) 1949.



EL CONQUISTADOR. (Gouache.) 40 × 30 cm. (Col. Calles. Madrid.) 1949.

Scott, y su fama—al contrario de lo que hoy le ocurre—dejaría de ser una cosa platónica y sería más provechosa para él que para sus admiradores y clientes. Pero Roberto Domingo, cumplidos ya los sesenta años, sigue teniendo su eterna bondad de niño y aún no ha sabido ver maldad en las acciones de los hombres, sino error, olvido, inconsciencia..., siempre algo que los justificara de su culpa.

Aunque él no considera digna de referirse ninguna anécdota de su vida; aunque él imagina que en su vida sencilla no cabe ni una anécdota, podríamos referir muchas, y todas ellas fiel reflejo de su bondad, de su genio y de su temperamento humilde.

Hace ya muchos años existía en la calle del León un establecimiento de venta de material para artistas, muy frecuentado por Roberto Domingo. En dicho establecimiento había un dependiente gran admirador de su pintura. El muchachuelo sabía que nunca podría poseer ninguno de aquellos cuadros que tanto admiraba, y se conformaba con repetir al artista los elogios que le dictaba su entusiasmo. Una tarde, al penetrar en el establecimiento Roberto Domingo, el dependiente ponderó una vez más la luminosidad de sus cuadros, el dinamismo de sus temas, etc. Roberto, que venía de su estudio, llevaba en la mano un pequeño paquete con los pinceles sucios. Al escuchar al muchacho, le preguntó:

—¿Tienes por ahí un cartón que no te sirva?

El chico le miró atónito y, sin decir una palabra, penetró en la trastienda y volvió a poco con un cartón. Lo puso sobre el mostrador, preguntando:

—¿Me va usted a pintar algo, don Roberto?

Roberto Domingo desenvolvió sus pinceles y con uno de ellos, manchado de siena, restregó sobre el cartón unos minutos hasta dejar impreso en él una cabeza de toro con el estoque clavado hasta la "cruz", en maravillosa actitud de "doblar", con los ojos vidriados y la lengua colgando. Luego, mientras entregaba su pintura al muchacho atónito, el agradecimiento mascullado con torpes palabras fué ahogado con las risas estrepitosas, prodigiosamente infantiles, de Roberto.

Seguramente no recordará el artista este hecho; pero a nosotros, que fuimos testigos presenciales, no se nos puede olvidar nunca.

Esta anécdota es claro exponente no solamente de su bondad, sino de su desinterés y prodigalidad.

Recordamos otro caso referido por el propio artista.

Un día, al llegar a su estudio, se encontró con una carta de D. Miguel Moya, director de *El Liberal*, citándole en su despacho "para tratar de un asunto que podía convenirle". Acudió Roberto Domingo puntualmente, y don Miguel le ofreció el puesto que había ocupado Ricardo Marín. Marín había hecho hasta entonces los apuntes de las corridas y de las carreras de caballos. La redacción de *El Liberal* se había escindido y los redactores disidentes habían fundado *La Libertad*, Ricardo Marín entre ellos.

—Le he llamado a usted—aclaró D. Miguel Moya—por si le interesa ocupar la vacante de Ricardo Marín. Usted me dirá en qué condiciones.

Roberto Domingo reflexionó sólo unos instantes. Según le había dicho muchas veces Ricardo Marín, en *El Liberal* le pagaban mil pesetas mensuales...

—Si a usted le parece—contestó nuestro artista—, podía quedarme en las mismas condiciones que trabajaba Ricardo Marín. Tres apuntes de cada corrida que se celebre en un mes... por mil pesetas mensuales.

Don Miguel Moya aclaró:

—Ricardo Marín ganaba setenta y cinco pesetas. Aunque yo estoy dispuesto a pagarle a usted algo más...

Trabajó durante algún tiempo para *El Liberal*. Más tarde, para *La Libertad*. Ultimamente, para *Informaciones*. En los tres diarios hizo idéntico trabajo: esos maravillosos apuntes a pluma que todos los españoles hemos admirado.

También en esto se dejó sentir la apatía de Roberto Domingo. Considerándose el pago "sólo por la reproducción de los dibujos", ni una sola vez recogió los originales de la imprenta...

—Soy muy descuidado—se lamenta ante nuestro estupor—. Yo sé que otros artistas cuidan de que no salga de su estudio ni un solo cuadro sin fotografiar; yo no he hecho ni una sola fotografía de los míos. Son ellos los que tienen razón, pero ¿qué le voy a hacer? Ya ve usted, hace unos días, los hermanos Bienvenida han traído un cuadro mío, de su propiedad, para que lo barnizara. Y no he podido barnizarlo, porque no tenía pincel de barnizar. Sí, sí, ya sé que todos los artistas tienen pinceles en un pincelero, que tienen "hasta paleta"...

Extiende su brazo al decir esto y nos muestra la mesa en que trabaja, con los colores amontonados. Roberto Domingo no dispone de paleta. Utiliza como tal un periódico, un cristal, cualquier cosa. ¿Qué más da, si los resultados son tan maravillosos? A veces se olvida de cerrar los tubos de color. A veces utiliza como cenicero el mismo recipiente, que llena de agua para mojar sus pinceles. No se acuerda de cerrar un tubo de color y recuerda con sus menores detalles una escena vista durante unos minutos muchos años atrás...

Roberto Domingo, tan conocido en todo el mundo por sus obras, es casi desconocido personalmente en su propia patria. En cincuenta años de trabajo ininterrumpido, "no ha tenido tiempo" de dedicar unas horas a la publicidad. Ha rehusado homenajes, entrevistas radiofónicas, informaciones periodísticas. El, que se considera insignificante, tiene cuadros en las colecciones de D. Carlos de Borbón, el Duque de Medinaceli, el Barón de Fooster, el Conde de Artaza, el Marqués de Perales, M. Henry Sanglier, Guillermo II, etc. Pintores como Zuloaga, José María Sert, John Sargent, Kelly y Solana adquirieron cuadros suyos.

Gracias a la donación hecha al Museo Provincial de Bellas Artes de Cádiz por los Sres. D. Luis y D. Félix Siravegne Jiménez, existe en él una sala dedicada conjuntamente a Francisco Domingo Marqués y a su hijo, Roberto Domingo. En ella figuran treinta obras de este último, entre dibujos y *gouaches*. Dicha sala fué inaugurada el día 15 de enero de 1947.

Poco antes de pintar D. Joaquín Sorolla los cuadros que hoy figuran en los locales de la Hispanic Society de Nueva York, el ilustre artista, que andaba planeando su labor, decía a Roberto Domingo:

—Ahora, lo que yo necesitaría es poder hacer lo que tú haces: llevar mis ideas al papel tal como yo las veo. Pero no sé. Yo no sé pintar sin el natural delante.

Y era cierto. Sorolla necesitaba "copiar" el natural, mientras que Roberto Domingo, una vez "visto" el natural, no lo necesita para interpretarlo en sus lienzos.

Sin alusiones, pero a propósito de esto, quisiéramos decir unas palabras respecto a la producción artística en su trilogía, tan fácil de confundir. Las obras pueden ser producidas como arte, como oficio o como habilidad. En el primer caso, la personalidad del artista rebasará todas las influencias llegadas en su formación,

superándolas. En el segundo caso, bastará con el tesón de la disciplina, sin intervención del espíritu de creación, y en el tercer caso, la obra puede producirse con el mínimo de ambas cosas; es decir, con un conocimiento técnico no excesivo y con un mínimo de gracia o de oportunismo. Ya hemos analizado el proceso del aprendizaje técnico y las características creadoras de Roberto Domingo para no tener que repetir lo que figura en capítulos anteriores.

Quisiéramos añadir unas palabras, no obstante, para hacer patente la diferencia que existe entre "copiar" el natural y "crear" mediante la utilización de su recuerdo.

El viejo proceso de creación, tratándose de un cuadro de "composición", era: 1.º, elegir mentalmente el tema; 2.º, confeccionar diversos "apuntes", a fin de resolver los problemas de la composición y "ver" expresada la idea, y 3.º, pintar con modelo y una por una las figuras que intervienen en la composición. De este modo (buen ejemplo de ello son la mayoría de los "grandes" cuadros que se conservan en nuestros museos), la producción adolece de teatralidad, por falta de ensamblaje entre las figuras y, muchas veces, por no dar el natural lo que el artista vió mentalmente.

¿Serían éstas las dificultades a que Sorolla aludía?

Roberto Domingo tiene la enorme ventaja de que lo que sus retinas le ofrecen no es el estatismo del modelo, sino la escena íntegra y dinámica reflejada en su cerebro por obra de su portentosa retentiva.

Y ahora, bien quisiéramos hablar sobre las fotografías que ilustran estas páginas; pero tratándose de cuadros que forzosamente han de perder en la reproducción, limitémonos a señalar este hecho. Sería pueril intentar conocer el arte de Roberto Domingo mediante la contemplación de las reproducciones de sus cuadros. Su pintura, sin contornos, de pincelada luminosa, hermana poco o nada con la minuciosidad fotográfica. Hemos incluido reproducciones abundantes para dar una idea de lo que el arte de Roberto Domingo es, pero sin que la contemplación de las mismas eluda la necesidad de contemplar los originales, tan distintos siendo los mismos. En esta colección, un poco forzada, dada la imposibilidad de elegir, ya que hay escasísimos lienzos de Roberto Domingo en el mercado, a pesar de los miles que pintó durante su carrera artística, hemos procurado, no obstante, incluir cuadros de distintas épocas, procedimientos y temas. En todos ellos, el lector podrá observar la recia personalidad de este gran artista, que es honra de la pintura moderna de todos los países.

II Exposición de Pintura y Dibujo de los alumnos de la Escuela Superior de Arquitectura

Por JOSE MORALES DIAZ

LA Sociedad Española de Amigos del Arte, además de las exposiciones que anualmente celebra, dedicadas a temas originales de Arte español, a solicitudes de particulares y entidades artísticas, cede sus salones sin colaborar en exhibiciones que no siempre responden a los buenos deseos de los expositores ni del catador de arte.

Cuando, como en la presente Exposición, se dan acusados valores, interesantes en alto grado para la evolución de la pintura en el momento actual, creemos obligado dedicarles un comentario que defienda del olvido y que pueda servir de punto de partida o de recordatorio para la enseñanza.

Parece desdeñarse que entre el asunto del cuadro y éste está toda la entraña de la obra artística, como entre el esqueleto y la epidermis el vital fundamento de una vigorosa y larga vida. Y esta entraña es la potencia del mismo artista en sus tres dimensiones: sensibilidad, capacidad conceptual y adiestramiento, específicamente dedicadas al cultivo de la estética.

1.º La sensibilidad es la porción capital del sujeto artístico, puesto que el arte es actividad exclusiva del mundo afectivo, la mejor calidad y peculiaridad del sujeto o autor radica en su tono afectivo, su *personalidad*, que suele confundirse, usarse y aun abusarse, dentro y fuera de la obra artística, con las maneras o modos que, por ser de pura cepa intelectual, imprimen la particular originalidad o distinción del *estilo*. En España servirá de paradigma Gutiérrez Solana, para la *personalidad*, y cualquier otro pintor, inconfundible por su técnica individual, *para el estilo*.

2.º Capacidad conceptual o posibilidad de que cuaje en ideas plásticas, en imágenes, el caudal de sensaciones que mana de la personalidad.

3.º Adiestramiento, que implica el conocimiento y manejo de las artes de la pintura desde sus primeras letras hasta el dominio virtuoso de la técnica para expresar, clara y agudamente, lo que se pretenda decir.

Estas tres parcialidades se han de dar en unión con la *coherencia* de un pensamiento original expresado con sencillez.

Intentar sólo con el oficio, con la técnica, reproducir un tema, por muy selecto que sea, es pintar naturaleza muerta o, mejor, matar la naturaleza, más muerta por lo pintado, cuando no la informó otra intención.

Empeñarse en dar calor estético a procesos puramente mentales, a conceptos intelectuales, es retroceder al vano ideograma rupestre, al criptograma.

Y si es tan sólo el fervor, la emoción, la esencia de la personalidad la que ha de expresarse plásticamente, mal se logrará sin los asideros de un concepto que lo recoja y una imprimación pertinente que lo fije y perpetúe.

Además, en esta Exposición preciso es meditar sobre la coyuntura en que una generación joven y con alientos, bien preparada, da a conocer sus preocupaciones y orientaciones. Momento en que se puede observar lo que marcha de nuestra tradición española en arte y lo que han recogido de los tanteos con que, desde hace cerca de medio siglo, se aspira a recrear un nuevo arte...

Y ciertamente que estos jóvenes alumnos de Arquitectura se han encontrado desde el comienzo de su afán artístico en medio de materiales de derribo. El impresionismo ha liberado el color del modelado, haciendo exenta la pincelada. El expresionismo ha roto el contorno y la línea. El cubismo ha abatido los planos perspectivos. La mayoría de los temas clásicos han sido demolidos, y sólo ha quedado en pie un valor decorativo, de estirpe francesa, poco gustoso para el paladar español, que necesita cosas más sabrosas.

Pues bien: en las cuarelas y dibujos de esta Exposición puede seguirse el itinerario por donde marchan a la hora presente las inquietudes de los expositores, partiendo de una maestría técnica y discurriendo libremente, con paso firme e independiente, cada cual su particular ruta.

En la acuarela hay que destacar un concepto correcto en tamaño y técnica de lo que con el procedimiento se puede lograr. Dimensiones que se tratan de rebasar por los que la cultivan, olvidando que un romance, que es arte menor, puede ser un gran poema, y que la mucha extensión debilita el color y vigor de una aguada, entre otras muchas razones. Además se han apartado, cuando era menester, del purismo como principio y cifra de malabarismo técnico, empleando el perfilado y aun mancha extensa de tinta china, los toques de guasch, obteniendo magníficos resultados, que es lo que vale, llegando hasta la santa irreverencia, para la acuarela, de reforzar tonos con pinceladas al óleo, como Luis Oriol en sus seis deliciosos cuadros.

Dentro de este campo de la acuarela, las muestras de una buena orientación son patentes. Gerardo Cuadra, en *Imagen*, se entrega a la ejecución formal, puramente formal, del tema, venciendo todas las dificultades que el fundido de tonos tiene en este procedimiento, para que el color no pierda vivacidad y no quede castigada con manchas la obra final. El oficio tiene en esta obra la ejemplaridad de una lección de ejecución y de cómo lo estrictamente técnico para en seco la emoción estética. Las acuarelas de Lamela, Albalat, Andrada, continúan la vida ascensional hacia alturas de mayor sentimiento con predominio aún de lo constructivo en los primeros, en los que se acusa el consejo de un buen maestro, y en el último, con un acento de plácida emoción en *Ría de Pontevedra*, destacando ya un valor estético. Siguiendo esta ruta, Fernández Alonso y Martínez Anido han abandonado la rigidez de lo formal, la tiranía del color fundamental, y la sensibilidad personal florece libre y canta para el recreo del espectador en figuraciones plásticas.

Culmina el recorrido Antonio Tenreiro. En Tenreiro se conjugan las premisas de un artista cabal. En los temas *Segovia*, *Avila*, *Cuenca*, *Puerto de la Coruña*, etc.,

lo objetivo ocupa el espacio preciso para la referencia, notificaciones de las que fluyen sugerencias y evocaciones. Color y forma componen, con un verbo singular, frases de alada elocuencia, con las que el pintor nos describe y cuenta la historia breve, como corresponde a la acuarela, de un momento fugaz. Nada más alejado de la gravedad del óleo, de la mecánica fotográfica que estas ágiles y humanas versiones del paisaje que con intenciones de boceto satisfacen y cumplen las ambiciones del cuadro.

En línea, a esta altura, Vázquez Molezún, con más hondura de concepto y mayores complejidades técnicas, presenta soberbias imágenes de Italia (Venecia, Capri), en donde un sentido dramático y contextura monumental producen inquietante emoción de grandeza.

Fernando Cavestany, con manchas a la aguada, colorea impresiones, captadas con la pluma, del paisaje urbano de Italia. Traslada en imágenes ese instante que una catedral, unas torres, conmovió su fondo afectivo con imperativo de plasmar, no aquella catedral ni aquellas torres que más cómodamente y más fielmente en el detalle de otro modo pudiera lograrse, sino el particular sonido o melodía con que el golpe de su contemplación hiciera resonar el metal de su cóncava personalidad.

Extenderse en consideraciones acerca de las obras de Pérez Bella, Casariego, Barrio, Cagigal, Cores, Echaide, Cerro, Carvajal, Hernández, Merín, Puig Alvarez, Schobel, Vázquez de Castro, Cárdenas, Azpiazu, etc..., acuarelas, óleos, dibujos y esculturas, sería detenerse y reiterar un juicio crítico, que quiere ceñirse al esquema de una Idea estética fundamental. De todos modos, debemos confesar que el buen sentido estético de esta Exposición obliga a no olvidar ningún nombre con su ajustado comentario.

Derivando hacia el dibujo, aparte de los excelentes estudios de Celso García y de Picardo, allí donde el trazo discurre con libertad caligráfica para decir algo con sus figuraciones y el íntimo latido y vibración de su línea sigue la misma trayectoria del buen arte. Vuelven a aparecer Molezún y Tenreiro y Cavestany dando al dibujo, cada uno en su peculiar sentir, un valor expresivo del instante. Pero tal vez sea Romany quien, con sus apuntes de álbum, haya compuesto el mejor poema de artista que quiere cantar, más que retener, los momentos y las cosas que en torno se le cruzan. Cada apunte, una estrofa, una copla a un horizonte, a una enredadera, al menaje de un labrantín, con la precisa concisión de una pincelada justa.

Y luego los divertimientos del dibujo humorístico y la presentación difícil de toda exposición colectiva, aplicando como notas ornamentales un Peater a la jerezana y una diligencia inglesa de Carlos Picardo; una fragata, una goleta y un barro sin cocer de la Venus esteatopigia moderna.

Con la sensibilidad, cada cual la suya; con un cultivado sentido estético; con maestría en el hacer, estos estudiantes de la Escuela Superior de Arquitectura van ya muy adelante por un camino lleno de escombros y de multitud titubeante.

Y el comentarista, que escucha el latido acompasado, tenso, de la buena savia de raza, en la entraña del certamen, declara su gozoso optimismo.

Febrero de 1950.

Mariano Fortuny y Madrazo (†)

Por MARIA DE CARDONA

EL 2 de mayo de 1519 moría Leonardo da Vinci en el castillo de Cloux, cerca de Amboise; el 2 de mayo de 1949 moría en este su palacio Orfei una figura leonardiana, que no sólo compartió con el maestro florentino la fecha de su óbito, pero que en el ingenio, en las invenciones, en su figura de humanista le fué parejo.

En este palacio Orfei hállase la síntesis de su obra: espero que un día voces más autorizadas que la mía podrán hablar sobre ella. Poco se sabe de ella en España; sin embargo, fué magnífico pintor, dibujante extraordinario. Inventor de una "tempera", compuesta por él con "secretos" tal vez penetrados en el estudio de los maestros venecianos, del que fué copista portentoso. Así le califican los propios profesores venecianos, duchos en la materia. Figurarán en la Biennale varios cuadros, entre ellos un desnudo interesante por los matices que precisamente presenta esta "tempera" suya que había reemplazado casi por completo el óleo en sus lienzos. Las transparencias que con ella consigue en sus acuarelas y el vigor del colorido denuncian la escuela paterna en que se formó el artista.

Moderno en sus aguafuertes, en las que emplea el "trápano y la fresa" para hallar en el trazo libre unos negros que en nada desmerecen junto a los de Goya y Rembrandt, consigue con estos medios originales unas calidades extraordinarias. Ha dejado cerca de cincuenta aguafuertes, acuastintas y puntas secas bellísimas. Irán a enriquecer nuestra Calcografía Nacional y la Sección de estampas de nuestra Biblioteca Nacional, pues la viuda desea donarlas junto a las del padre.

Pero la pasión de Mariano Fortuny y Madrazo es la del teatro. En su juventud, acaba de morir en la ciudad de las Lagunas Ricardo Wagner. Recoge el soplo wagneriano en una visión pictórica: Amfortas, Titurel, las Mujeres Flores de Parsifal (que le valen su medalla de oro en la Exposición Internacional de Munich en 1897), los Caballeros del Graal, y aquel delicioso Beckmesser en el que puso las características propias de ironía y de bondad.

Fortuny nos cuenta de cómo, precisamente en Bayreuth, en 1890, durante una representación de *Tristán*, surgió en él la idea de sus invenciones luminosas. En 1900 aplica en el palacio Albrizzi, en una representación del *Mikado*, sus primeros experimentos. Giacosa le permite al poco tiempo introducir en la Scala de Milán una innovación en el alumbrado escénico. Cléry, un abogado francés influyente, le invita a ir a París y le pone en contacto con Sardou, con Sarah Bernhardt, Coquelin, y en los diferentes teatros en los que éstos actúan aplica sus

luces indirectas. De este modo iluminará en el *foyer* de la Ópera de París las bellas pinturas de Baudry. En los estudios Surcouf se trabaja bajo su dirección para la iluminación del Círculo de la rue Boissy d'Anglas. Estamos en 1904. Me faltan en este momento puntos de referencia para cotejar fechas, y desearía que un experto en la materia lo hiciera para reivindicar el honor para él de haber sido un precursor, que inicia la luminotecnia con resultados positivos antes que surgieran los que hoy pasan por los inventores de la luz difusa. Mucho plagieron a nuestro Fortuny; con hacer una pequeña enmienda a su sistema, en el extranjero se apropiaron de tantos magníficos hallazgos que deberían ponerle a la cabeza, mientras en su propia patria se ignora y calla la labor prodigiosa debida a su talento.

Copio de su álbum: "1906. *Soirée d'élite* en el Hotel de Béarn. Ballet de Vidor. Deseo expresar mi agradecimiento a la condesa Martine de Behague, verdadera protectora de las Bellas Artes, cuya inteligencia atenta a todas las iniciativas artísticas, cuyo espíritu, más único que raro, me ha permitido crear una escena en su sala de música de su casa de París, y de experimentar, en grande y en condiciones excepcionales, mis ensayos técnicos, que me era difícil, es decir imposible, introducir en los teatros, en donde reina un espíritu adverso a las innovaciones."

Y he ahí que esa noche nace la "Cúpula" Fortuny, que luego adopta el teatro Kroll de Berlín y se implanta más tarde en la Scala de Milán. Reinhardt le aplica en sus "Cúpulas fijas", y Forzano las pasea a través de Italia en sus Carros de Tespi. Esto determina una verdadera revolución en la escenografía.

Se dijo que se había colocado una Cúpula Fortuny en el María Guerrero. No hay tal. En Madrid, el arquitecto Antonio Flores la quiere aplicar en el Teatro Real. Fortuny viene a Madrid el año 29 para ello. Las vicisitudes, por todos conocidas, de nuestro Teatro Real, que yace aún herido y maltrecho después de esa fecha, fué una de las desilusiones que padeció Mariano Fortuny y que amargaron su corazón de español. Otro tanto sucedió con el teatro proyectado para Montjuich, cuya maqueta revela su talento de arquitecto. El proyecto preséntalo, clásico en cuanto a la sala, en forma de anfiteatro con su velarium y su galería diáfana, cuyas estatuas se destacan sobre un fondo de cielo producido por los mismos efectos de luz que rigen a la escena modernísima, dotada de su llamada "Cúpula". De sus lámparas, que aquí en Venecia se emplearon para iluminar los cuadros del Tintoretto en la Escuela de San Rocco, y los *Carpaccios* en la de los Esclavones, y que aquí en museos y colecciones ponen las pinturas en valor. Expanden prodigiosa luz, y no dan sombra sobre los múltiples y variopintos terciopelos que hállanse en el estudio de Orfei. Ha inventado este "mago", como lo llamaba D'Annunzio, un sistema de estampación sobre algodón que lleva esta modesta tela a nueva dignidad. Ha transformado el terciopelo, no en pieza de artesanía, pero en pintura... Porque contemplar un trozo de estos terciopelos es hallarse ante un cuadro... Para el nacimiento del Príncipe de Nápoles adornan estos terciopelos los atavíos del cortejo de Bona de Saboya, y es fasto renacentista el que contempla el pueblo aquella tarde en Milán.

Nuestra Universidad Central posee un dosel en su Paraninfo luciendo las armas complutenses, y una cenefa bellísima lo corona. Lástima que la ornamentación anticuada circundante no esté a tono con aquella obra de arte de Mariano Fortuny.

Para la Duquesa de Lerma y para su fundación en Toledo estampa en oro un terno digno de las vitrinas escurialenses. Luce la solemne cripta en días de

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Història de l'Art



BOLONIA. Acuarela de Fernando Cavestany.

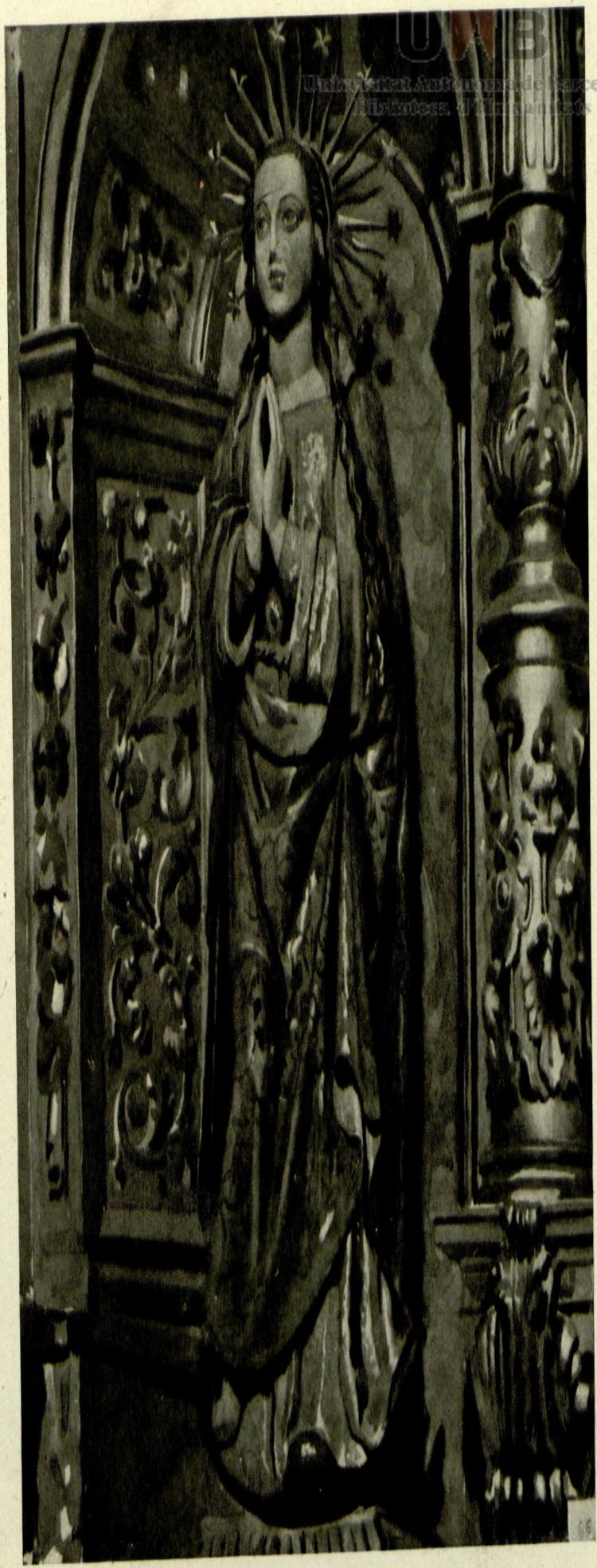
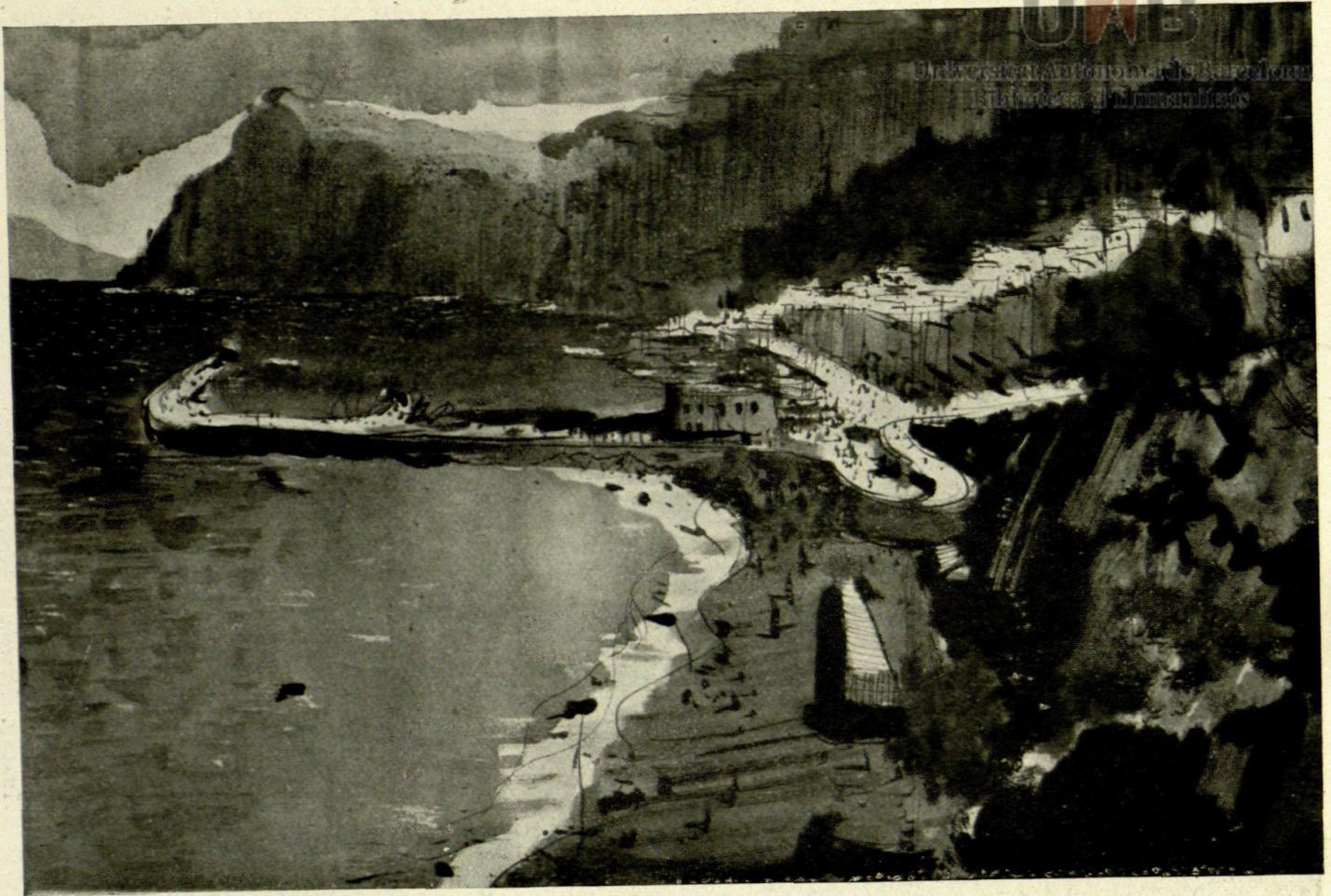


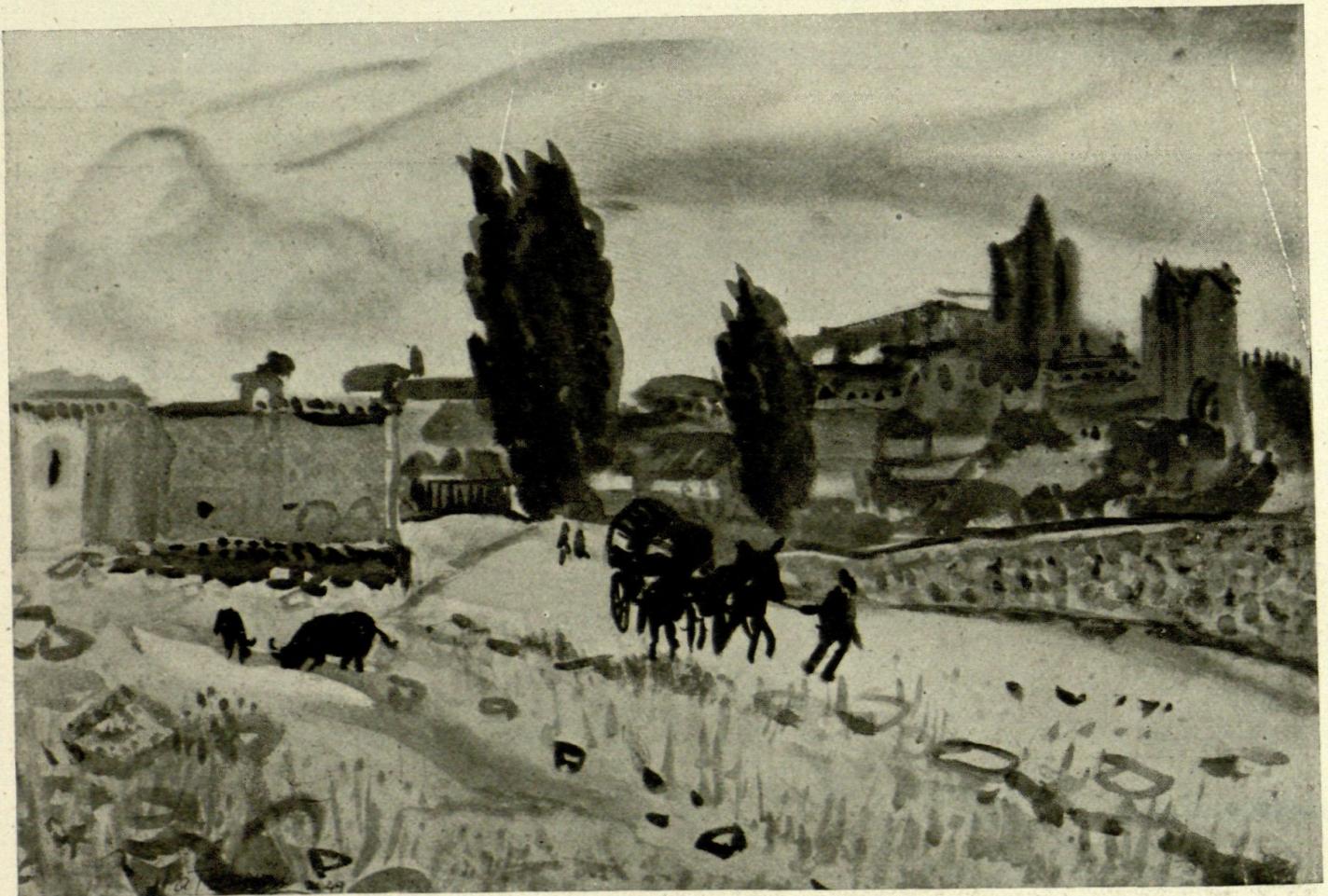
IMAGEN. Acuarela de Gerardo Cuadra.

UAB

Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats



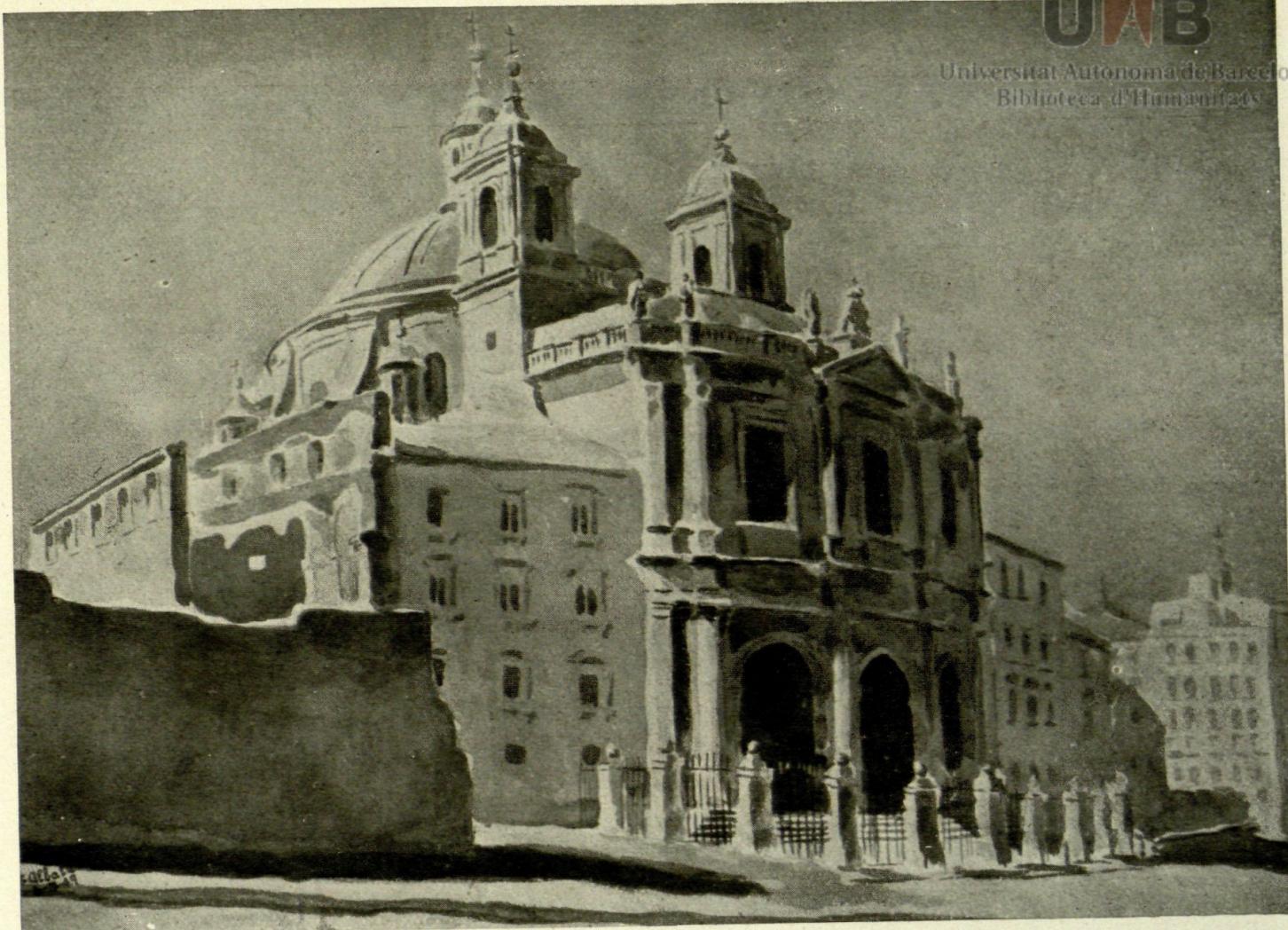
CAPÚ. Acuarela de Ramón Vázquez Molezúa.



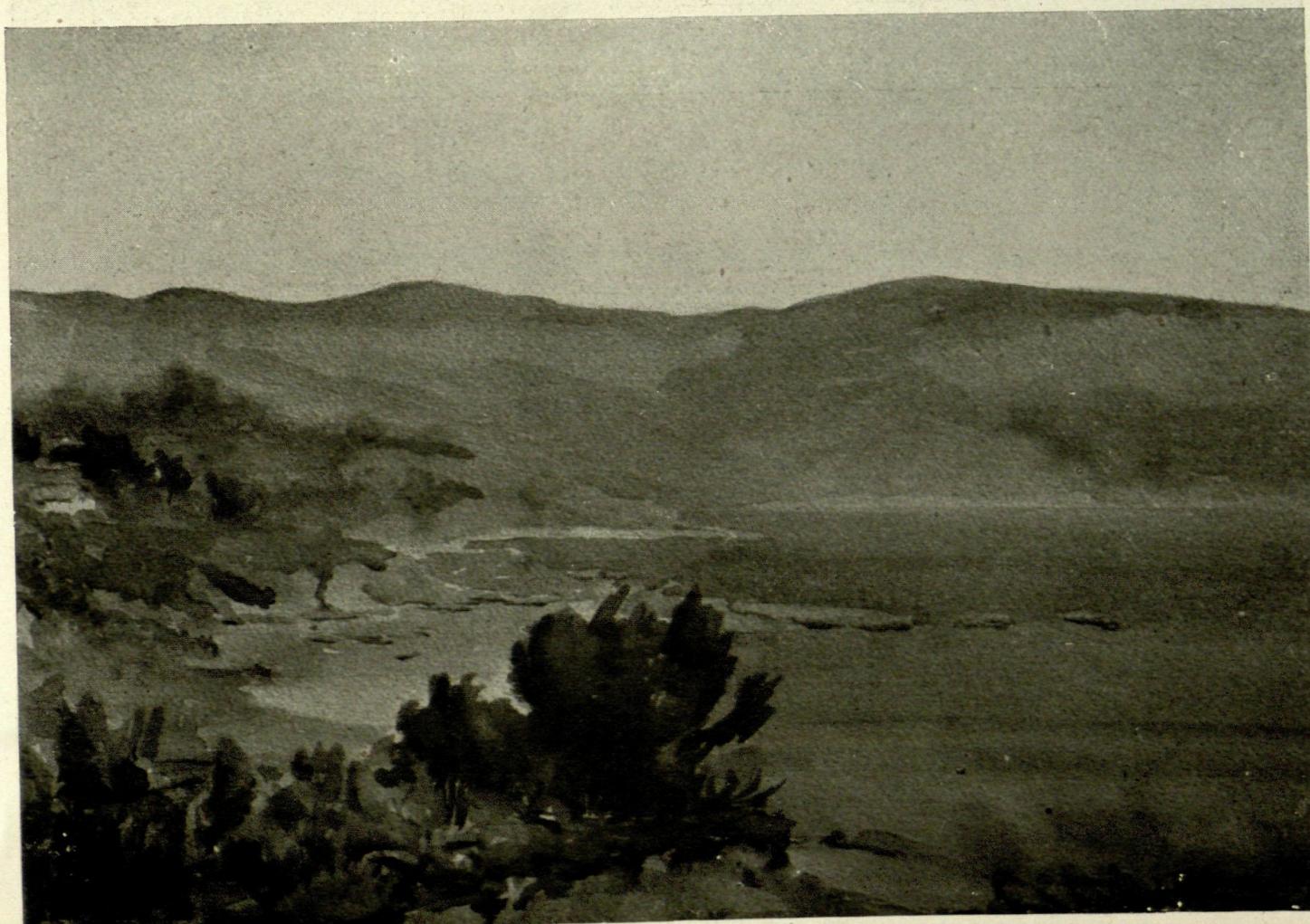
AVILA. Acuarela de Antonio Tenreiro.

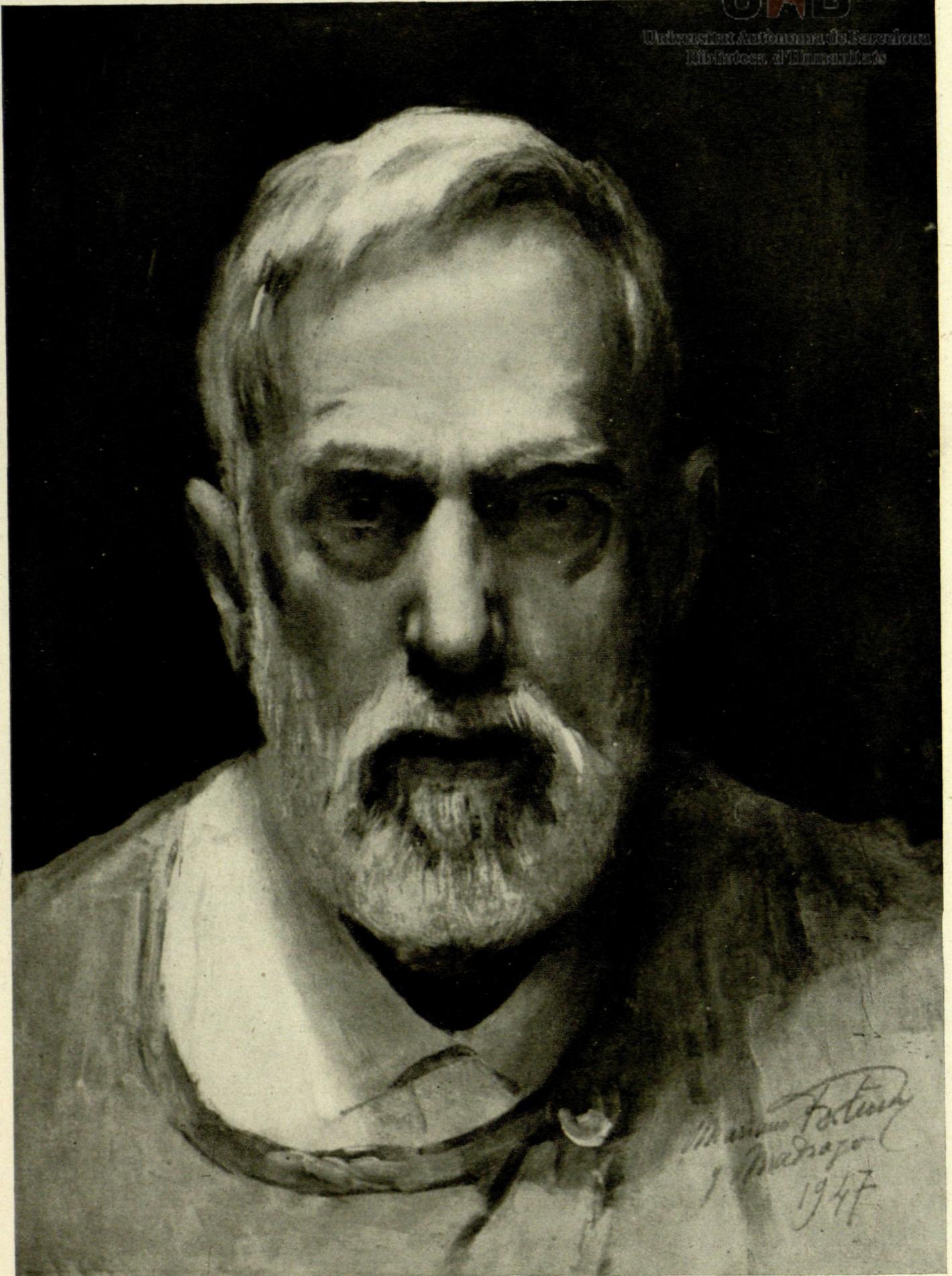
UAB

Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats



SAN FRANCISCO EL GRANDE. *Acuarela de Andrés Fernández Albalade.*





Autorretrato de Mariano Fortuny y Madrazo.

Difuntos un paño fúnebre con su cenefa dorada, en la que campean los escudos de las Casas de Medinaceli y de Lerma. En el estudio del artista hállase reproducido un trozo de esta magnífica pieza. Y en vitrina luce sus arabescos la capa pluvial cuya réplica donó a Reus, a la Colegiata de San Pedro, en donde hállase el corazón de su padre.

Todo esto responde a una elaboración genial, cuyo secreto no conocen más hoy en día que un reducido número de obreras y la digna compañera de su vida, inteligente y fiel colaboradora de todos los instantes...

"Aborrecía Mariano Fortuny toda forma exterior que pudiera aparecer vana; repugnábale la falsa retórica", según dijo en su sentido discurso el profesor Lorenzetti. Todo su afán fué siempre ensalzar la memoria del padre. Fué el suyo un ejemplo de piedad filial, con lo cual olvidó su propia personalidad. Supo con sus dos apellidos, cargados de gloria, elevarles a más. Español a machamartillo, a pesar de los largos años transcurridos en el extranjero, tal vez por eso mismo más apegado a lo nuestro, cuando se sintió morir, pidió los sacramentos como buen caballero cristiano. Había nacido en Granada; tenía prestancia de rey moro con su barba y la serena quietud árabe. Sus manos blancas parecían hechas para el reposo, y eran las de un trabajador infatigable. Sus primos, los Madrazo, que le visitaron en los últimos días, ya herido de muerte, le hallaron risueño y bromeando. Aplaudió a la presentación de una nueva tela que le trajeron sus obreras, que no podían contener el llanto. A nadie mejor que a él le cuadra el dicho de Leonardo da Vinci: *Come una giornata bene spesa dà lieto dormire — così una vita bene usata dà lieto morire.*



Bibliografía

BERNARDINO DE PANTORBA: *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes.*

Recientemente se ha publicado el libro cuyo título encabeza esta bibliografía, del insigne crítico y no menos artista Bernardino de Pantorba. La obra alcanza la categoría de interés nacional, por ser un prolijo análisis de las Exposiciones celebradas en Madrid desde 1856 hasta 1948. Desde el punto de vista documental, no pueden reunirse en un estudio elementos tan varios como precisos, que constituyen al propio tiempo la historia contemporánea de nuestro Arte español. Tras el sentimental, práctico y docto prólogo del laureado pintor, fallecido, D. Eduardo Chicharro, Pantorba recoge atinadamente los elementos que podíamos llamar de formación y desarrollo de las Exposiciones Nacionales. No sólo en lo que se refiere al famoso Decreto de Isabel II, publicado en la *Gaceta de Madrid* el 12 de enero de 1854, y a su articulado, sino también a resúmenes curiosos sobre diferentes temas que nacen del reflejo viviente en la vida de estos Certámenes. Tales como son: las inauguradas en los diferentes años del siglo que transcurre desde su iniciación al final; los distintos regímenes políticos que las autorizan; los varios locales y las fechas de los comienzos de estas Exposiciones. Como, asimismo, la importancia de ellas, por lo que se refiere al amparo y desarrollo del Arte nacional. En un juicio crítico, agudo y de acierto, observa Pantorba las condiciones de los primeros salones y también el criterio en la admisión y colocación de las obras; los premios, en la cuantía y en su clasificación; número de obras en su totalidad y en su partícipe, con relación a su clase; sistema de concesión de medallas de honor, como las oscilaciones habidas al otorgarlas, motivadas por la presión de sus diversos funcionamientos. Los Jurados, sus nombres y su psicología. La prensa, con la crítica de las obras y de sus autores, añadiendo como pensamiento personal del autor de este libro, haber sido estas Exposiciones, tan justas como verdaderas; un dique contra la presentación de la naturaleza "fauve" y de los "ismos"

en el arte de vanguardia, que vive con el aplauso de los "snobs", y plano al propio tiempo en el que se da a conocer la ejecución de valía de autores famosos. Cita, con los mediocres y su acusación, las excepciones, y también a aquellos artistas que, con las recompensas recibidas, se les otorga igualmente esa poderosísima fuerza llamada "estímulo", para seguir su trabajo y, con él, alcanzar el renombre de su arte, que es el de su personalidad y valor.

No podía faltar en este concienzudo estudio el resumen de las obras expuestas, en cuanto a su técnica y tema; y así, tanto las históricas como las de género; el paisaje en su vasta condición, desde lo real hasta el futurismo, y las producciones libres de toda ideología, van enumeradas con apreciaciones tan verdaderas como precisas, viendo en ellas lo teatral y poco específico de los lienzos históricos; pero señalando la importancia de algunos, como los de Rosales, Casado, Pradilla, Muñoz Degrain, Palmaroli, Sala, Ferrant, Moreno Carbonero, etc. El tema divertido degenera en ilustraciones de mal gusto, y la Naturaleza, más que copiada, interpretada con libertad peligrosa.

Pero, en su afán de presentación de la vida artística en los siglos XIX y XX, Pantorba hace, con su elegante pluma y profundos conocimientos, un alarde de cultura, con un arsenal de datos que pueden servir para trabajos posteriores. El retrato no está tampoco fuera de este libro, pues en él se exponen, con la síntesis del mismo, acusaciones referentes a su realización y éxitos alcanzados por sus autores. Se analizan también en este jugoso compendio la escultura, el grabado y el arte decorativo.

Pasa después el autor a reseñar, año por año, desde 1856, las Exposiciones, en sus diversos aspectos: obras, premios, autores, temas, juicios sobre éstos del autor y de otras autoridades en la materia, tanto en la pintura como en las otras manifestaciones artísticas.

En el apéndice aparecen, por orden alfabético, todos los artistas, con su condición profesional, nacimiento y fecha de su defunción (si ha lugar);

medallas, número y clase; como la "Noticia" de las obras presentadas en ese ya tan dilatado espacio que se ha reseñado; orden cronológico de temas, y, finalmente, las ilustraciones de los cuadros premiados con Medallas de Honor y primeras medallas.

El exponente de nuestras Exposiciones es útil y lección provechosa para el público y para los autores de las obras expuestas. Para el primero es una lección que le puede servir de enseñanza definitiva; para el segundo, los juicios, las comparaciones y la presentación gráfica, una indispensable llamada que puede encauzarlos hacia una disciplina, evitar peligros y corregir defectos. Todo ello, escrito con gran soltura, se brinda en esta obra; documento para archivarse entre los trozos exquisitos de la riqueza del arte; por su carácter objetivo y su semblanza, a la par, positiva, concreta y subjetiva, reflejo de laboriosas y pacientes investigaciones.

Por su presentación, llena de gusto y apropiada; por su fondo y contenido, es un verdadero alarde de erudición detallista. Constituyendo no sólo ya un acierto, sino también un hallazgo, con sus elementos indispensables para conocer el avance y progreso de nuestro Arte. No le hacía falta a su autor que se le señalara este tan sensible éxito; pero conviene reseñarlo, para gloria no sólo de su personalidad, sino también de la literatura y de los estudios críticos que en España se realizan con lisonjero triunfo.

Obra, en suma, ésta de Bernardino de Pantorba, que merece ocupar sitio predilecto en las mejores bibliotecas culturales.

JULIÁN MORET.

Hogarth's Drawings.—Edited and Introduced by Michael Ayrton. Notes on the Plates by Bernard Denvir. Avalon Press; London, 1948.

La Editorial Avalón demuestra la actualidad del tema de Hogarth con la publicación de este libro sobre dibujos del maestro del siglo XVIII, que lleva una introducción de Michael Ayrton, pintor y escritor inglés, como presentación de 80 dibujos del maestro, ilustrados de manera excelente en las láminas del libro. El catálogo de las piezas incluídas va firmado por Bernald Denvir.—L.

LEONARD RICHMOND: *The Art of Landscape painting in water color, oil and pastel.*—Pitman and Sons, 1947.

Entre los manuales de técnica pictórica, han tenido gran aceptación entre el público inglés

los de Leonard Richmonh, publicados por la Casa Pitman. Para facilitar su utilización por los aficionados, el autor ha dedicado un volumen a cada una de las técnicas o incluso a cada uno de los géneros. En este volumen que ahora reseñamos se ocupa de dar consejos técnicos y prácticos para los pintores de paisaje. El índice de sus capítulos es muy completo, ya que empieza con el estudio de los elementos del paisaje y de la composición, para continuar con el estudio de los valores colorísticos, tan importantes para los paisajistas; trata después de la ejecución de los bocetos al aire libre, que aconseja alternar con estudios detallados a lápiz. Después aborda en una serie de capítulos el análisis de motivos concretos, como el estudio de las nubes, de las montañas, de los árboles, de las superficies de agua, así como de la arquitectura y de las embarcaciones, terminando con varios capítulos dedicados a consideraciones respecto a los tipos de naturaleza con los que puede enfrentarse el artista, dando asimismo consejos sobre la ejecución de los bocetos ante el motivo y sobre su transformación en obra definitiva, y termina, por último, tratando sobre el empleo de los diversos materiales que el paisajista requerirá en su trabajo.

El libro está muy bien editado; llaman especialmente la atención sus 30 láminas en color, que alternan con croquis, esquemas y dibujos, cuya utilidad ilusionará, sin duda, al paisajista incipiente que se guíe por los consejos del autor.—E. L. F.

FERNANDO CHACÓN: *Los bellos grabados de Eduardo Navarro.*—III. "Los hermanos". Madrid, año 1949.

En el campo de la bibliografía del arte español abundan tan poco los rincones íntimos, delicados y exquisitos, que tenemos la obligación de destacar la aparición de este librito de Fernando Chacón, tercero de una serie dedicada al comentario lírico y emocional de los aguafuertes de Eduardo Navarro. Es Navarro uno de nuestros mejores grabadores, con notas muy personales y finas de artista en su interpretación de paisajes melancólicos, llenos de un lirismo sobrio y delicado; pero, además, Navarro es un hombre de virtudes humanas auténticas, precisamente aquellas que en su arte se muestran. Artista recatado, enemigo de exhibicionismo, de intrigas y de bombos, Navarro ha producido su obra con una modestia ejemplar, alcanzando por derecho propio los honores y las recompensas, sin vanidad y sin indiscreción. Virtudes son éstas que, aunque resten alguna espectacularidad al triunfo legítimo y alguna resonan-

cia externa a la obra, tienen siempre en la vida su compensación. He aquí una de ellas. Un admirador apasionado y de buen gusto, Fernando Chacón, ha dedicado sus páginas de prosa a comentar las mejores obras de Navarro sobre la plancha, y sus comentarios breves, líricos, han producido esta encantadora serie de cuidada impresión, homenaje, el mejor, a la obra de un artista amigo. En su pequeño formato y en su impecable edición, este volumen, de poco más de 60 pá-

ginas, es una joya para el bibliófilo y un homenaje literario, que en este caso se dedica al aguafuerte de Navarro titulado *Los hermanos*, fino y delicado paisaje de lirismo expresivo, perfectamente servido por su técnica vaporosa y matizada.

El librito está admirablemente impreso y presentado, hasta el punto de que puede decirse, sin exageración, que pocas publicaciones de tan bella calidad han aparecido en España en estos últimos tiempos.—E. L. F.

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 Sotillo.* → **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 SUCEсивAMENTE

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.

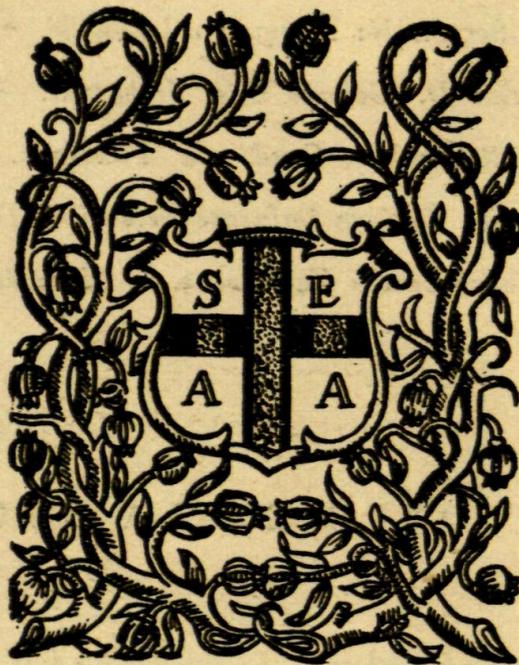
CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE HIERROS ANTIGUOS ESPAÑOLES.

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.



Hoixot