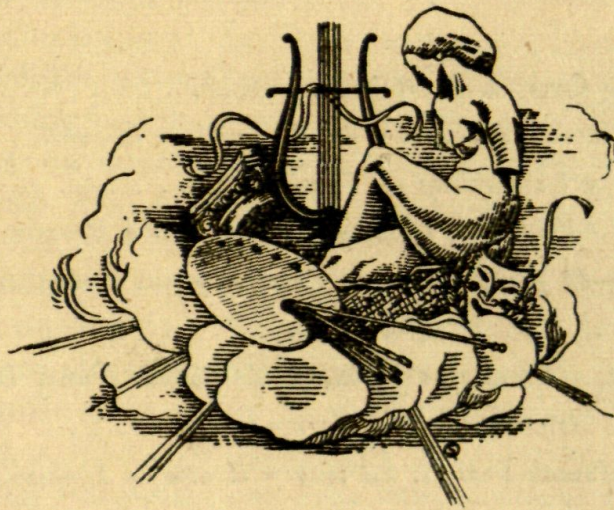


UAB

Universitat Autònoma de Barcelona  
Biblioteca d'Humanitats

# ARTE ESPAÑOL

REVISTA DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE



TERCER CUATRIMESTRE

MADRID

1950



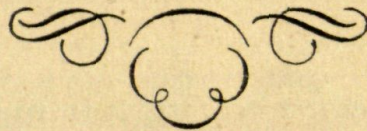
# ARTE ESPAÑOL

REVISTA DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

AÑO XXXIV. IX DE LA 3.<sup>a</sup> ÉPOCA ◊ TOMO XVIII ◊ 3.<sup>er</sup> CUATRIMESTRE DE 1950

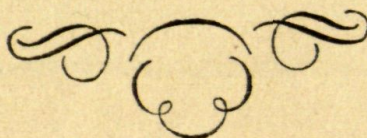
AVENIDA DE CALVO SOTELO, 20, BAJO IZQUIERDA (PALACIO DE LA BIBLIOTECA NACIONAL)

DIRECTOR: D. ENRIQUE LAFUENTE FERRARI



## SUMARIO

	Págs.
J. C. A.— <i>Exposición de "La Caza en el Arte"</i> . . . . .	73
MARQUÉS DE MONTESA.— <i>El busto de Carlos V en el pensil de Mirabel</i> . . . . .	78
CONDE DE CASAL.— <i>Francia y los caminos de Santiago</i> . . . . .	85
MANUEL AULLÓ COSTILLA.— <i>Adiciones al Catálogo de Plaquetas o Bronces religiosos españoles</i> . . . . .	87
ENRIQUE PARDO CANALÍS.— <i>El fusilamiento de Torrijos y sus compañeros. Ante el cuadro de Gisbert</i> . . . . .	89
ENRIQUE LAFUENTE FERRARI.— <i>Esculturas en marfil de Gaspar Núñez Delgado</i> . . . . .	97
E. PÉREZ COMENDADOR.— <i>El Arte Español en Egipto</i> . . . . .	108
BIBLIOGRAFÍA.— <i>Enrique Lafuente Ferrari: La vida y el arte de Ignacio Zuloaga. (Bernardino de Pantorba)</i> . . . . .	113



Precios de suscripción para España: Año, 40 pesetas; número suelto, 15; número doble, 30.  
Para el Extranjero: 50, 18 y 36, respectivamente. Números atrasados, sin aumento de precio.



# Una Exposición francesa de arte español

## La España de los pintores

Por PAUL MESPLE

Conservador del Museo de los Agustinos de Tolosa.

**T**IEMPO hacía que no se celebraba una Exposición de arte español en Francia. Una de las razones primordiales es la dificultad para organizarlas, a causa del pequeño número de obras españolas que han pasado la frontera. Mientras algunas escuelas extranjeras, como la escuela italiana, la escuela flamenca o la escuela holandesa han esparcido abundantemente sus obras, España, en términos generales, ha conservado sus tesoros y sus artistas han viajado muy poco fuera de su patria. Fué preciso esperar al siglo XIX para que la escuela española se revelase verdaderamente a los franceses, en primer término, con la galería del mariscal Soult, y luego con la galería Luis Felipe, notables conjuntos, pero que en 1852 ya no existían. El actual Museo del Louvre es ciertamente menos rico que cualquiera de estas dos colecciones.

No obstante, su influencia sobre la pintura francesa fué innegable. El romanticismo, que aspiraba a liberarse de griegos y romanos, sólo podía alcanzar este objetivo por medio del realismo. Por esta razón, maestros como Courbet, Millet, Manet, Ribot, Legros, Bonvin, Vollon, tenían que impresionarse por una concepción de la pintura que conciliaba el amor de la verdad con las grandes aspiraciones del espíritu. Por otra parte, el romanticismo había lanzado el culto de España misma. Víctor Hugo, por una parte, con su *Hernani*, y Teófilo Gautier, con su *Viaje en España* y con sus poesías (1), habían sido embajadores cerca de sus conciudadanos de una España heroica y pintoresca, triunfando en el terreno en que habían fracasado Corneille con *El Cid*, Lesage con su *Gil Blas* y el propio Cervantes con *Don Quijote*, cuyas numerosas traducciones francesas se hallaban, no obstante, en todas las bibliotecas.

Bajo esta doble influencia, los artistas comenzaron a pintar a la manera española. Los de menos talento, Ribot, Legros, Bonvin, llegaron casi al pastiche (pintura oscura, sintética, poco rica en color, asuntos realistas), mientras en un gran maestro, como Manet, las inspiraciones en lo español tuvieron mayor libertad. Manet fué a beberlas en la paleta de Velázquez, paleta a la vez sólida y refinada que convenía a la vez admirablemente a su propia distinción. Después, los ar-

(1) No eran los únicos; Chateaubriand había dado el ejemplo con su último *Abencerraje*, seguido de Musset, de Merimée, de Alejandro Dumas y de muchos otros escritores.



tistas franceses siguieron el camino indicado por Víctor Hugo y por Gautier: transpusieron los Pirineos. Después de una estancia más o menos larga, volvían cargados de notas que les servían para realizar sus cuadros. Aún mayor fué la entrega de un pintor de gran talento, como Dehodencq, que residió en la Península cerca de catorce años, hasta el punto de que lo olvidaran sus compatriotas, que no le han concedido nunca el lugar que merece (1).

Este interés por el hispanismo, muy notable entre los parisienses, era mucho más natural aún entre los franceses del Mediodía, que no han dejado nunca, a pesar de la barrera de los Pirineos, de tener relaciones constantes con sus vecinos del otro lado de las montañas. Toulouse en particular, capital indiscutida de la región subpirenaica, ha estado siempre en relación con las ciudades de la otra vertiente de los Pirineos. Puede decirse que en toda época los intercambios han sido constantes. Un tolosano jamás se encuentra desambientado en España, y la lengua española suena, como en su casa, en las calles de Tolosa; esto es lo que ha puesto de relieve el muy notable prefacio de M. J. Sermt al catálogo de la Exposición de la España de los pintores.

\* \* \*

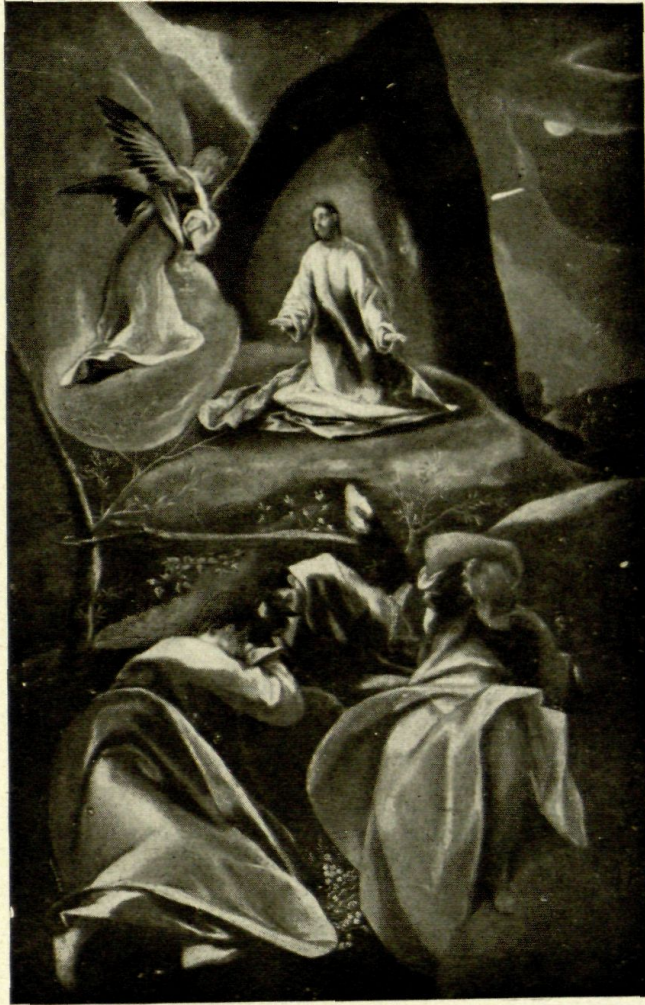
El objeto de esta Exposición ha sido poner de relieve la atracción que los meridionales franceses experimentan por las cosas de España. Toda aproximación exige, en general, el conocimiento recíproco de las lenguas, pero para el arte esto no es necesario; para penetrar en el dominio abierto por esta Exposición, basta tener ojos y contemplar, por un lado, las obras de los pintores españoles, y por otro, la de los pintores franceses inspirados por España. Y el punto de contacto se establece en una sección dedicada a la tauromaquia, en la que los artistas de los dos países se inspiran.

\* \* \*

Del Greco a Miró, así podría titularse la sección española que comienza con el *Cristo en el huerto de los olivos*, del Greco, del Museo de Lille, y que pertenece a esta serie de obras del pintor con réplicas en Madrid, Cuenca, Florencia, Cambridge y Budapest. El *San Diego de Alcalá* (Museo de Tolosa) forma parte de los cuadros que Murillo dedicó a este santo, uno de los cuales se conserva en la Academia de Madrid, y otro, la *Cocina de los ángeles*, en el Louvre. El *Retrato de monje*, del Museo de Pau, puesto bajo el nombre de Zurbarán, es una atribución que parece difícil de mantener, aun descontando las vicisitudes sufridas por el lienzo y las restauraciones de que ha sido objeto; lo más probable es que se trate de una copia antigua. Por el contrario, *La huída a Egipto* es un cuadro encantador prestado por el Museo de Besançon, que puede colocarse en el inmediato círculo del maestro. La feliz armonía rosa y verde, el sentimiento naturalista de este lienzo, contribuyen a una composición que encanta y atrae las miradas. Ribera está soberbiamente representado por el *Cristo en el sepulcro*, del Louvre, y por un dibujo, *Perfil de vieja*, del mismo origen. Vienen después obras de artistas desconocidos: un *Cristo con la caña* de la escuela de Sevilla, del siglo XVII (co-

(1) Véase *Les Peintres Romantiques Français en Espagne*. "Bulletin l'Institut Français en Madrid", núm. 33. Marzo 1949.



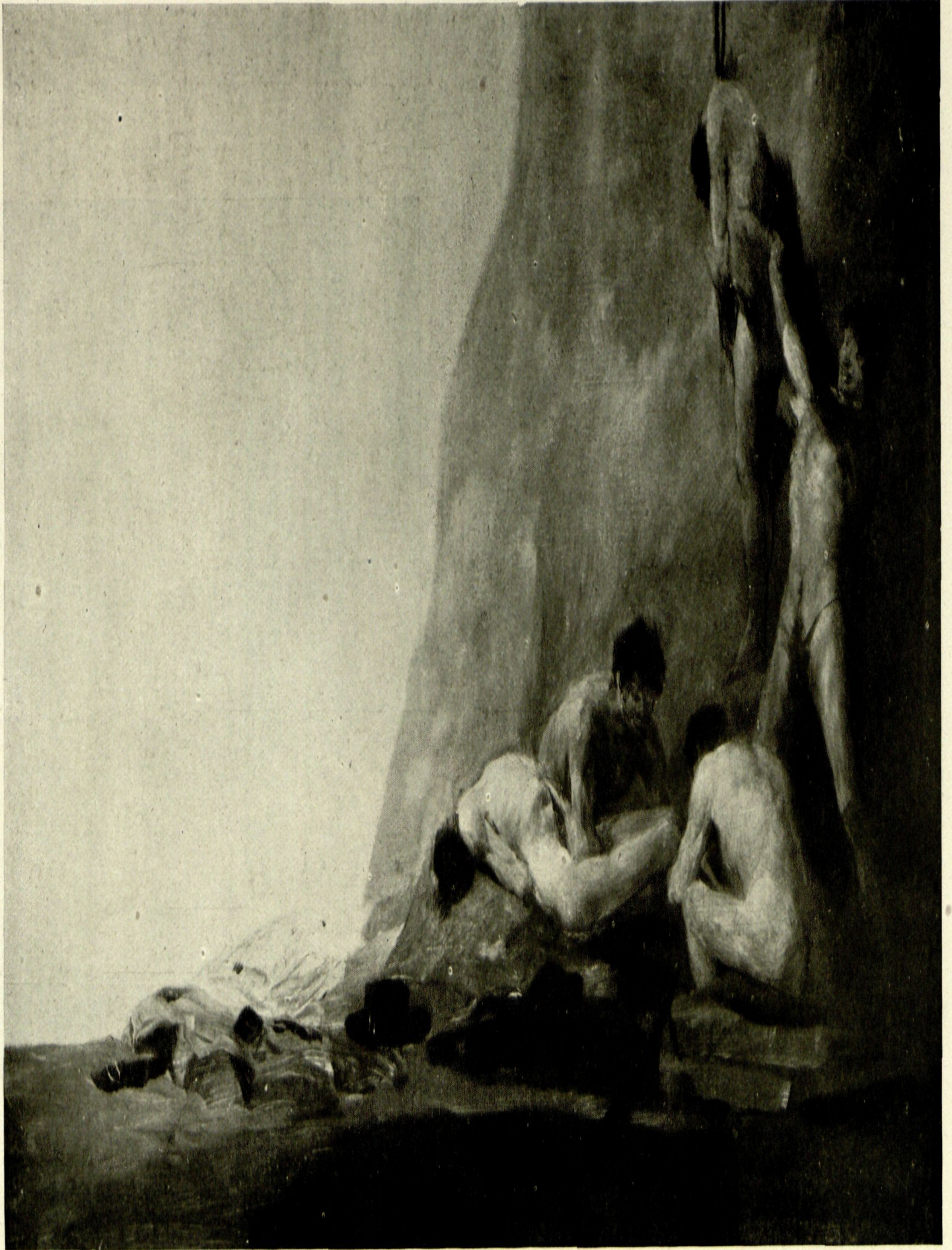


GRECO.—*Oración del Huerto.* (Museo de Lille.)



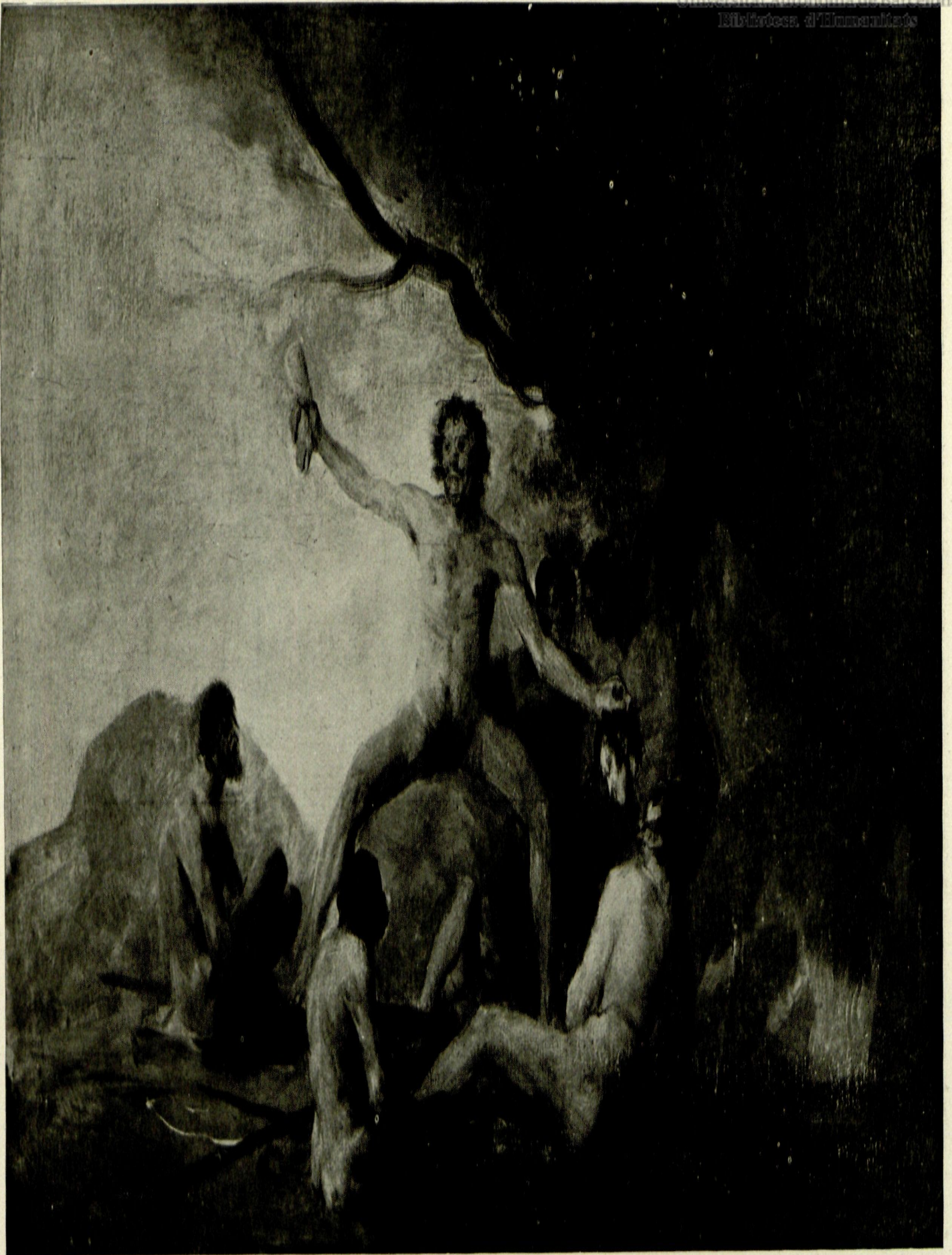
MURILLO.—*Visión de San Diego de Alcalá.* (Museo de Toulouse.)





GOYA.—*La muerte del Arzobispo de Quebec a manos de los salvajes.* (Museo de Besançon.)



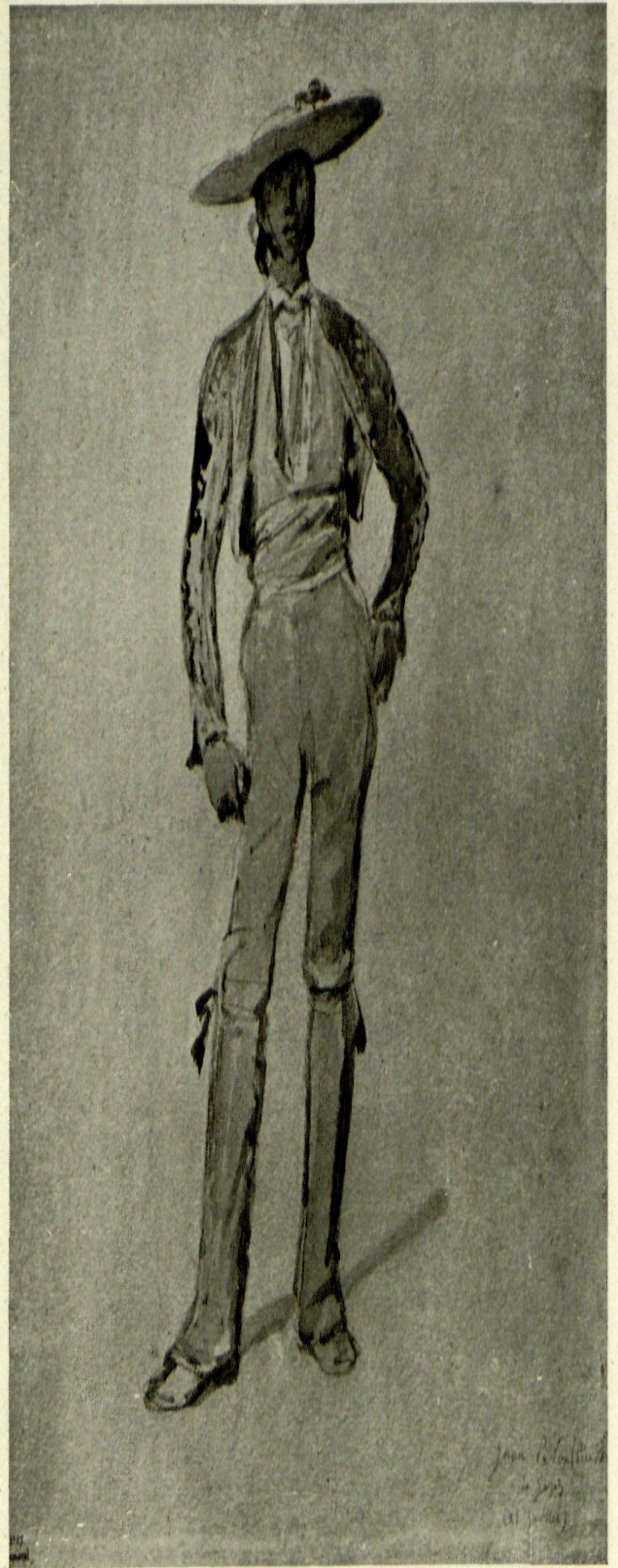


GOYA.—Los salvajes descuartizando al Arzobispo de Quebec. (Museo de Besançon.)





MANET.—Retrato del crítico Théodore Duret.



AUG. RAFFET.—Retrato de Juan Pelón, picador de Jerez.



lección de M. E. G.), y una *Asunción* de fines de XVII, que podría ser de la escuela de Granada y que pertenece al Museo de Toulouse.

La visita del Sr. Lafuente Ferrari a la Exposición nos ha hecho retirar definitivamente de la escuela española un paisaje patético y casi superrealista del siglo XVII, ante el cual se dudaba entre la escuela de España y de Italia; asimismo, el Sr. Lafuente nos ha prevenido contra la atribución a Ribera de un cuadro muy bello, *Tobías y un ángel*, más probablemente italiano, y de dos dibujos puestos bajo el nombre de Murillo, uno, y bajo el de Velázquez el otro.

Goya, que tan genialmente sirve de enlace entre las escuelas antiguas y la escuela moderna, está representado por un dibujo del Louvre y por dos cuadros de un tamaño pequeño, pero de un grandísimo interés. Pintados sobre tabla, provienen del Museo de Besançon y representan, sin que sepamos exactamente cómo se justifican estos títulos extraordinarios: el primero, La muerte del arzobispo de Quebec y de su secretario, asesinados por los salvajes, y el otro, Los salvajes disponiéndose a devorar a sus víctimas descuartizadas. Es cierto que las vestiduras de las víctimas que figuran en la primera de estas tablas parecen, efectivamente, ropas eclesiásticas; pero, por otra parte, los indios del Canadá no eran caníbales. Poco importa, ciertamente, que los títulos sean exactos o fantásticos, puesto que, de cualquier modo, estas dos pinturas de Goya son, dentro de la ferocidad del asunto, de una limpidez y de una maestría admirables, y aunque poco conocidas hasta ahora, merecen ser clasificadas entre las mejores producciones del maestro.

Después de piezas semejantes cualquier obra habrá de parecer de interés secundario. Hay, sin embargo, una pintura muy notable de Francisco Domingo, *El Tribunal de las Aguas a las puertas de la catedral de Valencia* (Museo de Castres), muy inspirada en Goya y chispeante de espíritu; una vigorosa acuarela de Amado y Bernardet, *Interior de academia en Roma*, 1867, y un interesante *Retrato* de Lacoma, barcelonés que fué discípulo de David y de Gros y que llegó a ser pintor de cámara en España. El retrato representa un escritor y autor dramático francés, Juan Francisco Cailhava de Lestandoux, miembro del Instituto; se trata de un tolosano, y el cuadro fué legado al Museo de Toulouse por su hija. El descubrimiento en los archivos del Museo de una carta del ejecutor testamentario de esta última, ha permitido identificar al autor de esta pintura, desconocido hasta ahora. El retrato está realizado muy a la manera francesa de la época, con una materia lisa y afirmación del color local (tono erisipelatoso del rostro, granate del sillón, verde claro de los bordados del uniforme del Instituto, caoba de la mesa, etc.).

Fortuny está representado por una acuarela deslumbradora que representa a un viejo y que procede del gabinete de dibujos del Louvre, que ha prestado también un dibujo de Daniel Vierge, *El combate*, de una vida tan intensa como todo lo tocado por la mano de este asombroso artista, que fué en su tiempo, con Constantin Guys, uno de los primeros cronistas del lápiz; lo atestigua un croquis de la *Guerra de los Boers*, de la colección Luis Lacroix. Vienen después Sorolla, con una *Vuelta de la pesca* (colección Guérin, réplica de su lienzo del antiguo Museo del Luxemburgo); Beruete, con un delicado paisaje de *Los alrededores de Toledo*; Zuloaga, con *La enana doña Mercedes* y *El palacio episcopal de Tarazona*; Zubiaurre, con sus *Pescadores vascos*, enérgicamente representados; Echeverría, con el *Retrato de Pierre Paul Plan*; Uranga, con el *Retrato de Zuloaga*; Fortuny, hijo, con *La dama de la*



*góndola*, recientemente adquirida por los museos nacionales, y *Anglada*, con *La gitana y su hijo*, colección Guérin, curiosa mezcla de hispanismo, de aire parisién y de bailes rusos hacia 1900.

Espíritu más nuevo alienta en la gouache de Creixams, *Valenciana*; en los bellos desnudos en grisalla, a manera de dibujo, de Mariano Andréu (colección del Presidente Albert Sarraut), con la fantástica *Verbena* de Ortiga, y el pastel de Teixidor, *El palco*. Este espíritu se hace más macizo en *La kermesse*, de Maruja Mallo (museos nacionales); se expresa de manera curiosa en *Naturaleza muerta*, de Palmeiro, (Museo de Castres); se hace anecdótico en *El invierno en Eu*, de Lagar, y se expresa muy pictóricamente en *El corral*, de Grau Sala, y en el *Rincón de cocina de Mallorca*, de Mompou. Sensaciones más fuertes nos proporciona Solana con su también importante lienzo prestado por los museos nacionales: *Las señoritas toreras* y *El voto*, este último especialmente enérgico y patético. En su gama caliente resiste, sin temor, el choque brutal con el lienzo de Miró, curioso, como todo lo que produce este artista. Se titula *Cabeza*, aunque sea muy difícil que tal cabeza sea vista; en cambio, la pintura tiene toda la fuerza de uno de esos muros blanqueados en los cuales los pintores de brocha gorda prueban sus pinceles con tonos ultramar, manchas verdes, bermellón y ocre, frotados grises, amarillo y blanco deslumbrante, sazonado todo con algunos rascados; en suma, una salsa de pintura pura. A su lado, Picasso nos parece idílico con *La mujer del sombrero con margaritas* y sus colores de tierna primavera. Nos inclinaríamos a atribuirle igualmente una violenta naturaleza cubista, pero es obra de Domínguez. Mucho más serena, dentro de su rara distinción, es la *Naturaleza muerta del dado*, de Juan Gris (Museo Nacional de Arte Moderno), o *Las muchachas del gallo*, de Clavé (colección de mademoiselle Maczau), que parece expresar la dicha de pintar.

La tauromaquia se organiza alrededor de una rica e importante tela del francés Dehodencq: *Corrida de toros en un pueblo de España* (Museo de Pau), flanqueada con pinturas de toreros del español Flores y del francés Yves Brayer. *La divisa*, de Giraud, pintura razonable y, sin embargo, llena de emoción (Museo de Toulouse), es una obra muy reproducida; tiene el peligroso honor de enfrentarse con incomparables aguafuertes de la Tauromaquia de Goya, de la colección del profesor Nanta, así como ejemplares de las rarísimas litografías de los Toros de Burdeos, del Gabinete de Estampas de París; el eclecticismo viene en seguida con tres gouaches muy agradables de Roberto Domingo y una pintura de Castelucho, pero la temperatura sube de nuevo con dos litografías en color de los modernísimos Clavé y Marc Saint-Saens.

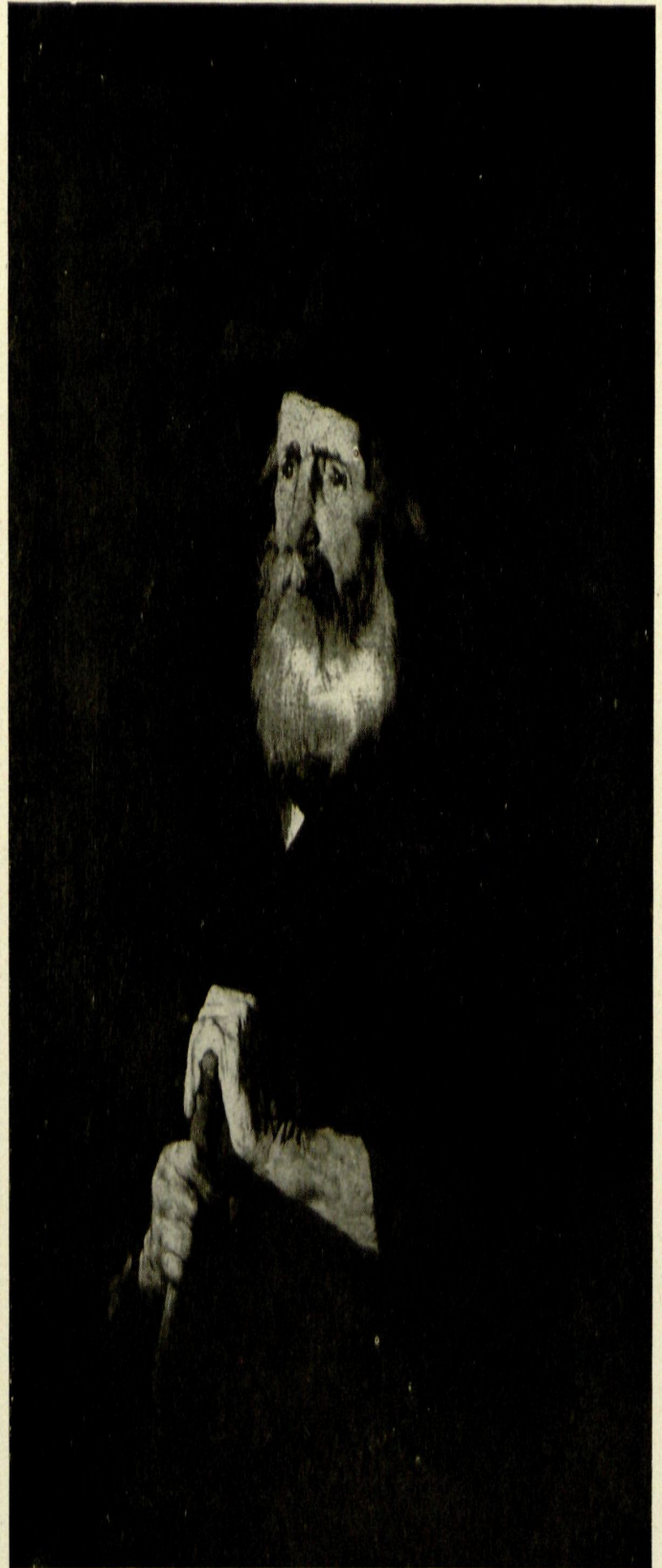
\* \* \*

Y ahora el arte francés: primero, los pintores inspirados por la pintura española y, en primer lugar, Manet con el retrato de *Teodoro Duret* (Museo de la Villa de París), cuadro pequeño por el tamaño pero muy grande por la expresión, y en el que, al lado de los negros del traje, se exalta una naturaleza muerta de riqueza y sabor a lo Velázquez. Dos aguafuertes, *El guitarrero* y *Los gitanos*, completan la aportación del gran maestro francés. A su lado se agrupa Ribot con un *Retrato de hombre*, muy dentro de la manera de Ribera; Legros, con su *Retrato de mujer* y su retrato de Manet; Bonvin, con los *Herreros del Trepot*; Carolus Durán, con el





FORTUNY.—*Estudio a la acuarela.* (Museo del Louvre.)



TH. RIBOT.—*Retrato de anciano.* (París. Petit Palais.)





ALFRED DEHODENCQ.—*Corrida de toros.* (Museo de Pau.)



ALBERT BECARIS.—*Toledo.* (Grabado a buril.)



*Retrato de Falguière*, y Bonnat, que hizo sus primeros estudios artísticos en Madrid, con el retrato del paisajista Harpignies. Después, los pintores románticos inspirados por España, como Raffet y Constantin Guys, representados por notables acuarelas; del primero citaremos su *Juan Pelón*, picador de Jerez, de la colección del doctor Trouette, y del segundo, una *Vista del Palacio real de Madrid un día de desfile de tropas* (Museo de Artes Decorativas de París); Luis Boulanger, el amigo de Víctor Hugo, tiene una escena cómica indeterminada, y Henri Regnault ha dibujado, con amoroso cuidado, el *Alcázar de Sevilla*. Vienen después un grupo de franceses del Mediodía, Mlle. Gaillan, de Bayona, con *Sus mendigos*, museo de Toulouse; Labor, de Béziers, con un *Castillo de Manzanares*, propiedad de M. René Nelli; Rixens, de Saint-Gaudeus, con un *Viejo aldeano español rezando*; José Lattour y el escultor Falguière, ambos de Toulouse, el primero con sus dibujos de *Elche* y de los alrededores de Valencia, propiedad de M. Rozès de Brouse, y el segundo, con un cuadro importante, *Los enanos*, del Museo de Toulouse, que muestra a un pintor de pupila sensible.

Estos románticos españoles tienen sucesores en nuestros días. Si Jean Diffre ya no existe, en cambio Raul Bergougnan y Marc Saint-Saens, que fueron becarios de la Casa de Velázquez, así como Eduardo Bouillière, Laurent Escap y Arthur Fages, han experimentado una atracción por España probada por obras numerosas. François Desnoyer, uno de los maestros de la pintura actual, ha traído de Madrid copias del Greco y de Goya, de una extrema libertad. Algunos parisienses siguen sus huellas, Brayer, Cheval, Sabouraud y, finalmente, el grabador Decaris, que es ciertamente el mayor burilista de nuestro tiempo.

Esta lista podría alargarse si dispusiéramos de más tiempo y más espacio; pero tal como la Exposición se ha presentado, ha servido para evocar una España rica en afinidades con el alma meridional francesa. Estas afinidades son, en cierto modo, tradicionales. Los maestros de la pintura tolosana del siglo XVII, Chalette, Tournier, Lebré, Rivalz, caravaggistas meridionales, están muy próximos a la pintura española de la misma época, por una manera común de sentir y de expresar más que por verdadera influencia. Es, en nuestra opinión, la persistencia de este sentimiento lo que ha producido el éxito de la Exposición de Tolosa y lo que le ha valido una acogida excelente, a causa de su misma diversidad, dentro de su unidad espiritual.

Dibujantes tolosanos del siglo XVIII

El siglo XVII, por ejemplo, que logra su expresión más alta en la pintura, por un lado, en la pintura como en la literatura, se inspira en sus principios con la tradición de Goya, que, al salvar la pintura de un irremediable declive, continúa nuestra tradición pictórica, con sus cuadros, dibujos y aguafuertes, es verdad, el genio español contra las ideas académicas, como en un día de Mayo de las artes.

Un creador de tal magnitud necesariamente habrá de encontrar verdaderos recordados excelentes artistas de entonces.

Son populares entre nosotros los santos de don Ramón de la Cruz, en los que se logra con pureza y gracia una reproducción fidelísima del genio alegre del pueblo andaluz, y, en cambio, apenas se recuerda a sus hermanos don Manuel y



# Dibujantes de costumbres españolas

Por E. CORREA CALDERON

**D**E igual modo que al margen de la gran corriente realista de la literatura española coexiste un género costumbrista que trata de reflejar lo típico y pintoresco en breves artículos, con características propias a partir del *Día de fiesta*, de Zabaleta, en el XVII, así también podríamos referirnos a un arte de tipo costumbrista, paralelo al género literario, como él, modesto y limitado en sus intenciones, y como él, asimismo, casi olvidado y desconocido.

No contamos todavía con ese delicioso museo, en tono menor, que reúna los dibujos, grabados y estampas desperdigados en colecciones o bibliotecas, en las salas de los museos—donde desentonan y desmerecen al lado de obras de mayores pretensiones—, en el cual pudieran reunirse esquemas y bocetos de los pintores o escultores famosos, que nos revelasen su espontaneidad creadora, y la obra múltiple y varia de modestos artistas dedicados de modo exclusivo al dibujo y grabado. Habrían de añadirse a este museo imaginado aquellas revistas o libros ilustrados, en los que se encuentran en muchos casos la labor más expresiva de dibujantes y grabadores, y no debería faltar tampoco una sala en la que se reuniesen las estampas de artistas extranjeros—Doré o David Roberts, pongamos por caso—, en las que se interpretan temas españoles.

Al poder contemplar reunida la obra de cada uno, en un ambiente propicio, sería posible apreciar en su justo valor a dibujantes olvidados y desconocidos, que, en realidad, no merecen serlo tanto.

## Dibujantes costumbristas del siglo XVIII

El siglo XVIII, por ejemplo, que logra su expresión neoclásica en la arquitectura, pero tan yerto en la pintura como en lo literario, se ilumina en sus últimos años con la llamarada de Goya, que, al salvar la pintura de su irremisible decadencia, continúa nuestra magnífica tradición pictórica. En sus cuadros, dibujos o aguafuertes se rebela el genio español contra las frías normas académicas, como en un Dos de Mayo de las artes.

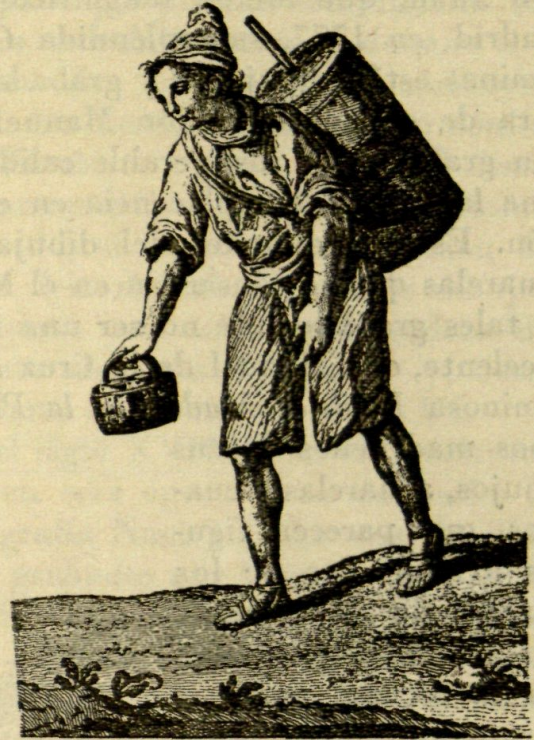
Un creador de tal magnitud necesariamente había de asombrar y disminuir a otras figuras de la época, y ésta es la única justificación de que hoy apenas sean recordados excelentes artistas de entonces.

Son populares entre nosotros los sainetes de don Ramón de la Cruz, en los que se logra con brío y donaire una reproducción fidelísima del genio alegre del pueblo madrileño, y, en cambio, apenas se recuerda a sus hermanos don Manuel y





*Ciego jacarero, dibujo de D. Manuel de la Cruz.*



*El agua de cebada, dibujo de D. Manuel de la Cruz.*



*Naranjera, dibujo de D. Manuel de la Cruz.*



*Barbero majo dando música, dibujo de don Manuel de la Cruz.*



don Juan, que fueron magníficos dibujantes. Don Juan de la Cruz publica en Madrid, en 1777, su espléndida *Colección de trajes de España*, algunas de cuyas láminas están dibujadas y grabadas por él mismo, si bien, en su mayor parte, son obra de su hermano don Manuel, que destaca mucho entre los colaboradores. Son grabados de insuperable calidad y de felicísima expresión, en los que se advina la morosa complacencia en el oficio, unida a una fina agudeza de observación. Estas cualidades del dibujante se confirman al contemplar las soberbias acuarelas que se conservan en el Museo Municipal, y que debieron ser los bocetos de tales grabados, de no ser una nueva versión en colores. Si como dibujante es excelente, don Manuel de la Cruz se supera como pintor, como puede verse en su luminosa *Feria de Madrid en la Plaza de la Cebada*, que figura en el Prado. Estos tipos madrileños de sus dibujos, acuarelas y cuadros, que parecen figuras arrancadas de los sainetes de su hermano, son deliciosos, no sólo por la técnica nerviosa e impresionista, sino también por la finura de observación y detalle.

Otra serie no menos curiosa es la titulada *Colección general de los trajes que en la actualidad se usan en España principiada el año 1801*. Las láminas son aquí de tamaño mucho más reducido, formando un volumen en 4.º, lo que obliga a los dibujantes y grabadores a una máxima



El Salón del Prado, dibujo de Rodríguez, copiado por Urrabieta.

delicadeza en el rasgo. También es mayor su número, que pasa de ciento. Sin duda, se trataba de recoger en ellas toda la gama de las regiones españolas, de igual modo que en *El Viajero Universal*, extensa colección de viajes publicada en 1897, ilustrada con finos grabados de Antonio Rodríguez, delicadamente iluminados a mano, se había intentado representar las más exóticas razas y los más diversos tipos humanos. Pero si éstos pueden estar dibujados de memoria, a través de referencias o pinturas anteriores, las figuras españolas de la *Colección de trajes* son graciosos trasuntos del natural, de un valor documental inapreciable. Se encabeza el grabado con el nombre de la ciudad o región y lleva al pie un título expresivo: "Cuando usted guste, caballero", "Anda, chiquillo. Bolera del teatro", "¡Buen día para tomar el sol! Petimetre con capa". Entre los colaboradores, Vázquez firma varias láminas de graciosa composición; pero destaca, sobre todo, Antonio Rodríguez, de quien son la mayor parte de los dibujos, que en muchos casos van firmados modestamente con una R. No haría falta siquiera esta simple



signatura, porque tienen suficiente personalidad para que puedan identificarse sus obras, en las que el trazo ágil y expresivo logra comunicar vida y donaire a la figura. De Antonio Rodríguez deben de ser asimismo dos dibujos que se conservan en el Museo Municipal. Nos referimos a los titulados *Los lechuguinos filarmónicos* y *El Salón del Prado*, copiado este último por Urrabieta y publicado en el *Semanario Pintoresco Español* el año 1851 para ilustrar un artículo de Mesonero Romanos que se refiere a él como de autor desconocido, si bien la imperfección del grabado en madera hace que desmerezca mucho del original. En ambos dibujos, la perfecta y naturalísima agrupación de las figuras y la máxima delgadeza del detalle expresivo los convierte en pequeñas obras maestras del género y, desde luego, en el más fiel reflejo de la elegancia cortesana de comienzos del XIX.

Si aceptamos como válida la teoría de que el siglo XVIII sobrevive culturalmente hasta el Romanticismo, deben incluirse en esta época otras dos series de dibujos cuyas planchas se guardan en la Calcografía Nacional. En una de ellas, la de *Trajes de España*, dibujados por Rivelles y grabados por Carrafa hacia 1830, se reúne asimismo la extraordinaria variedad de tipos españoles, en general por parejas de hombre y mujer. Hemos visto en la Biblioteca Nacional una de estas colecciones iluminada en colores; pero la certera observación y la maestría del dibujo se bastan a sí mismos para que cada figura cobre realidad.

Otra de estas colecciones es la titulada *Gritos de Madrid*, dibujados y grabados por Gamborino en el primer tercio del siglo, que debieron difundirse en hojas sueltas y ser muy populares, como lo demuestra el hecho de que Antonio Flores, en su *Ayer, Hoy y Mañana*, publicado en 1853, se refiera a ellos con elogio, aunque desconozca su autor. Son pequeños dibujos, que representan vendedores típicos de Madrid, cada uno sobre su pedestal, lo que les hace parecer figuritas de Nacimiento. Con todo, acaso sea, entre todas estas colecciones, la menos rígida, la de mayor vivacidad expresiva. Gamborino supo recoger con suma agilidad las actitudes peculiares y el atuendo pintoresco de los vendedores ambulantes, con mayor fortuna, si cabe, que el dibujante Ortego, que lleva a cabo el mismo propósito bastantes años más tarde.

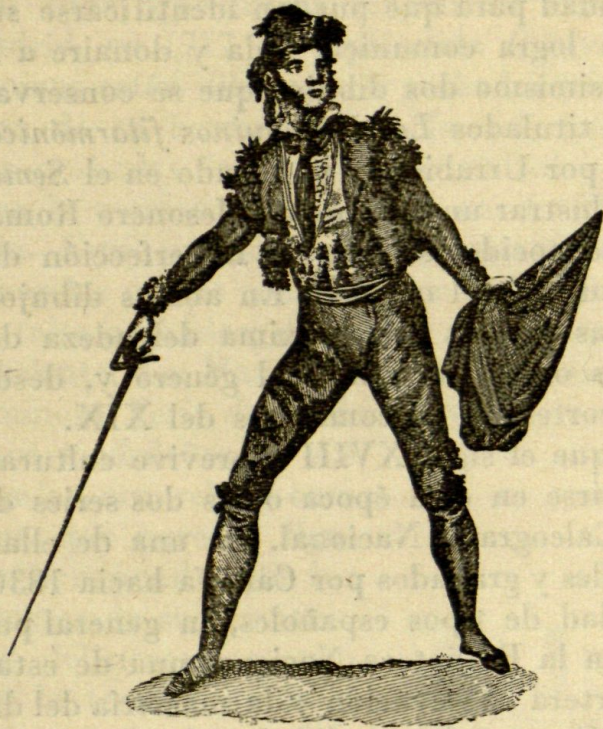
A la labor oscura y olvidada de estos dibujantes de tipos populares y costumbres típicas corresponde un ciclo de costumbristas literarios, también injustamente desconocidos. Son gentes que defienden lo tradicional español, que repudian lo extranjerizante. Son el Torres Villarroel de los paseos por Madrid, Clavijo y Fajardo, Mercadal, Romea y Tapia, Beatriz Cienfuegos, Rubín de Celis, Zamácola, Miñano, Somoza y tantos otros colaboradores anónimos de las gacetas del siglo XVIII y del primer tercio del siguiente, que han de preparar la floración del género con la aparición de Mesonero, Larra y *El Solitario*.

### Los dibujantes románticos.

Si el costumbrismo hasta el año 1830 se había producido en curiosas y dispersas manifestaciones, a partir de esa fecha se constituye en género y escuela por virtud de unos cuantos escritores que se consagran decidida y sistemáticamente a su cultivo, acaso como reacción al Romanticismo exaltado, de origen europeo, que por estos años pone en boga una escenografía medieval o un Oriente imaginado.

Los costumbristas delatarán su falsedad declamatoria y el ambiente desme-

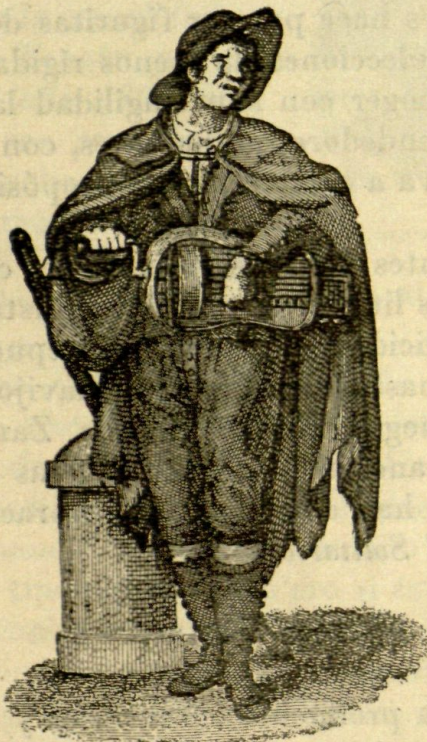




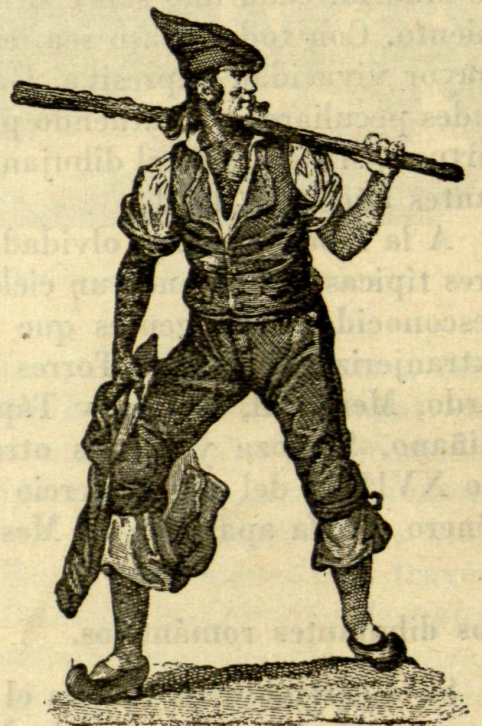
*Torero de a pie*, dibujo de Rivelles, grabado por Carrafa.



*Maja*, dibujo de Rivelles, grabado por Carrafa.



*Ciego de la zampoña*, dibujo de Rivelles, grabado por Carrafa.



*Aldeano de Asturias*, dibujo de Rivelles, grabado por Carrafa.



surado y artificioso en que sitúan a los protagonistas, y, en oposición a ellos, sin grandes pretensiones, como lo indican los temas y la extensión misma de sus artículos, se contentarán con lograr un fiel trasunto de la realidad, con pintar al hombre de la calle y la vida corriente y diaria, todo ello en breves dosis; pero este modestísimo intento logra acaso un alcance mayor que el que pretendían. Ya en el siglo XVII, el naciente costumbrismo, frente a la desorbitada fantasía de nuestros grandes creadores, es, con la novela picaresca, los entremeses y la figura del donaire de las famosas comedias, una tímida llamada a la realidad. Frente a los neoclasicistas afrancesados, reaccionan patrióticamente, ridiculizando los modos y las modas importados. Del mismo modo, en pugna con el temperamento romántico, se limitan a reflejar con precisión y gracejo la mera verdad cotidiana de la vida.

Se producen, sin embargo, curiosas contaminaciones de una y otra tendencia. Hoy, los costumbristas del 1830 nos resultan figuras desvaídas de un tenue e inevitable romanticismo, y sus breves cuadros, quizá las estampas más representativas y evocadoras de la época. A su vez, acaso las mejores páginas de la literatura romántica sean aquellas que intentan describir lo pintoresco y popular. Hay quien dice, y tal vez lleve razón, que el Romanticismo, tanto como por inmediatas influencias extranjeras, surge, mejor dicho, resurge, al producirse con la guerra de la Independencia la desmembración de España, la valorización de lo propio y particular de cada región o comarca. Pero lo que a Napoleón deba el Romanticismo ya es otro cantar o, por lo menos, cuestión para tratar despacio.

En quienes se manifiesta más patente esta conjunción es en los dibujantes de este período, que participan de ambas corrientes, como si estuviesen situados en el fiel exacto, en medio de una y otra.

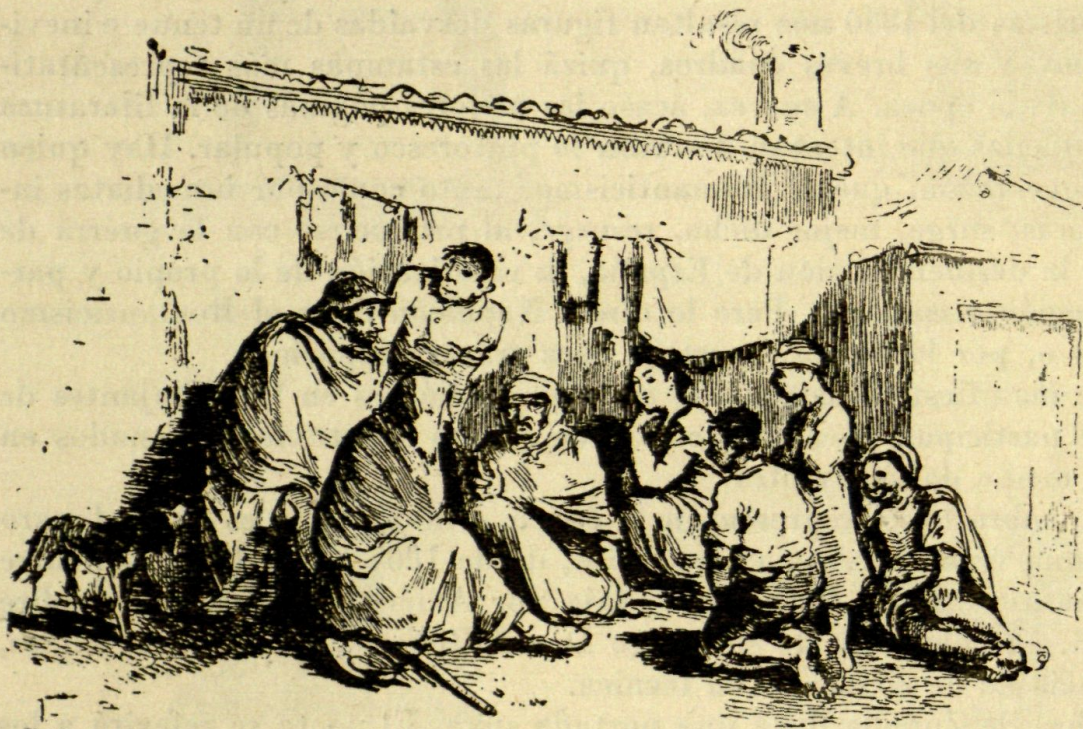
Tres nombres, sobre todo, representan la época. Uno de ellos es el de Jenaro Pérez Villaamil, que vive cuarenta y siete años, desde 1807 hasta 1854. Concorre a la tertulia romántica de *El Parnasillo*; viaja por América y Europa y, sobre todo, por España, en compañía de su amigo David Roberts, el paisajista inglés, que tanta influencia ha de ejercer en su técnica.

La primera obra de Zorrilla lleva una portada suya. El poeta se referirá a los dibujos del pintor: "Tú tienes en los pinceles | derruídos monasterios | con aéreos botareles | y afiligranado altar. | Tienes torres con campanas | y transparentes labores, | castillos con castellanas | que aguardan a su señor." Como el propio Zorrilla, dotado de magníficas cualidades, es un arrebatado repentizador, si bien esta fácil improvisación y excesiva fecundidad vayan en perjuicio de la perfección de sus trabajos. Ruinas, monumentos, paisajes, calles típicas, adquieren en Villaamil fantástica apariencia que hermosea y deforma las líneas y colores. Temperamento idealista por excelencia, sus acuarelas o dibujos pudieran servir para ideales escenografías de la dramaturgia romántica, y, sin embargo, pocos artistas se han complacido tanto en el detalle pintoresco. Sus dibujos no reflejan simplemente la poesía de una arquitectura muerta, sino una arqueología en función vital, poblada de gentes abigarradas, como se ve también en David Roberts y otros grabadores de entonces; y así, su *Interior de la catedral de Sevilla*, tanto como por su color, su perspectiva o la gracia de la línea, nos complace por las figuras que la pueblan. Que Villaamil sentía un especial gozo al contemplar y reflejar lo pintoresco, nos lo demuestran sus ilustraciones para la primera edición del



*Panorama matritense*, de Mesonero Romanos, publicada en 1835, cuando el pintor contaba veintiocho años, aunque más tarde predomine en su obra la influencia romántica. Estos magníficos dibujos, casi desconocidos, que ni siquiera figuran en el Museo Municipal, son felicísimas estampas del Madrid de su tiempo, inmarcesibles por su finura de trazo y su espontaneidad impresionista.

Leonardo Alenza es otro artista típicamente romántico, por su obra y por su propia vida. Nace en 1807 y, después de una existencia oscura, muere pobre, a los treinta y ocho años, malgrado como los poetas representativos de la época. Sin embargo, suya es la sátira más intencionada contra el romanticismo lúgubre y suicida. Sus retratos tienen, en su sobria y elegante expresión, el alma asomada a los ojos. Pinta asimismo cuadros de historia o de asunto religioso; pero su personalidad más definida aparece, sin duda, en sus cuadros de género y en sus dibujos.



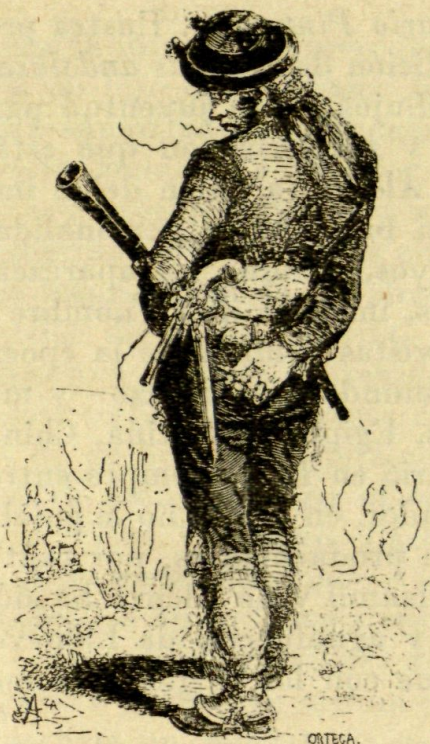
Capricho, de Leonardo Alenza.

Se ha dicho que su arte se resiente de una influencia goyesca muy evidente. Los contemporáneos tenían dos caminos a seguir: De una parte, Mengs o David. En la otra vertiente, Goya. Alenza, Lucas o Lameyer se dejan arrebatarse por la genialidad delirante del aragonés. Castilla le calca.

Pero Alenza, temperamento apagado, acaso enfermizo, se limita a utilizar una técnica semejante, y si sus *Caprichos* pueden recordarnos el nervioso impresionismo de Goya, los motivos difieren en muchos casos, ya que los temas populares están vistos con más alegre realismo, con menos amargura. Entre sus ilustraciones, desperdigadas en revistas o colecciones de su tiempo, destacan las publicadas, dos años antes de morir, en *Los Españoles pintados por sí mismos*, que nos muestran su arte genuino, y en las cuales la línea, sutil y vibrante, fácil y escueta, logra la sobria expresión del personaje o de la escena pintoresca.

De Lameyer poco más se sabe que lo dicho por D. Félix Boix en su trabajo publicado el año 1919 en la revista *Acción Española*. Nace en Puerto de Santa María en 1825, acaso de ascendencia francesa, como hace suponerlo su apellido. Como dibujante es un caso de prodigiosa y madura precocidad, ya que a los dieciocho años aparece firmando magníficos dibujos en *Los españoles pintados por sí mismos*, y dos años más tarde, en *El Siglo Pintoresco*, colaboraciones que parece

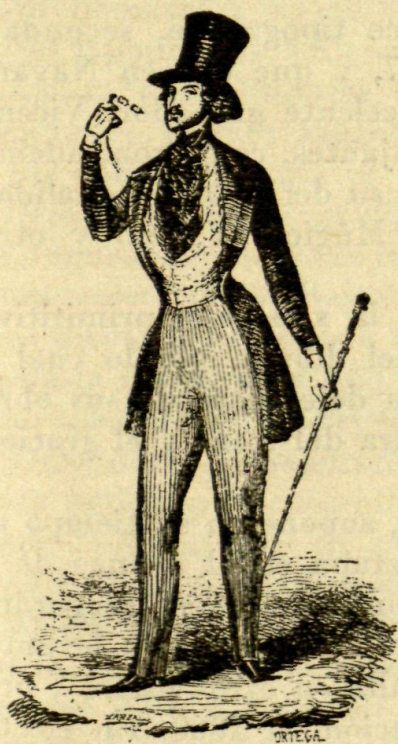




*El bandolero, dibujo de Alenza. De Los españoles pintados por sí mismos (Madrid, 1843).*



*La Celestina, dibujo de Lameyer. De Los españoles pintados por sí mismos.*



*El elegante, dibujo de Zarza. De Los españoles pintados por sí mismos.*



*Las jugadoras, escena de costumbres de Aragón, dibujo de D. Valeriano Bécquer.*



desconocer Boix. En 1846 pasa a dibujar en el *Semanario Pintoresco*. Ilustra profusamente, con extrema gracia y soltura, la primera edición de *Escenas andaluzas*, de *El Solitario*, publicada en 1847. Bastarían estos dibujos de su juventud para consagrarle como un excepcional artista. La soltura y maestría con que están ejecutados los hace comparables o superiores a los de Alenza, a quien debió imitar y al que puede semejarse en algunos aspectos, si bien tienen personalidad suficiente para que puedan ser reconocidos como suyos, aunque no aparezcan firmados por el enlace característico de la *FL* cursivas, iniciales de su nombre y apellido. A partir de 1848 deja de colaborar en las revistas y libros de la época. Gran señor, de gentil prestancia—como lo retrató Raimundo de Madrazo—y mediana fortuna, viajó por medio mundo, por Marruecos, Egipto, Palestina, China, Japón, Filipinas, y vivió en París y Madrid, donde murió en 1877, siempre entregado a su arte fecundísimo de dibujante, pintor y grabador, en el que no le guiaba idea alguna de lucro, sino un puro placer de crear. Su producción es, por tanto, muy diversa y numerosa; pero así como la obra de Villaamil y de Alenza ha sido revalorizada por el gusto actual, los dibujos, cuadros y aguafuertes de Lameyer esperan a ser exhumados todavía y a que se los juzgue con los elogios que merecen.

### Los dibujantes de "El Museo Universal"

En 1836 funda Mesonero Romanos una revista, el *Semanario Pintoresco Español*, en la cual, a la manera del *Penny Magazine* inglés y del *Magasin Pittoresque* francés, que comienza a publicarse en 1833 a imitación del primero, se introduce en España la técnica del grabado en madera, ya muy difundido en el extranjero y totalmente desconocido en nuestro país. Este avance tipográfico, secundado por *El Siglo Pintoresco*, que se publica de 1845 a 1847, y que dirigen Navarro Villoslada en la parte literaria, y en la artística un excelente grabador, Vicente Castelló, da lugar a una extraordinaria floración de dibujantes, como son, además de Alenza y Lameyer, que destacan sobre los demás por su definida personalidad, Urrabieta, Miranda, Zarza, Villegas, Pizarro, Gómez, Múgica, Vallejo y otros muchos.

No tienen estos grabados la ingenua simplicidad de la xilografía primitiva, pero tampoco logran trasladar fielmente los matices del dibujo, por lo cual es difícil juzgar a estos artistas a base de tal reproducción defectuosa de sus obras originales. Con todo, en muchos de ellos apunta la soltura del trazo y el gracioso detalle de observación feliz.

*El Museo Universal*, que se publica a partir de 1857, supone en su tiempo un magnífico alarde de presentación y marca una nueva etapa en el avance de la reproducción artística. "Sin temor de que nadie diga lo contrario, puede asegurarse que nuestro periódico es el que más esfuerzo hizo y está haciendo para levantar el grabado en madera al floreciente estado en que se halla en otros países", proclamará con orgullo un redactor anónimo de la publicación en 1860. En efecto: el grabado, mucho más perfecto y sutil, traslada con minuciosidad y exactitud las obras de un grupo de admirables dibujantes, entre los que figuran Valeriano Bécquer, Ruiz, Ortego, Perea, Avendaño, etc.

Valeriano Bécquer, como su hermano Gustavo Adolfo, es un malogrado que

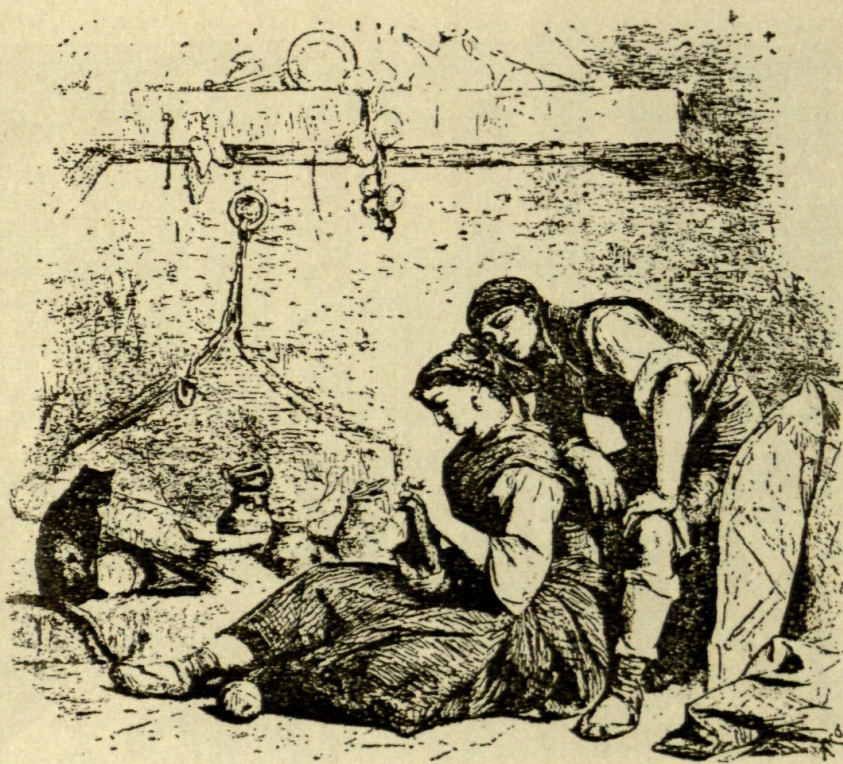


arrastra una vida breve de infortunio y adversidad. Si al poeta puede considerársele un hijo del Romanticismo que, como Rosalía de Castro, elimina de sus versos toda superflua grandilocuencia, limitándose a expresar la hondura de su emoción con las palabras esenciales, su hermano produce también un arte sobrio y escueto. Su vocación romántica y una mezquina pensión que logra con este fin le llevan a peregrinar por las viejas ciudades y pueblos españoles, de las cuales recoge emotivas impresiones en *El Arte de España*. Pinta cuadros de costumbres de las provincias de Soria y Avila, de Aragón, sus tierras predilectas; pero su labor más expresiva se halla contenida en *El Museo Universal* y en la *Ilustración de Madrid*, donde publica numerosos dibujos, que, por lo general, sirven para ilustrar artículos de su hermano. Estamos muy lejos de Villaamil, en cuyos dibujos lo típico y real es secundario en el conjunto. Aquí la realidad y el hombre mismo lo son todo.

En Valeriano Bécquer nada aparece deformado o idealizado. La línea, firme y segura; la composición armoniosa de las figuras o grupos; su misma complacencia en reproducir gentes fuertes y musculadas, hacen de él un dibujante de gusto clasicista, que en algunos momentos pudiera recordar a Ingres. Sólo tiene de romántico su propia vida infortunada y esa permanente dedicación a los temas típicos y populares, reflejada en tantos y tantos dibujos sobre costumbres y tipos aragoneses; en sus deliciosos apuntes sobre la feria de Sevilla o en dibujos tan admirables como sus impresiones vascongadas. Bastaría su labor dispersa en libros y revistas de la época para que Valeriano Bécquer se nos revelase como uno de los grandes dibujantes españoles.

Otro de los colaboradores de *El Museo Universal* es Ruiz. Sus dibujos, que ahora podemos ver reunidos al hojear sus páginas, tienen una sugestiva personalidad. Se complace en pintar panoramas, paisajes, jardines, lugares abiertos y frondosos de Madrid, poblados de una multitud típica y abigarrada, vestida al estilo de la época. *La pradera de San Isidro*, *El Paseo de Atocha*, *La Virgen del Puerto*, son muestras expresivas de su arte. Era, sin duda, un realista anticipado; pero sus dibujos resultan ahora, al cabo de los años, simpáticas estampas románticas, como todo lo que deja de ser anticuado para convertirse en elemento evocador.

Pero el dibujante de este tiempo, en el que se observa mayor y más original potencia creadora, es Francisco Ortego. Vive cuarenta y ocho años, de 1833 a 1881, los más agitados e hirvientes del siglo XIX. En su juventud expira el Romanti-



*El hogar*, dibujo de Valeriano Bécquer.



cismo y apunta la tendencia realista, a la que se adscribe decididamente. La vida le acuciaba con sus necesidades perentorias, y ello le obliga a trabajar infatigablemente, quizá prodigándose con exceso, en perjuicio de la propia perfección, aunque en todas sus obras aparezca siempre algún rasgo de su genial dominio de la expresión y de la línea. Creyendo encontrar un campo más abierto a su arte, marcha a París, donde muere en la miseria. Pinta cuadros de los más varios asuntos, incluso alguno de carácter histórico; colabora en la mayor parte de las revistas satíricas de la época; ilustra novelas de toda índole; si bien su obra más representativa se halla contenida asimismo en *El Museo Universal*. Recorriendo sus páginas, podemos estudiar a la perfección el arte admirable de Ortego. Si la serie de tipos italianos o la colección de parejas de campesinos regionales de España pueden resultar un poco rígidas, en cambio, las series de tipos o vendedores populares de Madrid—que

parecen poner al día los *Gritos de Madrid*, de Gamborino—están dibujados con fresca espontaneidad. De sus contrastes, titulados *Antaño y Ogaño*, trasciende un fino humorismo. Resuelve sus dibujos de escenas y grupos con un fuerte y sombrío realismo, que no superan Daudier o Gavarni.

Publicó Ortego algunas colecciones de sus dibujos, hoy de difícil hallazgo. Del mismo modo que debieran reproducirse en decorosas ediciones las colecciones del si-



*Un café de Madrid*, dibujo de Ortego.

glo XVIII y comienzos del XIX, y los dibujos de Villaamil, Alenza, Lameyer y Bécquer, debería publicarse, al menos, una selección de los dibujos de Ortego, que nos revelaría a un gran artista, hoy olvidado injustamente.

Al calor de su magisterio debieron surgir, sin duda, otros dibujantes de interés que, como Perea, Pellicer, Comba o La Cerda, reflejan con graciosa observación la simpática cursilería de la época isabelina.

El dibujo en el siglo XIX parece a manos de las invenciones mecánicas, que permiten reproducir con retícula. La fotografía sustituye al dibujo, si con ventaja para la exactitud, en perjuicio del arte. El golpe de gracia se lo da *La Ilustración Española y Americana*, que se ufana de sus pretenciosas reproducciones de cuadros, y en la cual sólo aparece de tarde en tarde algún dibujo suelto de Pradilla, Pla o Martín Rico.



## España vista por los dibujantes extranjeros.

Uno de los placeres más gratos de que pueda gozar el lector español es, sin duda, el de leer demoradamente las impresiones escritas por viajeros extranjeros sobre cosas y gentes de nuestro país. Son de desigual valor, porque en algunos casos los viajeros extraños han recorrido España sin prisa, y en otros la han visitado a la ligera, generalizando sus conclusiones a base de observaciones aisladas, sin preocuparse de ahondar en su espíritu y su carácter.

De tales libros, las relaciones de los embajadores venecianos o el relato alígero de Madame d'Aulnoy quedan un poco lejos, limitados hoy a un valor documental. Los viajeros que describen la España actual tampoco sirven, porque suelen ofrecer una visión falseada, fácil de comprobar ante el modelo, o son interpretaciones profundas del alma española, como los de Barres, que, más que ofrecernos calidad plástica y descriptiva, nos dan que pensar. Quedémonos con esos jugosos y vivacísimos relatos del XIX, en los que sus autores, además de asombro e incompreensión, solían poner buena fe. Los ingleses, como Borrow o Ford, observaban con honrada fidelidad. Los franceses—Edgar Quinet, Gautier o Dumas—, cargados con un abundante viático de prejuicios tópicos, buscaban lo pintoresco a toda costa, pero son los de más divertida lectura. Es curioso observar cómo la exageración o generalización en los detalles, más que irritarnos, provocan en nosotros una sonrisa amable, porque, en el fondo, hubiésemos preferido que España fuese así, que continuase siendo un abigarrado país de ópera cómica, y no esta cosa amorfa y uniformizada de ahora.

Cuando estos libros sobre España aparecen ilustrados, al placer de la lectura se añade el gozo de la contemplación de los dibujos. Son muchos los libros en que se reúnen ambos aspectos, si bien es frecuente que el texto literario supere a las ilustraciones, o, al contrario, como en el caso del *Voyage en Espagne*, del Barón Davillier, ilustrado por Doré.

Los pintores y dibujantes extranjeros que nos visitaron en el XIX vinieron a nuestro país atraídos asimismo por el color, por la absurda leyenda; pero ante la extraordinaria belleza plástica que contemplan, que les rodea por todas partes, que hallan en los monumentos, en las gentes, en las costumbres, en el paisaje, se sienten asombrados y atónitos. En el arte no es posible desfigurar, deformar las cosas reales más allá de cierto límite, a no ser que se intente dar de ellas una versión caricaturesca. Los dibujantes que recorren España se desposeen de todo su bagaje de prejuicios, y comprenden pronto que la peculiar y original hermosura española es esencialmente seria y patética, y se apresuran a reflejarla en expresivos grabados. A través de sus recuerdos o de sus impresiones, idealizan lo arquitectónico o fantasean un poco las figuras; pero, de modo general, puede decirse que su interpretación es certera, y que si el original aparece transfigurado, lo hacen con el noble fin de sublimarlo y embellecerlo.

Aquí tenemos a David Roberts, un espléndido dibujante escocés que, en peregrinación apasionada, recorre España por los años de 1832 y 1833. Le acompaña en sus viajes Pérez Villaamil, que tanto le debe en cuanto a técnica e interpretación. De sus *Picturesques Sketches in Spain* (Londres, 1837) posee un ejemplar la Nacional, que precisamente fué propiedad de Villaamil. La visión española de



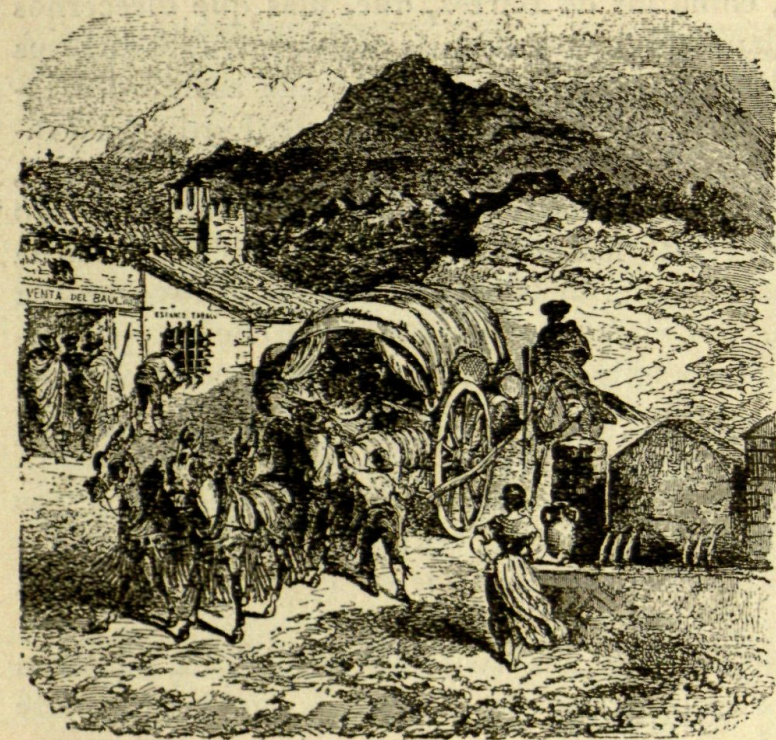
David Roberts, si bien un poco idealizada, es bellísima. En sus afanosas andanzas por España se enfrenta con las más sorprendentes perspectivas urbanas de Burgos, Madrid, El Escorial, Segovia, Granada, Córdoba, Cádiz o Sevilla. Nadie como él sabe escoger el punto de vista más hermoso que puedan ofrecernos el monasterio escurialense, el acueducto segoviano, la Alhambra o la Giralda, que dibuja con firme y seguro delineado de arquitecto, desdibujando luego el trazo con los gratos colores de la acuarela o difuminándolo con suaves medias tintas hasta envolverlo en una sutil atmósfera romántica.

Para los franceses, a pesar de la proximidad geográfica, España era un país lejanísimo y exótico, y en busca de su supuesto carácter, entre oriental y romántico, son muchos los artistas que nos visitan. Posee Francia numerosos y excelentes dibujantes en el siglo XIX: Gavarni, Deveria, Daumier, Doré. De ellos,

tan sólo viene a España el último, sin duda el más genial, aunque Deveria, guiado por su fantasía, haya dibujado bellísimos retratos de damas españolas o tipos populares de nuestro país, inspirándose en dibujos de Bécquer, y asimismo ilustra la gran novela de Cervantes.

A partir de 1830 andan por España excelentes pintores, como Delacroix, Dauzats, Boulanger, Regnault, que de vez en cuando, al margen de sus obras pictóricas, se complacen en recoger sus observaciones en finos apuntes a lápiz o a la acuarela.

Otros pintores franceses que vienen a nuestro país, que poseen magníficas dotes de ilustradores, derivan a la técnica litográfica, como Blanchard, que



La venta, dibujo de Rouargue.

ilustra el *Voyage pittoresque de l'Espagne*, del Baron Taylor, o Celestin Nanteuil, que ilustra el *Quijote* y *L'Espagne pittoresque*, de Cuendias y Fereal.

Coincidiendo con el viaje de Dumas, en 1830, residen en España dos dibujantes franceses, Desbarolles y Giraud, que reúnen sus graciosas impresiones en el libro *Deux artistes en Espagne*, que publican en 1846.

Les siguen otros varios de menor nombradía, cuyos reflejos españoles aparecen reproducidos en *L'Illustration*, como Philippe Bussoni, Rouargue o Prevost.

Bussoni, en 1850, dibuja la viva y varia multitud de las ferias de Madrid, que entonces se celebraban en la calle de Alcalá, y algunos tipos de vendedores con indudable acierto.

Rouargue, que viene a España con motivo de la inauguración del ferrocarril de Madrid a Toledo, recoge con fácil línea sus impresiones de las ciudades y lugares que recorre. *La Puerta del Sol de Toledo* o *El Alcázar* y *el puente de Alcántara*



son dos finas estampas evocadoras. En su *Corrida de toros en Sevilla*—que tanto se semeja a la de Roberts—acumula elementos pintorescos, sin falsear demasiado la realidad. Quizá su dibujo español más expresivo sea *La venta*, en la que se muestra con bastante fidelidad cómo se viajaba entonces por los caminos de herradura. Suyas asimismo son las ilustraciones al *Voyage pittoresque en Espagne et Portugal*, de Begin (1852).

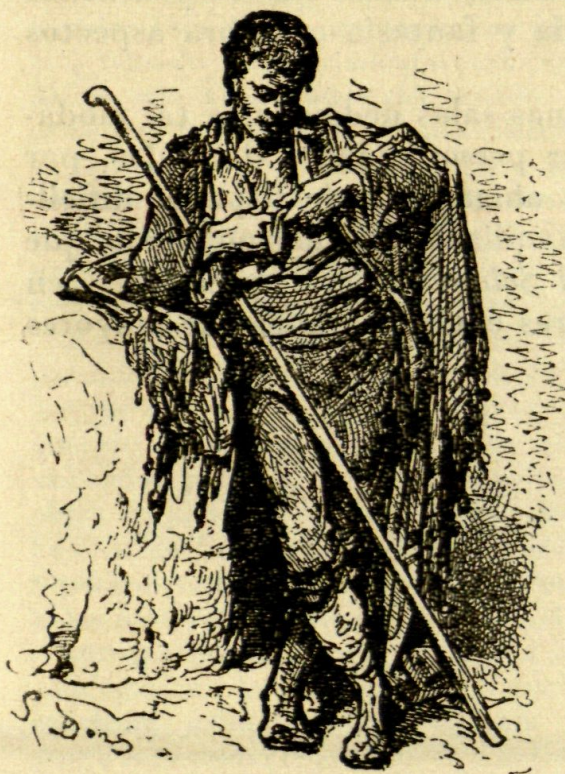
Prevost, en 1860, en *La romería de San Isidro*, logra captar toda la fresca y animada vitalidad de esta fiesta, en la que no faltan



El Paseo del Prado, dibujo de Gustavo Doré.

los más varios tipos regionales, que entonces vestían al estilo peculiar de su país.

Pero, de todos los dibujantes franceses que vienen a España, el que refleja el color local con mayor vivacidad, profundidad y acierto es Gustavo Doré. De la amplísima obra de este genial dibujante, más que sus fantásticas ilustraciones para *La Divina Comedia*, la *Biblia* o los dibujos compuestos para los *Idilios* de Tennyson, preferimos aquellas que se refieren a motivos franceses, como son la *Menagerie parisienne*, las *Folies gauloises*, los *Différents publics de Paris* o los dibujos para la obra de Rabelais, y, sobre todo, su entrañable interpretación de asuntos españoles, como son sus ilustraciones para *Don Quijote* y sus dibujos sueltos sobre los más varios temas. No sabemos cuánto tiempo anduvo por nuestro país el gran dibujante, acaso muy poco; pero, dado su rápido poder de captación, debió bastarle para trasladar al papel, con felicísima exactitud y gracia, las damas y caballeros encopetados que paseaban por el Prado, las más diversas escenas de corridas de toros y capeas, las bailarinas, los gitanos, los sober-



Mendigo español, dibujo de Doré.



bios mendigos; todo cuanto le chocaba como raro, curioso o pintoresco. Aunque no desdeñe los conjuntos y el paisaje o la arqueología como fondo, se interesa Doré por el hombre mismo, aislado, como carácter y representación, rodeado de elementos accesorios. Los personajes y el ambiente están captados con tal maestría y expresión, que cada uno de sus dibujos constituye un pedazo de España, con toda su gallardía y personalidad. Si a su versión plástica de las andanzas y desventuras del Ingenioso Hidalgo añadimos sus trescientos dibujos que ilustran *L'Espagne* del Barón de Davillier, puede afirmarse que dibujante alguno, español o extranjero, ha llevado a cabo una interpretación más honda y amplia de nuestro país.

### En fin...

Nos hemos limitado a destacar, entre los dibujantes españoles o extranjeros que han recogido en sus obras lo pintoresco de nuestras costumbres, lo típico de nuestras gentes, aquellos que logran en sus obras una expresión más certera, los que nos ofrecen una más viva imagen de la España popular, sin pretender agotar el tema, que podría dar mucho de sí.

Está sin hacer todavía un estudio minucioso de los grabadores del XVIII y comienzos del XIX, entre los que destacan personalidades tan fuertes como don Manuel de la Cruz, Rodríguez, Rivelles o Gamborino; de los dibujantes románticos, de tal calidad como Pérez Villaamil, Alenza y Lameyer, que han merecido ya excelentes trabajos de crítica; de los postrománticos, que nosotros denominamos "dibujantes de *El Museo Universal*", como Valeriano Bécquer, Ruiz, Ortego y tantos otros de menor categoría, pero con calidad suficiente para que fuesen exhumados sus nombres y sus obras. Asimismo están sin coleccionar las estampas españolas de artistas extranjeros, como David Roberts, Gustavo Doré y muchos otros que han acertado a recoger con ágil maestría y fantasía creadora aspectos curiosos de lo español.

Un pequeño museo de estampas o, al menos, unas salas dedicadas a tal modalidad, que reuniese estas obras de arte menor por personalidades definidas, por períodos, nos ofrecería una visión plástica, feliz y abigarrada de España, difícilmente superable por obras de mayor alcance y amplitud, del mismo modo que un breve cuadro de costumbres de Zabaleta o *El Solitario* logra aprehender, en muchos casos, una realidad más viva que otras obras contemporáneas de mayores pretensiones.



# Bibliografía

ELENA PÁEZ RÍOS, Conservadora de la Sección de Estampas de la Biblioteca Nacional: *Iconografía Britana. Catálogo de los retratos grabados de personajes ingleses en la Biblioteca Nacional*.—Madrid, 1949.

Me imagino al recorrer con cordial y encendida complacencia las páginas de este espléndido catálogo, que el buen don Angel Barcia, benemérito Jefe de la Sección de Estampas de la Biblioteca Nacional, hace muchos años fallecido, aprobaría con sonrisa bondadosa y complacida, desde el otro mundo, un trabajo que viene a demostrar cumplidamente que sus esfuerzos no fueron perdidos. Sin desdeñar la obra de predecesores suyos en la Sección de Estampas de nuestro primer establecimiento bibliográfico, fué, sin duda, D. Angel Barcia el primero que dejó, con su paciente y amoroso trabajo, huella perdurable de su paso por aquella Sección de Estampas, con la que él fué consustancial durante su vida de bibliotecario. Don Angel, anticipándose incluso a los más famosos establecimientos semejantes de los países más adelantados del mundo, publicó, a principios de este siglo, sus dos excelentes libros, el *Catálogo de los dibujos españoles de la Biblioteca Nacional* y el *Catálogo de los retratos españoles* del mismo fondo, obras que fueron la base de todos los ulteriores trabajos que en Sección tan rica como desconocida se hicieron.

Este libro de los *Retratos españoles*, del que precisamente Elena Páez prepara en estos momentos una segunda edición copiosamente enriquecida, ha sido uno de los libros más útiles y utilizados por los que han necesitado ilustrar obras de historia de muy diversa clase. Pero la Sección de Estampas de la Biblioteca poseía un riquísimo tesoro de retratos grabados de personajes no españoles, de inestimable valor artístico e iconográfico que esperaba todavía la adecuada catalogación. La *Iconografía britana*, de cuya aparición damos cuenta, muestra hasta qué punto es importante el fondo de nuestra Biblioteca Nacional. Comprende este catálogo reseña de 2954 retratos ingleses que en estampas aisladas

o en colecciones se conservan en nuestra Biblioteca. En un prólogo que abre la publicación, Elena Páez nos explica no solamente el método seguido al realizar su trabajo, sino el plan general de publicaciones de la Sección, con referencias a sus predecesores en ella, para los que no escatima—y Dios le pague su generosidad, que no es cosa frecuente en este país—, el recuerdo cordial y afectuoso. Don Angel Barcia no se enojaría ciertamente, incluso él, que no era—los tiempos lo disculpen—muy feminista, porque una mujer, sucesora en su puesto cuarenta años después, haya sido capaz de mejorar sus propias normas catalográficas y de darnos un libro perfecto, capaz de superar publicaciones de análogas instituciones extranjeras. Para dar idea de la importancia del catálogo de Elena Páez, bastará decir que, dedicado solamente a los retratos ingleses, contiene registrados en sus páginas hasta 1039 grabados que eran prácticamente desconocidos y de los que, por lo menos, no existía ejemplar en el Museo Británico.

La reseña de las piezas catalogadas, el escrúpulo en la transcripción de los textos o en la averiguación de los grabadores, o los artistas que inspiraron, en otros casos, los retratos, las referencias bibliográficas, la consignación de las medidas, así como las breves y eficaces descripciones, no dejan nada que desear. Pero Elena Páez no se ha limitado al escrúpulo catalogador, sino que, en cada caso, aunque se trate de personajes de insignificante papel histórico, ha completado sus papeletas con exacta precisión biográfica, en lo que se refiere a la identificación de los personajes, que llevan indicación, siempre que ha sido posible, de las fechas de nacimiento y de muerte. Todo esto hace que la *Iconografía britana* no sólo sea un catálogo insuperable, sino un verdadero repertorio biográfico de utilísima consulta para los que de iconografía o de historia inglesa se ocupen. Todavía se enriquece el volumen con tres completísimos índices: primero, de personas retratadas, agrupadas, no ya como en el texto, por orden alfabético, sino por títulos, cargos y profesiones, y dentro de ellas por siglos, para



facilitar la busca; segundo, índice de grabadores y litógrafos a los que se deben las estampas catalogadas, y tercero, índice de pintores, escultores y dibujantes en los que los grabadores se inspiraron para su trabajo.

La obra se avalora todavía por cincuenta magníficas láminas en fototipia, elegidas entre las obras maestras que en el libro se catalogan, selección que viene a constituir, por su parte, como una apurada antología del grabado inglés. A más, en fotograbados que se intercalan en el texto, se incluyen otras cincuenta láminas sobre papel estucado que reproducen retratos valiosos por su rareza más que por su belleza artística y que figuran en la colección de la Biblioteca. La *Iconografía britana* de Elena Páez hace desear que la Sección de Estampas de la Biblioteca Nacional continúe con este aliento y esta dignidad la publicación de los catálogos de sus ricos y selectos fondos.—E. Lafuente Ferrari.

JOSÉ GUDIOL RICART y JUAN AINAUD DE LASARTE: *Huguet*.—(Instituto Amatller de Arte Hispánico.) Barcelona, 1948.

El Instituto Amatller de Arte Hispánico ha editado como monografía inicial, acaso, de series futuras este libro sobre Huguet, en corta tirada, que avalora aún tan importante trabajo, obra de la colaboración de dos personas—José Gudiol y Juan Ainaud—bien conocidas de todos los que se ocupan de pintura primitiva española. El libro viene a replantear el problema Huguet, a la vista de obras desconocidas descubiertas no hace muchos años, y a revisar problemas vivos sobre el gran maestro cuatrocentista catalán. Se trata de una cumplidísima monografía en la que se devuelven a Huguet algunas obras que, con gran sorpresa y no demasiada justificación, se le habían negado (ejemplo señalado: el San Jorge y la Princesa, del Museo de Barcelona), y se adscriben al maestro catalán pinturas tan admirables como la Virgen de Vallmoll, de la colección Muntadas, y las tablas mutiladas del retablo de San Bernardino y el Angel Custodio, halladas en la catedral de Barcelona en 1936. Punto importante de las conclusiones de los autores de este libro es una severa crítica de lo admitido respecto a las colaboraciones Huguet-Vergós y un planteamiento nuevo de este problema, desgraciadamente confuso todavía. Gudiol y Ainaud hacen un estudio a la vez apurado y conciso del gran material reunido confrontando obras y documentos y estudiando las atribuciones con muy fino criterio estilístico que llega a conclusiones

firμες sobre el proceso del arte del gran pintor catalán y a establecer un catálogo de sus obras que, como resumen del estudio realizado en las cien páginas primeras del libro, se incluye por los autores en adición a su texto. Este catálogo—verdaderamente *razonado*—comprende ciento ocho pinturas que permiten fijar la silueta de un gran pintor primitivo español, que queda ahora realzada con perfección semejante a la que alcanzaron maestros flamencos e italianos de su propia época. El libro comprende, además, un esquema cronológico de la vida y de las obras del maestro y una cumplida bibliografía. Las láminas, en número de ciento setenta y una, tiradas en huecograbado e incluyendo buen número de detalles a gran tamaño, son excelentes.—E. L. F.

SAMUEL AND RICHARD REDGRAVE: *A century of british painters*.—A new edition with a bibliographical index and 100 illustrations. Londres. Phaidon Press, 1947.

Bien desearíamos poder disponer, para la historia de nuestra pintura española, de un libro como el de los hermanos Redgrave. Desgraciadamente para la pintura española, pareció haber terminado todo con Ceán Bermúdez; desde 1800 en adelante nos quedamos sin información directa y precisa en la mayor parte de los casos para la historia de nuestra pintura más reciente, ya que el libro de Ossorio Bernard es algo muy distinto y, desde luego, inferior. No sé si es por esto mismo por lo que el libro de Samuel y Ricardo Redgrave, reeditado ahora con afortunada iniciativa, por la Phaidon Press, me ha parecido delicioso.

Desde Hogarth en adelante, la historia de la pintura inglesa se desarrolla en este libro en veintiséis densos capítulos, llenos de información directísima en muchos casos, atendiendo no solamente a los artistas, a los grandes y a los medianos, sino a los grupos de constitución homogénea, como los pintores de animales o de miniaturas, o los ilustradores y acuarelistas. Con el libro de los Redgrave por guía, la historia de la pintura inglesa posee un fundamento sólido y directo, una historia hecha por pintores que han recogido recuerdos, valoraciones y anécdotas en el mundo académico inglés en que vivieron; conocen y discuten con capacidad de artistas las técnicas de los pintores que estudian, sin que este punto de vista técnico les lleve a creer que pueden prescindir del detalle biográfico, cumplido y rico hasta la sabrosa anécdota en muchos casos.

Sería mucho pedir, naturalmente, que sus va-



loraciones estén siempre de acuerdo con las nuestras; pero son las valoraciones las que cambian mientras la información permanece, y esa información, aquí de primera mano, muy cumplida y escrupulosa, es lo que hará a este libro de indispensable consulta ahora y siempre para todos los que se acerquen al estudio de la pintura británica.

De este libro, extenso y denso a la vez, la Phaidon Press ha tenido la buena idea de hacer una edición en pequeño formato, papel fino y apretada impresión, con lo que una obra que hubiera podido ser voluminosa ha quedado reducida a un libro de bolsillo. Para completar la obra, cien selectas ilustraciones, en magnífico papel couché, constituyen un buen apéndice gráfico a libro tan interesante, que se completa, en esta edición, con diecisiete densas páginas de índice bibliográfico.—E. L. F.

*From Sickert to 1948. (The achievement of the Contemporary Art Society.)* With a commentary by John Russell. London Lund Humphries, 1948.

Lo que más agradece el lector extranjero que quiere informarse del movimiento de las artes en otros países que el suyo, son estos libros de resumida ojeada y valoración que un crítico nativo escribe de vez en vez con pretextos diversos. Tal es el caso del volumen que ahora comentamos.

La pintura inglesa contemporánea es casi enteramente desconocida en España; sólo ello bastaría para hacer atractivo este pequeño volumen; pero es que, además, en pocas escuelas de Europa pueden hacerse evidentes de modo tan gráfico e impresionante los cambios revolucionarios sufridos por el espíritu contemporáneo y reflejados, como en mágico espejo, en la historia de las artes, desde la pintura victoriana o el prerrafaelismo hasta los más avanzados pintores jóvenes de la Inglaterra actual; el seísmo ofrece todo un rico panorama de alteraciones geológicas, de simas abiertas y de fallas reveladoras. Creo, por ello, que constituye un buen ejercicio mental, una buena cata en la historia de la cultura contemporánea, el repaso de esta historia para un lector de otro país, por ejemplo, de España, un tanto sordo a las conmociones artísticas de los últimos cien años.

El libro de que ahora damos cuenta no es ciertamente, ni pretende serlo, esa narración curiosa y apasionante que podría trazarse con la historia de la pintura inglesa en los últimos cien años; pero a través de sus páginas encontramos datos

e iluminaciones para esa historia posible, muy tentadoras de presentar a un público poco advertido. En Inglaterra, el arte no ha sido nunca un fenómeno demasiado atendido por la sociedad misma. Precisamente los prerrafaelistas, si lograron algún mayor éxito de público, fué por lo que en ellos podía existir de contenido puritano o moralizante. Entre puritanismo y snobismo, el espíritu inglés realiza sus oscilaciones. Pero el snobismo en un país un tanto pagado de este vicio proporciona, y algo bueno había de tener, un cierto núcleo de público a los ensayos y a los experimentos que se salen de la ortodoxia. Por ello, desde hace sesenta años, por lo menos, existe en Inglaterra un público restringido e intelectual, si se quiere, pero denso y atento a las nuevas corrientes del arte. A pesar de que Londres está a pocas horas de París y de que los ingleses pasan constantemente el Canal con cualquier pretexto, los movimientos avanzados de la pintura francesa a partir de 1850 tardaron bastante en influir en la modificación del concepto de la pintura británica. El impresionismo, como sucedió en España, llegó tarde, y los grupos y tendencias no pueden establecerse en modo alguno en Inglaterra con sincronismo respecto de la pintura francesa. Nótese que esto ocurre también entre nosotros. Mas, frente a la crítica oficial y a la omnipotencia de la Royal Academy, pudieron formarse grupos en Londres que señalaron estos movimientos de avanzada. Así el que se organizó en torno a Sickert, el espiritual y vitalísimo pintor, amigo de Degas, en cuya generación aparecen un grupo de artistas representativos que ventilan el pesado ambiente mantenido todavía por los secuaces del prerrafaelismo; por su parte, Roger Fry pontificó en su tiempo con autoridad excepcional, predicando el evangelio cezannista y la siguiente generación se encontró ya arrebatada por la vanguardia y muy especialmente atraída por el torbellino de Picasso. Ilustrar estos momentos con nombres, grupos y valoraciones, sería hacer la historia de la pintura inglesa contemporánea que el autor de este libro no hace, aunque contribuya a ella con muy notables ojeadas y muy agudos juicios. Su cometido es más concreto.

Nos presenta el autor, en ciento siete ilustraciones comentadas, obras de arte moderno, no sólo inglés, sino también, en algunos casos, extranjero, que han entrado en colecciones públicas inglesas por mediación de la Sociedad de Arte Contemporáneo (Contemporary Art Society), grupo independiente nacido de una de estas iniciativas privadas que, organizando una cooperación entre gentes afines, son la sal de la vida inglesa,



en la que al menos hasta ahora—y será una lástima que esto cambie—no se ha solido tener la cómoda superstición de confiarlo todo al Estado. La Sociedad recibe aportaciones personales, recibe cuotas e incita a los posibles mecenas a la adquisición de obras de arte que luego, por medio de su comité particular, son ofrecidas, como generosa donación, a los Museos del Reino Unido. Al exponer nada más que de la manera sumaria en que lo hacemos el cometido de esta admirable institución privada, suspiramos pensando en la muy remota posibilidad de que algo semejante pudiera organizarse en nuestro país. Pero el desinterés y la generosidad, virtudes privadas del español, en muchos casos no pueden tener entre nosotros eficacia social y pública, y, por otra parte, el arte contemporáneo interesa aquí a muy poca gente. En Inglaterra y en España, la política oficial o los comités de los Museos no se distinguen precisamente por su amplia curiosidad ni por su finura en la captación de los valores artísticos, y así, la Sociedad de Arte Contemporáneo en Inglaterra, reconociendo esta realidad internacional e inevitable, se ha propuesto suplir, dentro de sus medios, estos fallos del Estado, que es siempre, atrevámonos a decirlo, o mejor, a recordarlo, un menor de edad necesitado de tutela. La inteligente y generosa actividad de la Contemporary Art Society, que existe desde 1910, ha podido adquirir un núcleo interesantísimo de obras modernas muy diversas, naturalmente, en carácter, tendencia y mérito, pero que probablemente no habrían sido jamás admitidas para su compra por los patronatos de los Museos adonde han ido a parar. Baste esto para su elogio.

La Sociedad trabaja para la historia, ayuda a los artistas y salva para el público inglés obras que reflejarán en su día el movimiento actual de la pintura, ganando muchos años de adelanto sobre la tardía información de los Museos, que en todas partes marchan en este aspecto a paso de tortuga. Por otra parte, las ilustraciones del volumen constituyen una arbitraria pero interesante antología de pinturas inglesas, desde Sickert hasta 1948.—E. L. F.

F. SCHMID: *The Practice of Painting*.—Faber and Faber, Ltd. London, 1948.

La afición a la pintura ha cundido tanto entre los *amateurs* en estos últimos años, que ello ha hecho aumentar de modo creciente y hasta alarmante la publicación de estos libros, en los que un profesional más o menos competente promete

en unas cuantas páginas de consejo desvelar los secretos de la pintura a principiantes más o menos entusiastas. Estas iniciaciones tienen, por lo general, escaso valor.

El libro que ahora reseñamos es de un carácter enteramente distinto; su autor, creo que de nacionalidad suiza, ha publicado muchos notables estudios sobre técnica pictórica y, entre otros, un trabajo sobre la técnica de Goya (*The Technique of Goya*), aparecido en Basilea en 1942, y del que no conozco sino esta referencia. Muy versado en la bibliografía de la técnica pictórica, intervino activamente en la organización de una exposición de libros sobre la práctica del dibujo y la pintura, publicados desde 1650 a 1850, que patrocinó en 1934 el "Courtauld Institute" de la Universidad de Londres, y en la que figuraron obras muy raras. El autor nos explica en su prefacio el objetivo de su libro, buscando información concreta y desechando los escarceos por el campo de la química o de la teoría artística; él va directo a lo que es la práctica del color, estudiándolo a través de hechos históricos documentados y de los principales tratados técnicos publicados en la Europa occidental. El autor nos advierte que hay tres diferentes métodos de abordar el estudio de los métodos usados por los pintores: el primero está reservado a los que son artistas, y es el de copiar una pintura antigua e intentar reconstruir la paleta y los procedimientos usados por el pintor que se estudia. El segundo consiste en estudiar la distribución de los colores según aparecen dispuestos en la paleta, en los retratos o autorretratos de pintores de otras épocas, y el tercero es el que se deriva de la información suministrada por los tratadistas de arte que fueron pintores. El autor, naturalmente, se plantea la redacción de su trabajo a base de los dos últimos métodos, y en este sentido puede decirse que su libro no se parece a ninguno de los otros de este tipo y mejora notablemente la mayor parte de los conocidos.

La materia está distribuída en seis capítulos. En el primero, de cierto carácter general, estudia las teorías del color de tres pintores: Lairesse, Hogarth y Mengs, así como algún ejemplo de paleta bien conocida, como la de Goya, para la que se basa en el retrato de D. Vicente López, en nuestro Museo del Prado; estas páginas tienen un interés especial para el lector y el artista español. En el segundo capítulo estudia la tradición de los pintores franceses, a base, principalmente, del tratado de Corneille y de un buen número de paletas de pintores, conocidas por sus retratos, entre ellas las de Chardin, Boucher, Vien, Drouais y Corot.



En el tercer capítulo, el autor se vuelve a Holbein y a la tradición técnica y literaria de los artistas suizos. Aborda en el cuarto capítulo un estudio semejante respecto de la pintura inglesa, para tratar en el quinto apartado de la técnica de la acuarela, según la explican los clásicos tratados técnicos de los pintores ingleses, y termina, por último, estudiando la historia del círculo de los colores en sus primitivas manifestaciones a partir del libro del naturalista Moses Harris, publicación de gran rareza.

El libro termina con una bibliografía sumaria, y va ilustrado con láminas, gráficos y dibujos de gran interés. Es lástima que, como casi siempre sucede en autores extranjeros y con la excepción ya mencionada del estudio de la paleta en Goya, el autor prescinda de ejemplos españoles cuyos tratados clásicos (Carducho, Pacheco, Palomino) tampoco menciona.—E. L. F.

WALTER R. SICKERT: *A free house! or the artist as craftsman, being the writings of —*. Edited by Osbert Sitwell.—London, Macmillan & Co., Ltd., 1947.

El raro caso que supone un artista que sea a la vez buen pintor y buen gustador de la pintura de los demás, es decir buen crítico, es casi un milagro; lo es plenamente cuando el maravilloso sujeto posee dotes de ingenio, agudeza y talento literario para expresarse. Este raro milagro se dió en Inglaterra en la persona de Walter Sickert, artista auténtico y hombre espiritual, de chispeante humor, que dejó imborrable recuerdo en sus amigos. Apasionado de pintura, de la suya y de la ajena, tuvo Sickert en la escuela inglesa una representación singular, la de introducir en el Reino Unido con su arte el mundo nuevo que reflejó la pintura de los impresionistas. Amigo de Degas, su pintura, de la que no vamos a ocuparnos aquí, representa ese amor a la vida y esa entrega al espectáculo de la gran ciudad en sus tipos, sus rincones, sus teatrillos, sus cafés cantantes e incluso en sus dramas amargos y prosaicos, mundo complejo que tan revolucionaria novedad suponía, especialmente en un país donde todavía se cultivaba el arte prerrafaelista, saturado de romanticismo trasnochado y de literatura.

Sickert fué un conversador estupendo, según nos dicen sus amigos, y un escritor agudo de estilo escorzado, penetrante y original. De todo ello es ahora muy fácil enterarse gracias al libro titulado *A free house!*, que ha editado con piadosa y atinadísima iniciativa Osbert Sitwell. Precede al libro una silueta del artista trazada por

Sitwell según sus recuerdos personales, es decir, como si fuera un capítulo de sus memorias que el colector nos ofrece en cincuenta y cuatro páginas; después vienen los escritos autobiográficos y críticos de Sickert coleccionados en diez apartados a modo de capítulos, que llevan un título indicando la unidad de los fragmentos que se coleccionan.

No es posible que nos internemos en el análisis detallado del contenido del volumen; pero sólo diré que pocos libros de crítica de arte me han producido mayor placer en su lectura y en muy pocos he encontrado observaciones tan justas, tan penetrantes, tan geniales a veces, sobre los temas que el autor va tratando. Los textos son en su mayor parte opiniones sobre la pintura de los demás, trazadas con un humor, un espíritu y una comprensión rara vez halladas en los profesionales de la crítica. El libro va ilustrado con excelentes reproducciones de grabados y dibujos de Sickert, con lo que la prosa y la obra gráfica del artista se complementan, se envían reflejos mutuos y, en definitiva, esta relación contribuye también a instruirnos sobre la gran personalidad de su autor.—E. L. F.

Paul GUINARD et Jeannine BATICLE: *Histoire de la peinture espagnole du XII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle*. Editions Pierre Tisné. París, 1950.

Esta obra, lujosamente editada, se presenta, en realidad, a pesar de su título, como una selección de reproducciones distribuídas por épocas más bien que como una *historia de pintura española*. El comentario histórico de Mlle. Baticle, interesante por sí mismo, parece en cierto modo una justificación *a posteriori*, y aun con el útil complemento que constituyen las noticias biográficas y analíticas del final del libro, el lector puede preguntarse si el texto no ha sido pensado en función de las ilustraciones.

Hay que reconocer, no obstante, que la selección y la agrupación de estas ilustraciones les otorga un valor muy sugestivo. Se ha tratado de rebasar las clasificaciones rígidas y de lubricar y de modernizar las categorías tradicionales. De ello resulta una notable extensión de la perspectiva para el gran público cuyo horizonte artístico en lo que a España respecta se limita a algunas figuras de primer orden y a ciertas cumbres aisladas. Capítulos enteros de la pintura española, como la casi desconocida serie de los primitivos, aparecen en plena luz. Aparecen nombres que serán nuevos para mucha gente: Fray Juan Rizi, Alejo Fernández, Roelas, Fray Juan Sánchez



Cotán, etc. Se otorga importancia a ciertas obras menos accesibles, como el admirable San Ildefonso del Greco, que hay que ir a ver a Illescas, o cuyo valor de contraste no había sido suficientemente apreciado, como la *Venus del espejo*, de Velázquez. Se matiza y se enriquece así una admiración que tendía a quedar un tanto estereotipada al propio tiempo que se hace justicia a los que han contribuido a este progreso: el grupo de críticos e historiadores españoles, Sánchez Cantón, Lafuente Ferrari, Angulo, Camón y tantos otros, intérpretes calificados y exploradores infatigables de sus propios tesoros artísticos. El examen de esta galería será una excelente lección de pintura española, especialmente esclarecida por las páginas de introducción de M. Guinard que sirven de frontispicio al libro.

Firmadas por una de las más autorizadas plumas a las que pudiera recurrirse en lo que toca a problemas de arte hispánico, reflejo de una cultura a la vez sensible y polivalente, escritas con limpidez, estas páginas se dirigen especialmente al lector francés; pero la situación de quien las escribe—y que, en cierto modo, puede a la vez juzgar desde fuera y desde dentro—les otorga, a nuestro parecer, un alcance más general. M. Guinard nos propone no una *definición* de la pintura española que, como el autor afirma, no podría contenerse en la rigidez de una fórmula, sino mejor una *ordenación sintética*, una *ojeada de conjunto*, como corresponde a un francés de 1950, tras un siglo y medio de vicisitudes históricas, de renovados contactos y de influencias. Esta ojeada será como la resultante de varias imágenes sucesivas, superpuestas de generación en generación: visión encendida y pintoresca de los románticos que descubrían la pintura española y se apresuraban a incorporarla a su revolución antiacadémica; visión más concreta de los realistas que se adhieren a la notación directa y popular y aprenden de España a *pintar sin afeites una realidad llena de sabor*, después, tras el descubrimiento del Greco, vuelta a una interpretación más espiritua-

lizada y, al propio tiempo, más atrevidamente modernista, hasta la *visión que pudiéramos llamar expresionista* de nuestra época, en que nuestros pintores buscan en la dura técnica española, en ese mundo *casi irreal a fuerza de realidad*, una virtud de símbolo y un acento casi mágico. Se va llegando de este modo, a través de entusiasmos contradictorios y reacciones de una sensibilidad siempre ferviente, a una comprensión más mesurada, más equilibrada y sin duda también más objetiva, ya que se apoya, por otra parte, en los constantes progresos de la información documental. Hoy nos es posible comprender mejor la pintura española en su desarrollo y en su autenticidad. Algunas leyendas caen por sí mismas en presencia de los hechos (por ejemplo, la pretendida *crueldad* de esta pintura que no ha existido sino en la imaginación de los románticos). Teniendo en cuenta la diversidad de las épocas y las diferentes modalidades provinciales, a las que acaso se ha otorgado demasiada importancia, M. Guinard observa finalmente la sorprendente permanencia en el arte pictórico español de algunas constantes fundamentales.

Arte limitado, sin duda, a causa de su propia y poderosa originalidad, y que frecuenta poco las zonas amables de la fantasía decorativa, de la ficción humanista, del género y del paisaje. Arte que busca lo estable y lo permanente, con cierta tendencia al hieratismo, gusto por la composición maciza y monumental, por la simplificación de los grupos, llevada hasta el diálogo o aun el monólogo, por una suerte de austera riqueza en el color. Pero, sobre todo, caracterizado por una alianza única de lo sobrenatural y lo concreto, que capta lo cotidiano en su familiaridad y que lo destaca con un valor de signo; el pintor aborda siempre su tarea con lo que M. Guinard llama, con frase feliz, una "ingenuidad religiosa". Así aparece la pintura española, uno de los más convincentes testimonios en favor de esa "salvación del individuo" que sigue siendo—¿cómo negarlo?—nuestra necesidad más urgente.—E. Laplane.



# Exposición de "La Caza en el Arte"

Por J. C. A.

**E**S costumbre de nuestra Sociedad de Amigos del Arte dedicar en un número de su revista ARTE ESPAÑOL, siguiente a la Exposición anual celebrada, una referencia y comentario sobre la misma y, principalmente, reproducir en unas láminas el conjunto de las instalaciones realizadas, de modo que quede constancia de lo que ha sido temporal manifestación de un determinado tema artístico.

Son, únicamente, estas páginas notas informativas sobre las ilustraciones adjuntas. Queda para el Catálogo, hoy en prensa, el estudio de los diversos aspectos de la Exposición.

Todo contribuirá a recordar, como decimos, importantes obras de arte guardadas en colecciones del Estado y particulares, ya que su exhibición en nuestros salones es siempre forzosamente breve. Hecho tanto más sensible por cuanto estos conjuntos han tenido, a lo largo de la labor de nuestra entidad, la importancia de monográficos museos, muy selectos en su contenido e instalación, como todos reconocen.

La Sociedad de Amigos del Arte debe, pues, recoger el éxito obtenido en esta última Exposición, que logró la misma o mayor altura, en su realización, que las de años anteriores.

A todos agradecemos rendidamente las colaboraciones prestadas, sin las cuales no se hubiera podido dar cima a la laboriosa gestión encomendada a la Sociedad.

Patrocinada por el Ministerio de Agricultura, y en colaboración con éste y el Museo de Arte Moderno, se organizó la actual, formada por tres grandes secciones: Trofeos Venatorios, La Caza en el Arte retrospectivo y La Caza en el Arte moderno.

A nosotros corresponde ahora referirnos únicamente a la Caza en el Arte retrospectivo, expuesto en nuestros salones.

Advirtamos, una vez más, que la extensión del tema hubiese necesitado locales de mucha más amplitud, aunque lo presentado ha sido suficiente para dar idea acabada del asunto propuesto.

Aunque a nuestra Sociedad corresponde siempre referirse a las diferentes manifestaciones del Arte español (Artes mayores y menores), se han expuesto algunas pinturas extranjeras, especialmente flamencas, por haber sido pintadas para España, encargadas por sus monarcas para decorar sus palacios y casas de montería.



En las Artes industriales, unas veces se presentan los animales en sentido simbólico y con valor esencialmente decorativo, y otras muchas, con motivos de caza. Al primer caso no nos referimos ahora. Abundan las escenas de cetrería en la eboraria, como en las arquetas de marfil, con interpretación naturalista del mayor interés dentro del tema tratado ahora, y así, entre otras, las arquetas de Tortosa y Pamplona, de estilo árabe. Las mismas diferencias en las interpretaciones debemos señalar en las cerámicas, desde la ibérica e hispanoárabe, hasta la renacentista.

Recorramos rápidamente las salas, y ayudados por las reproducciones que publicamos y el Catálogo-guía, podremos recordar los principales componentes de cada una.

**Sala I.**—En esta Sala, instalada con moderna sobriedad en sus vitrinas y plintos, figuran por obligada prelación las reproducciones de las pinturas prehistóricas de las Cuevas de Altamira, de Pindal, del Castillo, del Buxú, del Valle del Humo. En color se reprodujeron las de Cueva Remigia, Cueva Dels Cavalls. Una pequeña vitrina contiene hachas, puntas de flecha, arpón y otros utensilios coetáneos de las maravillosas pinturas. Ocupa el centro de la Sala el mosaico romano del palacete de la villa de Ramalate, término de Tudela (Navarra), que representa, posiblemente, al dueño de la finca, *Dulcitius*, a caballo, clavando su lanza en una cierva, primer tercio del siglo IV; figurando otros que representan un faisán y perdices. Añaden interés a este salón una escena de caza en bronce, fragmento ornamental de un carro romano; el olifante del Vizconde Gastón de Bearn, siglo XI, y el ciervo de bronce dorado y nielado, hispanoárabe, arte califal, siglos X-XI, del Museo Arqueológico. Pieza que debe destacarse por su rareza es un alcahaz o caja de cetrería para transportar halcones, de madera dorada con dibujos, escudos e inscripciones góticas; también la talla policromada de San Julián el Hospitalario llevando en el puño un azor, fragmento de un retablo de principios del siglo XVI, de la catedral de Burgos. Debe advertirse que en esta Sala se prodigó acaso el espacio dedicado al Arte prehistórico, por su importancia venatoria, y las citadas reproducciones han sido hechas precisamente para esta Exposición. En cambio, puede notarse la ausencia de piezas de épocas determinadas, como las de arte ibérico, aunque en el Catálogo ilustrado se hará referencia de algunas de éstas. También se exhibió en esta Sala, por su rara importancia, un auténtico cráneo, cornamenta y quijada del *Box Primigenius*, procedente de una raza del Manzanares.

**Sala II.**—En esta Sala corresponde mención especial a dos cuadros: el de Velázquez, en el que, sobre un fondo de cielo con nubes, se destaca la cabeza y parte de la cuerna de un venado, y el otro, de Murillo, interesantísimo por separarse del tema religioso tratado por este pintor, que representa al primer Marqués de Legarda en traje de cazador; a la izquierda del cuadro, un mozo de trailla con varios perros, caza muerta y fondo de paisaje con la torre de Salcedo.

Prestan ambiente a esta Sala sillones de nogal tapizados con terciopelo verde, alfombras y bancos con balaustres de la misma madera, todo de la época de las pinturas expuestas, entre las que debemos mencionar también una urraca pintada al óleo sobre papel, en cuyo reverso se lee en tinta "Diego de Velázquez" sobre unos dibujos de árboles trazados con tinta también; la delicadeza y maestría con que está pintada la urraca, hace presumir que sea obra del gran pintor; tam-



bién atribuído al mismo figuró otro cuadro con pertrechos de caza, en cuyo ángulo inferior izquierdo hay un letrero, no firma, que dice: "Diego de Velázquez, FET", expuesto por el Museo del Prado. De un discípulo anónimo de Velázquez puede ser un retrato del maestro de caza y autor del libro "Arte de Ballestería", Alonso Martínez del Espinar; por su interés indudable se presenta la copia anónima del cuadro de Velázquez que se conserva en la National Gallery, de Londres, con una cacería de jabalíes en el monte de El Pardo, cuadro en el que figuran con los reyes, personas de la Corte, monteros, etc. Juan Bautista del Mazo se encuentra representado con un lienzo "Cacería del Tabladillo, en Aranjuez"; también en éste figuran los reyes, damas, monteros, etc. Es pieza capital de esta Sala, muy representativa, el lienzo "La Torre de la Parada", de autor anónimo, que reproduce la casa de montería de El Pardo; "El lobero del Rey", de Francisco Rizi, y dos sobrepuestas con temas de caza.

En una vitrina, diferentes armas, entre las que destacan la escopeta del Mariscal Duque de Berwik; un arcabuz conocido por el del Príncipe Baltasar Carlos —de lo que no hay documentación, pero que es pieza riquísima por estar cubierta de rubíes y otras piedras preciosas—, y una escopetita en miniatura, nielada en oro y en su parte central un brillante. Escogida bibliografía venatoria se muestra en otra vitrina.

**Vestíbulo.**—En el vestíbulo, dos vitrinas más con frascos de pólvora, trompa de caza, la bocina de Garcilaso de la Vega, de marfil labrado, de gusto morisco; cacheteros, cuchillos de monte, entre los que merece mencionarse uno oriental, con empuñadura de marfil, labrado y guarnecido de piedras preciosas; cinturones-cananas bordados en seda. También figura en el vestíbulo un lienzo sobrepuesta con águilas y pájaros sobre fondo de cielo, firmado por Pablo de Vos.

**Sala III.**—Sala dedicada casi en su totalidad a la pintura flamenca, representada brillantemente por Pablo de Vos y Frans Snyders; estos lienzos mostraban el acoso y caza de casi todas las especies que son objeto de la montería. En el magnífico conjunto de este salón, se pudo contemplar como pieza excepcional el arnés de caza para perro, compuesto de capacete con penacho escarlata, barbuquejo, peto, cota de malla en el cuello y espaldarón de metal, que cubre sus costados; este arnés tiene grabadas a ambos lados dos escenas semejantes que representan a un cazador alanceando a un jabalí; las gualdrapas de terciopelo carmesí, de época más moderna, tienen escudo de armas de los Austria.

En el centro de la Sala, gran mesa de estilo español, en la que se colocó una ballesta con escenas venatorias grabadas en el hierro, que perteneció a Felipe II, y otra, de dama, con adornos de hueso; un águila en posición de vuelo, que cuelga del techo, y un halcón con su caperuza, son notas que animan la estancia, a la que añaden carácter banquetas de tijera con almohadas de terciopelo rojo y una entonada alfombra española.

**Sala IV.**—En esta Sala, dos tapices bordados en seda de una serie de siete que, con la historia de Diana, fueron tejidos en Bruselas para la Archiduquesa Isabel Clara Eugenia. Uno representa a la diosa de la Caza, sorprendida al salir del baño por Acteón, quien, en castigo, es convertido en ciervo. El otro tapiz, a Diana cazando jabalíes. Ambos tienen cenefa con asuntos mitológicos y venatorios. Ballestas y arcabuces de los siglos XVI y XVII son aportación importante. Fuentes de cerámica de Alcora con asuntos de caza, cuencos, platos, orzas, bandeja, bote-



llas y azulejos de tabicas, de cerámica de Talavera, Puente del Arzobispo, Alcora y Paterna. Entre los lienzos, uno de Fyt, otro de Peter Snayers, en el que se ve a Felipe IV a pie, que, apoyando su arcabuz en una horquilla, tira a unos venados, y una tabla de autor anónimo francés, siglo XVIII, que representa a Diana, de medio busto. Decoran la Sala banco del siglo XVII, tapizado en terciopelo rojo, y dos alfombras españolas.

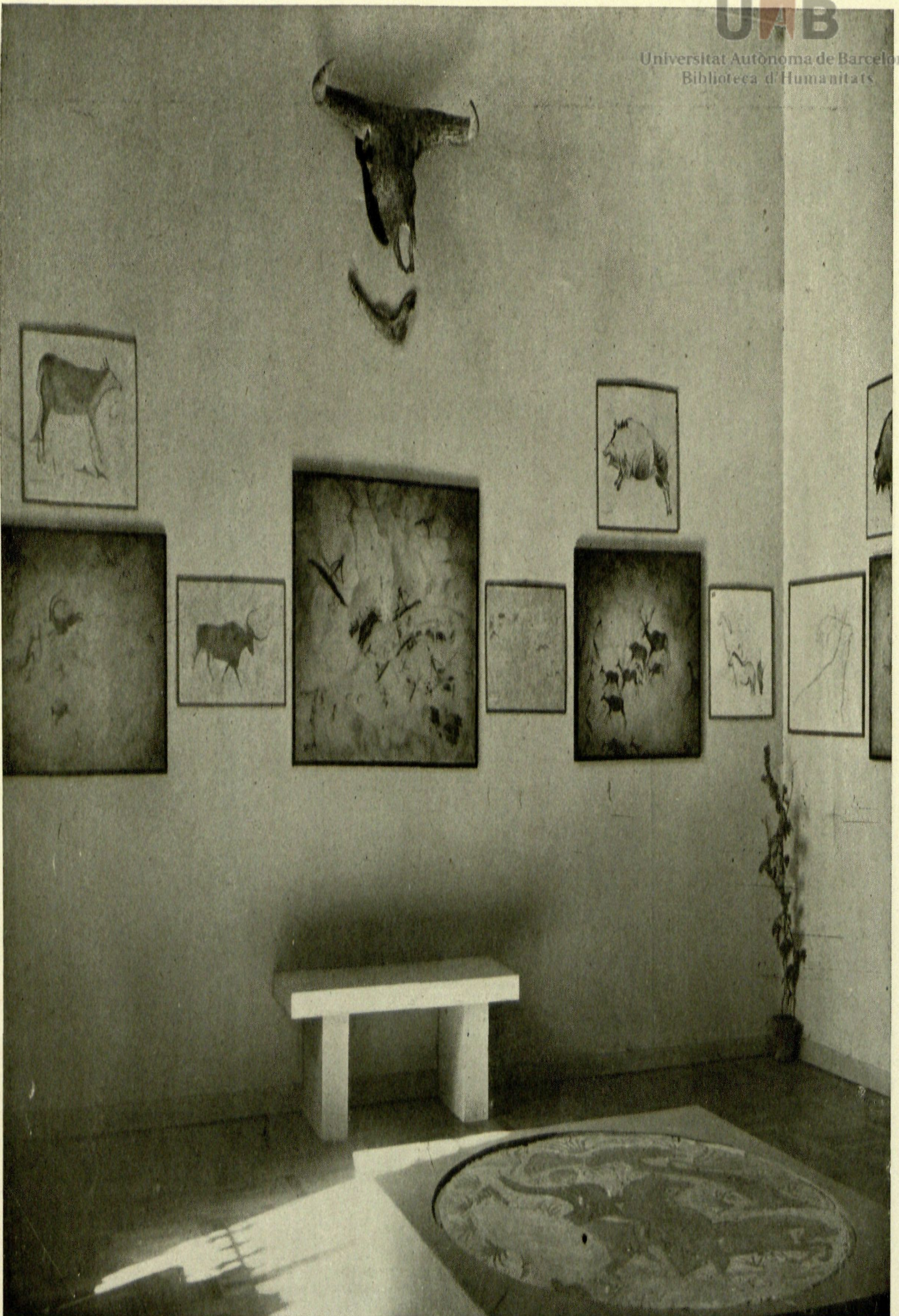
**Sala V.**—En la V Sala sobresale un tapiz tejido en la fábrica de Gobelinos, cedido por la Embajada francesa, de la serie de "Los meses", o de las "Casas reales", que representa a Luis XIV corriendo un ciervo ante el castillo de Fontainebleau. Pertenece este tapiz al signo de Cáncer (mes de junio), y así el ciervo aparece sin cuernos, por ser la época de la muda. Integran la pintura de la Sala un lienzo de autor anónimo con San Eustaquio de rodillas ante el ciervo, entre cuyas astas el Crucifijo le dirige unas palabras; otro de escuela italiana y naturaleza muerta con lechuza, patos, pájaros y escopeta, firmado por J. Fit. Mueble característico es un bargueño con escenas de caza grabadas sobre marfil y éste incrustado en concha. La decoración se completa con sillones de tapicería de punto menudo con diversos animales y alfombra muy entonada con éstos.

**Sala VI.**—Las exquisitas instalaciones de esta Sala y la siguiente contribuyen a realzar las obras expuestas. Además de un lienzo de Goya, en el que se representa a Carlos III en traje de cazador, con fondo de paisaje y un perro echado a sus pies, un cartón para tapiz, del mismo autor, con perro—muy expresivo—, buho y pájaros. De Charles François de la Traverse, un acoso de jabalíes que presenta, en primer término, dos damas en un coche; un perro de muestra y faisán, firmado por Juan Bautista Oudry; otros firmados por Felipe Alaert y Felipe Roos (Rosa de Tívoli). Tapices venatorios de la Real Fábrica, y sobre una consola de estilo Carlos III, dorada, un grupo de porcelana en blanco de Berlín, representando un ciervo acosado por perros; sillas de caoba Luis XVI y banquetas del mismo estilo tapizadas en seda.

**Sala VII.**—En la última Sala, un tapiz tejido posiblemente en la fábrica de Santa Bárbara sobre cartón original francés, con una escena del "Quijote", en la que se ve a éste clavando su espada en el testuz de un jabalí. Los duques y Sancho intervienen en la escena. Completan la Sala, ambientada perfectamente, un lienzo de Mengs, del Príncipe Don Carlos (después Carlos IV) en traje de cazador; otro, firmado por Van Os, con liebre muerta y frutas; un cartón de Amiconi con temas de las cuatro estaciones para cenefas de tapices de Palacio, y, entre otros cartones y bocetos, uno de Goya, con perro y caza muerta. En esta última Sala, vitrina de mesa con un abanico del siglo XVIII, en vitela y varillaje de marfil, con la fábula de Acteón, que ofrece la cabeza de un jabalí a Diana; tabaqueras de plata y relojes de faltriguera; vasos de cristal de La Granja con corzo y ciervo tallados, y como curiosidad histórica, alfiler de corbata hecho con dos de los dientes del primer ciervo muerto por S. M. Don Alfonso XIII. Sobre una consola blanca y dorada, con medallones con bustos, estilo Carlos IV, un grupo en bronce de Pedro Julio Mêne, que representa un ciervo agarrado por varios perros, y otra consola y sillas de caoba con marquetería, estilo Carlos III.

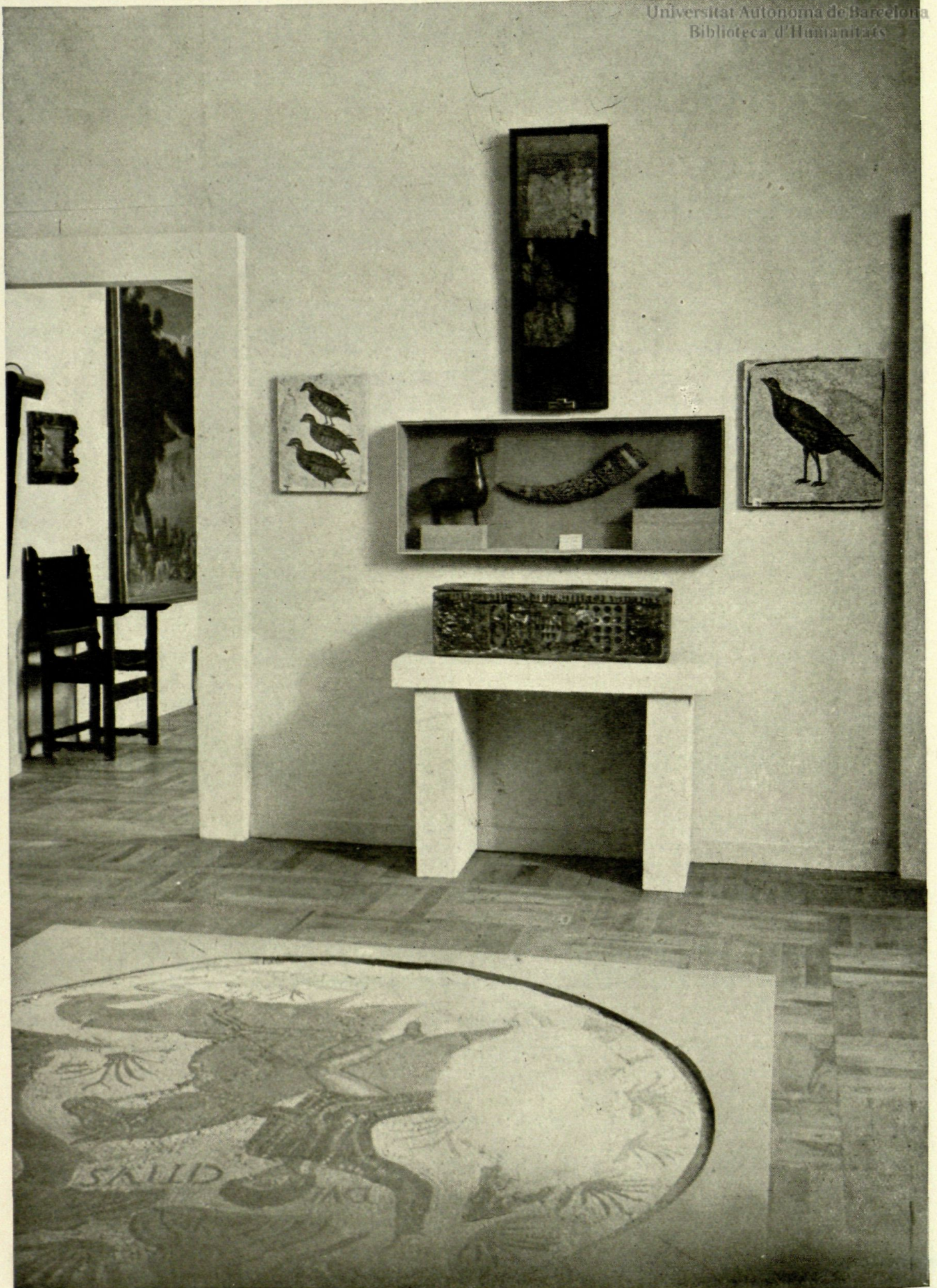
Después de esta sucinta enumeración de las piezas capitales que han figurado en los salones, de las que, como decimos al principio, se tratará en el Catálogo próximo a publicarse, debemos añadir que en éste se incluirán—como con ocasión





Sala I.—Arte prehistórico.





*Sala I.— Otra vista: Arte ibérico-romano-califal-gótico.*





Sala II.—Velázquez, Murillo, Mazo, Rizi...





Sala II.—Otra vista.





Sala III.—Pintura flamenca, armas españolas.





Sala III.—Otro aspecto.





*Sala IV.—Otro aspecto de esta sala.*





Sala IV.—Armas, tapices y cerámica española.





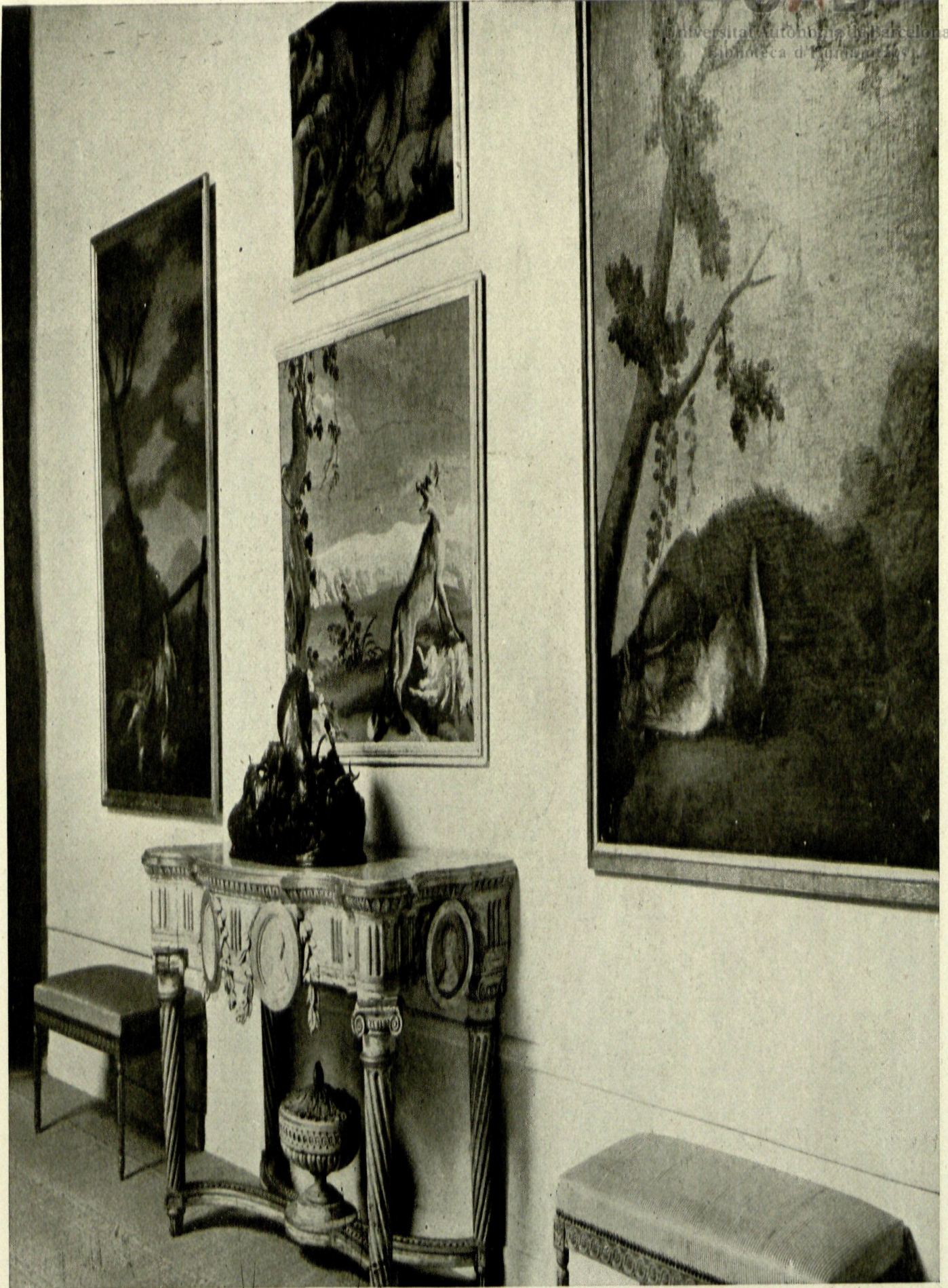
*Sala V.—Una vista de la sala.*





Sala VI.—Goya, La Traveese...





Sala VII.—Aspecto de la instalación.





Sala VII.—Tapiz del Quijote. Goya, Amiconi, vitrina con abanico, relojes, vidrios...



de otras Exposiciones anuales se hizo—algunas obras sobre el tema, que por diversos motivos no pudieron aportarse y que por su importante significación ilustran períodos del Arte, con relación a la caza, no suficientemente representados en el certamen.

También en la publicación repetidamente aludida se hacen constar los nombres de quienes formaron las Comisiones de las tres Secciones. Por lo que afecta a Amigos del Arte, es obligado recordar que por igual dedicaron sus competencias y desvelos a esta Exposición los señores Marqués de Moret, Sánchez Cantón, Morales Díaz, Marqués del Saltillo y Conde de Mayalde. De la confección del Catálogo-guía y redacción de sus fichas, con texto de los señores Conde de Yebes, Marqués de Moret y Lloset Marañón, se encargó el Sr. Morales Díaz, venciendo las dificultades ocasionadas por el retraso con que se recibieron muchas obras.

Es de rigor recordar que esta Comisión Organizadora estuvo asistida en todo momento por el Conde de Casal, presidente de la Sociedad, probando, como en otras ocasiones, su interés y preferente dilección por ésta (1).

(1) Estimamos de justicia citar el nombre de D. Francisco Martín, que realizó las diversas funciones de Secretaría, a él encomendadas, con diligente eficacia.



# El busto de Carlos V en el pensil de Mirabel

Por el MARQUES DE MONTESA

*A Rocío Falcó y Fernández de Córdoba.*

**A**L heredar, con el título, el palacio de Mirabel, en Plasencia, los Duques de Montellano han traído a Madrid, para restaurarlo, el hermoso busto del Emperador Carlos, obra de Leoni. Eugène Plon, en su gran libro sobre los Leoni—la mejor monografía que se ha dedicado a estos artistas—, reproduce el busto "en mármol" de Mirabel y le concede varias páginas de comentario (1). Es, pues, una pieza catalogada y estudiada, que merece, no obstante, nueva atención. En España varios son los autores, desde Ponz a Mérida, que se han ocupado de esta escultura. En la carta quinta del tomo séptimo de su *Viage de España*, Don Antonio Ponz enumera las antigüedades romanas que hay en el dicho palacio, y "en un terrado, que llaman el pensil", y entre varios bustos de emperadores, menciona éste: "Bellísima es entre lo moderno una cabeza de bronce, que representa al Emperador Carlos V, encima de la cual hay una targeta con este letrero en italiano:

CAROLO V. ET É ASSAI QUESTO  
PERCHE SI SÁ PER TUTTO IL MONDO  
IL RESTO.

La tengo por obra de León Leoni, o de Pompeyo, su hijo." No es de bronce, sino de mármol oscuro. Y si nada hay que añadir del César, en efecto, digamos algo de su busto y del Marqués de Mirabel, que lo colocó, hace cuatro siglos, en el pensil de ese "palacio de las bóvedas", donde está escrito: "1550. Todo pasa" (2).

El busto de Mirabel se caracteriza por la armadura de pectorales o sobaqueras, análogas a las del "Felipe II" del Tiziano, y porque lleva en el peto un medallón con un Crucifijo, que no tiene ningún otro de los conocidos.

El busto, en mármol, de León Leoni que hay en el Museo del Prado se supone de 1553, y está inventariado en Madrid, desde 1582. Es el que lleva en el peto de la armadura una imagen de la Purísima Concepción, y sobre la coraza, banda, toisón y ristre. El busto, en bronce, que hay en el Museo del Prado se supone

(1) E. Plon: *Leone Leoni et Pompeo Leoni* (París, 1887), pág. 311. Eduardo Barrón atribuye el busto de Mirabel a León Leoni en su *Catálogo de la Escultura del Museo Nacional del Prado* (Madrid, 1910), pág. 273. José Ramón Mérida: *Catálogo Monumental de España, Provincia de Cáceres* (Madrid, 1916).

(2) Don Antonio Ponz: *Viage de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables y dignas de saberse que hay en ella* (Madrid, 1787).



de 1555, si es el aludido por León Leoni en carta, de 14 de agosto de ese año, al obispo de Arrás, en que habla de "dos bustos, uno en mármol y otro en bronce" del Emperador. Este del Prado ostenta coraza, ristre, toisón, y en el peto una imagen del Salvador con la Cruz. ¿Dónde está el de mármol? El de Mirabel parece hecho cuando el Emperador había envejecido. Pero como León Leoni fué presentado a Carlos en Flandes, en marzo de 1549, podría ser ésta la fecha del busto en bronce, y la de 1555 corresponder al de Mirabel, que acaso fué terminado en Flandes y ante el Emperador mismo, pues León Leoni estuvo allí, y quedó en Gante, en setiembre de 1556, cuando el Emperador embarca, abdicado, para España, seguido de Pompeo Leoni, que pudo traer el busto con él. Entonces el busto, en mármol, de la carta sería el de Mirabel. Téngase en cuenta que hay medias figuras del Emperador, retratado en diferentes edades. Lo confirma el dato siguiente: En un finiquito de cuentas de Felipe II, en los gastos de 1568 y 69, se dice que León y Pompeyo Leoni han hecho, en Milán, entre otras efigies del Emperador, "dos medias estatuas de S. M. Cesarea, una de bronce y otra de marmol de diferentes edades" (1).

En el Museo del Prado hay tres bustos en mármol del Emperador; pero ni siquiera el que está atribuído a Leoni es análogo al de Mirabel. En el Museo Lázaro Galdiano hay un pequeño busto, en bronce, de Carlos V, atribuído a Leoni, que no está catalogado por Plon, pero que es el de mayor parecido con el de Mirabel, aun siendo distintos. Tiene el Emperador el aire cansado y la cabeza ceñida por la corona de laurel. Es también más cargado de espaldas que los otros; pero unos pliegues ocultan el peto de la armadura y dejan ver únicamente el toisón y las hombreras. No tiene, pues, como tiene el de Mirabel, imagen en el peto, o no se ve; ni las sobaqueras redondas que distinguen a éste. (En dicho museo hay, además del citado en bronce, otro de plata, en parte dorada, con armadura milanesa y banda, sostenido por unas quimeras de bronce; este busto figuró, siendo del Conde de las Almenas, en la Exposición de Orfebrería Española, de la Sociedad de Amigos del Arte (1925), en que se expuso también otro grande de plata dorada, y en el pedestal la fecha 1575, perteneciente al Conde de la Revilla, y son todos muy diferentes.)

Es, pues, el busto de Mirabel de grande interés y modelo único, entre los conocidos y catalogados, y aun algunos otros que hay en España. Pero además de ser el hecho, indudablemente, en edad más avanzada del Emperador, de entre los de Leoni, ofrece una peculiaridad, por extremo curiosa, referente a la armadura. Lleva en el peto un Crucifijo, y en esto se diferencia de todos cuantos hemos visto. Más aún: contradice este hecho una afirmación del Conde de Valencia de Don Juan, quien dice que todas las corazas que usó el Emperador, desde el año 1531, llevaban en el peto la imagen de Nuestra Señora y en el espaldar la de Santa Bárbara (2). Y hallamos que, en efecto, a este tipo corresponde, por ejemplo, aquel peto de que habla la Marquesa de Mirabel, como pieza de una armadura entera, regalo a Don Luis, del propio Emperador: "Un arnés entero, que la Majestad del Emperador Carlos V dió al dicho marqués mi marido, el cual es grabado e dorado, y en el peto tiene una imagen de Nuestra Señora y en el espaldar una Santa Bárbara." Y no fué éste

(1) *Papeles históricos, inéditos, del Archivo de la Secretaría de la Real Academia de la Historia, publicados por el Duque de Alba* (Madrid, 1922).

(2) *Catálogo de la Real Armería*. (Madrid, 1898).



el único regalo que le hiciera, porque el César mostró su afecto al marqués con otros objetos, los cuales fueron vinculados después por su viuda, la Marquesa de Mirabel, además de un magnífico *Lignum Crucis* y una Cruz de oro y diamantes, que había recibido del Papa Pío IV y una sortija regalo de Paulo III. Eran el dicho arnés y varios camafeos, en diversas monturas, una copa de plata dorada, una sortija, etc., regalo del Emperador (1).

Esta probada liberalidad de aquel César, cuya parsimonia es notoria, hace harto probable la tradición familiar de que el busto de Mirabel fué un encargo del Emperador mismo, a Leoni, para regalárselo a Don Luis. Plon lo cree así, y supone que está hecho en Milán, pues el mármol es italiano y llevado a Flandes, donde Pompeyo terminó y pulió la obra de su padre antes que el Emperador la regalase al Marqués de Mirabel. Y cita, en prueba de esta relación, una carta de León Leoni a Ferrante Gonzaga, escrita en Bruselas el 30 de marzo de 1549, en la cual le dice que fué Don Luis quien le presentó al César.

El Marqués de Mirabel, a su vez, anhelaba que su palacio se viera presidido por la efigie del Emperador. Sabido es que mandó decorarlo con amplias pinturas, que si hoy están borrosas, mostraban, todavía en tiempos que visitó el palacio Don Antonio Ponz, especial belleza y mérito. Por cierto que, respecto a ellas, se conserva una anécdota, recogida, entre otros historiadores, por Mignet, el cual escribe que: "Don Luis de Avila décorait son palais de tableaux représentant les plus glorieux événements de la vie de son héros. Il faisait peindre à fresque quelques-unes de ses victoires. L'empereur, auquel il raconta qu'au nombre de peintures se trouvait la dernière rencontre qu'il avait eue avec le roi de France à Renty, lui demanda quelle était la disposition du tableau. En apprenant que les français y semblaient chassés de leur position et mis en pleine déroute, Charles-Quint n'accepta point la flatterie d'un aussi grand succès et lui dit: "Faites, Don Luis, que le peintre modère cette action et la représente comme une honorable retraite et non comme une fuite; car véritablement ce n'en fut pas une" (2).

Era, Don Luis, narrador veraz. Con ocasión de los *Comentarios de la guerra de Alemaña*, de Don Luis de Avila, alguien (3) recuerda que este libro, tan diversamente juzgado, mereció la estimación de Cervantes, pues escribe en el escrutinio del *Quijote*: "Se cree que fueron al fuego sin ser vistos ni oídos... los hechos del Emperador, compuestos por Don Luis de Avila, que, sin duda, debían de estar entre los que quedaban, y quizá si el Cura los viera no pasaran por tan rigurosa sentencia." Añade que este libro, más verídico de lo que se ha supuesto por la admiración del autor hacia el César, fué terminado en el retiro de Plasencia. Se tradujo al latín—por Van Male—y a cinco o seis lenguas más. La historia ha desechado los supuestos de que Avila se apropió el manuscrito de un soldado o de que fuese obra del propio Emperador.

Don Luis es quien describe aquí a Carlos V, en Muhlberg, tal y como lo pintó después Tiziano: "Iba el Emperador en un caballo español, castaño oscuro..., llevaba un caparazón de terciopelo carmesí con franjas de oro y unas armas blancas y doradas, y no llevaba sobre ellas otra cosa sino la banda muy ancha de tafetán carmesí listada de oro y un morrión tudesco y una media asta, casi ve-

(1) A. González Palencia: *Don Luis de Zúñiga y Avila* (Madrid, 1932).

(2) F. Mignet: *Charles-Quint, son abdication, son séjour et sa mort au monastère de Yuste* (París, 1854).

(3) B. Sánchez Alonso: *Historia de Historiografía Española*, II (Madrid, 1944).





*Busto de Carlos V, por Leoni, del palacio de Mirabel.*



nablo, en las manos." El Conde de Valencia de Don Juan dice que "estas armas blancas y doradas se reducían a peto y espaldar de dobles trances, escarcelones fuertes, gola de launas y guardabrazos articulados y prolongados hasta el codo sobre mangas de malla de acero, y manoplas fuertes con dediles unidos de dos en dos" (1).

Pocas son las noticias referentes a Don Luis publicadas después de la muerte de su mejor biógrafo Don Angel González Palencia. Entre ellas, las contenidas en una relación de Cristóbal Vázquez de Avila, relativa a los asaltos a Tervueren y Hesdin en Flandes, en junio y julio de 1553, en los cuales Don Luis se distinguió al frente de la caballería española (2).

A este Marqués de Mirabel, Don Luis de Avila y Zúñiga, si no hubiese sido de tan buen linaje, le hubiera cuadrado, más que a otro alguno, el apodo de "hijo de la fortuna", pues lo fué realmente. Refieren las historias que se dijo, entonces, cómo al modo que otros se dieron a conocer en las justas y torneos, prometiendo mejores empresas cuando más tarde las cañas se trocaran en lanzas, así logró su primera notoriedad "Don Luis, en una tempestad y fortuna" (3). Fué durante la travesía que realizó con el Emperador el año 1529, yendo éste de Barcelona a Génova para coronarse en Bolonia, y en una fuerte tempestad mostró Don Luis su brío y su ánimo, poniendo a salvo a sus hombres "con ganancia de mucha grandeza". Sabido es que, por entonces, llamábanse fortunas a las tormentas que en alta mar acometían a los navíos. De estas fortunas se salía con bien o con mal, según hiciera soplar los vientos esa mujer ciega que, empuñando un timón, se alza sobre la corona de los Lacerda. Pero decidía, en rigor, el auxilio de Dios sobre el acierto con que, en trance como ése, actuaban los hombres. Y Don Luis, en aquella procela, supo marcar la ruta a su fortuna, que no le abandonó después, quizás porque él unía, al valor, el ingenio y otras altas virtudes, que puso siempre al servicio del César, de quien no se separaba jamás. El Aretino, que llama a Don Luis "ornamento de la gentileza y pompa de la cortesanía", decía que "donde no estaba el de Avila no estaba Carlos". Esto explica, en parte, las lisonjas de tan venal escritor a quien se hallaba más cerca que ningún otro del Emperador. Antonio Mario le dice: "Amice magni Caesaris Avila." Fué Gentilhombre de la Cámara antes de lo que suponen sus biógrafos: en 1530. Estuvo con Carlos en Bolonia, en Metz, en Muhlberg, en Yuste. Y le lloró muerto. Tal fué la intimidad dispensada a Don Luis por el Emperador, que en una carta de creencia con que lo presentó al Príncipe de Melfi, decía el César: "Ahí os envío a Don Luis de Avila, que es testigo de mis pensamientos" (4).

Fué Comendador mayor de Alcántara. Guerreó en varias ocasiones junto al César, y muerto éste, marchó a Roma, de embajador.

Don Luis de Avila y Zúñiga, como hombre de cultura y letras, mantuvo constante relación con los humanistas de su tiempo. Esto le valió varias epístolas latinas, que le fueron dirigidas por los ingenios que residían en Italia y allí cultivaban el trato de las musas. Conocemos las versiones de algunas de ellas. Así, la que le dedicara el poeta italiano Antonio Mario, y que comienza:

(1) *Catálogo de la Real Armería*. (Madrid, 1898).

(2) "Bibliófilos Españoles", núm. 25 (Madrid, 1950).

(3) E. Mele: *Don Luis de Avila...* ("Bulletin Hispanique", 1922).

(4) Luis Zapata: *Miscelánea*.



*Avila, amigo del potente César,  
fiel compañero de toga y milicia,  
te orlan en tierras de Germania triunfos,  
de caballeros el primero en gloria.*

Dice en ella más adelante:

*Después refieres, en historias nítidas,  
las grandes guerras del divino Carlos.*

Don Luis Dávila narra los hechos:

*con serena equidad. Ni el amor patrio  
desvía tu alabanza de su ruta,  
y tales como fueron los sucesos  
a término llevados tú nos cuentas.*  
.....

*Inclito militar, autorizado  
escritor, sobrevive a todo tiempo,  
y los hados malignos no te miren  
con recelo por estas mis canciones,  
ni por los triunfos del invicto César.*

La epístola que le dirigió Juan Verzosa, español, en Roma, buen conocedor de hombres y sucesos de su tiempo, comienza:

*¿Qué se hicieron, ¡oh Avila!, el terrible  
Solimán, expulsado de Pannonia,  
y Ariadeno, de Túnez? ¿Qué las playas  
de Númidas ya limpias? ¿Qué fué el Dura?*  
.....

Alude, luego, a las luchas sostenidas por el Cèsar y también a la paz que disfrutó después Don Luis bajo el claro cielo de Plasencia, donde recobra fuerzas y coraje, así como a su travesía con Don Felipe:

*... y atraviesas de Liguria  
el mar en compañía del magnífico  
Príncipe, a quien las huellas de los pasos  
paternales señalas...*

Y también a las victorias que el Duque de Alba alcanza para el César:

*Ni luces tan eximias Alba diera,  
ni gloria tan insigne de Toledo  
la raza alcanzaría, si su duque  
Fernando—de los Albas primitivos  
con el nombre y los títulos del padre  
contento—, de los mares al peligro*



*y de la tierra, a la dudosa suerte  
 no presentara en esforzadas luchas  
 el pecho valeroso, de tal modo,  
 que no teme el olvido de los siglos  
 y se hace acreedor a que tu pluma  
 cuando en la amable soledad tranquila  
 de tu retiro los inmensos hechos  
 del César en capítulos encierras  
 —pequeños, si se atiende a su grandeza—  
 y de eternos laureles con coronas  
 las frentes nobilísimas adorna  
 de nuestros capitanes, digna palma  
 como premio, a los Albas les ofrendas (1).*

Y el Marqués de San Lucido, el napolitano Ferrante Carrafa:

*Avila, che de l'Aquila più altera (2).*  
 . . . . .

Don Luis de Avila y Zúñiga se halló a la agonía y muerte del Emperador. Y hasta hubo de declarar en el proceso que hizo el Santo Oficio de la Inquisición al Arzobispo de Toledo. Fué el Comendador mayor de Alcántara, quien, en unión de Quijada y del Conde de Oropesa, penetró en la cámara del Emperador, que estaba moribundo y a solas con su confesor, a pedir venia para que entrase Carranza. Parece que el César se resistía, y que los de fuera lo achacaban a influencia del confesor. Como quiera que fuese, su testimonio coincidió con el del confesor Fray Juan de Regla. Menéndez y Pelayo lo refiere así: "El Santo Oficio llamó en 25 de diciembre al comendador mayor de Alcántara, Don Luis de Avila y Zúñiga, elegante historiador de las guerras de Alemania y servidor fidelísimo de Carlos V, a quien había acompañado hasta última hora. Y él declaró, que estando ya Su Md. muy al cabo de su vida, tornó a entrar el Arzobispo en la cámara e se puso delante de la cama, de rodillas, con un crucifixo en las manos, e mostrando al Emperador el crucifixo, dixo: Este es quien pagó por todos: ya no hay pecado, todo es perdonado. Lo cual a Don Luis de Avila le pareció cosa nueva, aunque no era teólogo" (3).

Cuentan las crónicas que Don Luis, al expirar el Emperador, prorrumpió en alaridos y comenzó a darse "calabazadas en las paredes" de aquel monasterio de Yuste, así como Quijada y Gaztelu, predilectos del monarca. Dedicó al César su mejor inspiración. Entre las composiciones poéticas de Don Luis destacan, por la sinceridad del acento, dentro de una retórica retumbante, sus versos a la muerte del César:

*Al pie del sacro túmulo onoroso  
 donde reposa el cuerpo del Gran Carlo  
 cuyo valor y brazo poderoso  
 pudo vencer al mundo y sojuzgarlo.*  
 . . . . .

(1) *Epístolas de Juan Verzosa. Traducidas del latín por J. López de Toro* (Madrid, 1945).  
 (2) A. González Palencia: *Don Luis de Zúñiga y Avila* (Madrid, 1932).  
 (3) M. Menéndez y Pelayo: *Historia de los heterodoxos españoles*, tomo V (Madrid, 1928).



Y sus famosos *Comentarios de la guerra de Alemania* merecieron no sólo la aprobación del Emperador, sino la conocida frase aquella de que si Alejandro, con quien se le comparaba en ellos, había sido mejor que él, no tuvo tan buen cronista.

Don Luis de Avila fué uno de esos segundones, a su vez cabeza de linaje por sus méritos. El hermano mayor era Don Pedro Dávila, "el discreto español", como le llamó el Pontífice, a quien fué con una embajada. Sucedió en el Condado del Risco y en el antiguo Señorío de Villafranca, y se distinguió como humanista, amigo de antigüedades. Levantó el palacio de los Marqueses de las Navas, cuyo Señorío sucedió, y de él fué primer Marqués (1533).

Venían, por la línea del padre, Esteban de Avila, de aquellos Dávila de los trece roeles, abulenses, como hijo éste de Pedro Dávila, primer Conde del Risco, y por la madre, Doña Elvira de Zúñiga, de la casa de Béjar, Plasencia y Arévalo. La primera Condesa del Risco, Doña María de Toledo, era de la de Oropesa.

Casó Don Luis con la Marquesa de Mirabel, Doña María de Zúñiga, que era hija del primer Marqués, Don Fadrique de Zúñiga Sotomayor, que lo fué en 1535 y murió hacia 1570, y de Doña Inés de Guzmán y Ayala. Y este Don Fadrique lo era de Don Francisco de Zúñiga, primer Señor de Mirabel, y de Doña María Manuel de Sotomayor.

El Comendador mayor y la Marquesa de Mirabel tuvieron cuatro hijas, de las cuales sucedió Juana, casada con un Don Alonso de Zúñiga, con lo que no salió esta casa, entonces, de la sangre de Estúñiga, aunque cayera "en quenouille".

Don Luis de Avila y Zúñiga pasó los diez años últimos de su vida retirado en su palacio de Mirabel, como lo hizo, en Yuste, Carlos V. Allí muere dejando su alma a Dios, su nombre a la Historia y a sus descendientes el pensil, en el cual vió, por última vez, y en efigie, la silueta, coronada de laureles, de quien fué en esta tierra su rey y señor, y al que sirvió con probado celo. Así pasó de esta vida a la otra, el Marqués de Mirabel, llamado por el Eterno, Dueño y Señor de todos, en 24 de setiembre de 1573.



# Francia y los caminos de Santiago

Por EL CONDE DE CASAL

TAL ha sido el objetivo de la interesante Exposición que el Instituto Francés en España ha presentado en los salones de la Sociedad Española de Amigos del Arte, cedidos, como en otras ocasiones, a las actividades culturales del referido Centro; pero pocas veces habrá sido más oportuna la demanda ni más patriótica la concesión. Lo primero, por haberse realizado en el Año Santo de las grandes peregrinaciones mundiales; lo segundo, por dar motivo el certamen a la divulgación de aquellas medievales que tanta repercusión tuvieron en la cultura europea, como noble y eruditamente se reconoce en el Catálogo de mano, escrito en nuestro idioma por hispanófilo tan competente como M. Guinard, Director desde hace años del referido Instituto.

Se hace en el aludido folleto atinado resumen de lo mucho y bien escrito por investigadores de ambos lados de la frontera, corroborando noticias que en él se expresan, los planos de itinerarios y templos, antiguos libros, dibujos, grabados y litografía, desde los peregrinos de Callot a las románticas estampas de "Délices de l'Espagne"; los azabaches compostelanos, tan profusos entonces como escasos ahora, y otros objetos, entre los que descollaba la escultura en madera policromada del Santiago caminante, obra capital del siglo XIV, perfectamente conservada en la iglesia del apóstol en Puente la Reina, de Navarra.

Tomando por base la guía intercalada en el *Codex Calixtinus* del siglo XII, que la biblioteca del antiguo Palacio Real presentó, y en la que campean artísticas miniaturas de época, se fijan los gráficos de las cuatro rutas francesas que emplearon las peregrinaciones que nos ocupan, aunque desviadas a veces por temor a la piratería normanda en Francia y a las acometidas de los árabes españoles. Fueron ellas: la *Vía Tolosana*, que seguían, además de los peregrinos provenzales, los que procedían de Italia; la *Vía Podiensis*, de los teutones, pasando por la ciudad y santuario de Le Puy, cuya virgen tenía devotos en España por las narraciones de sus milagros; la *Lemosina* y la *Turonensis*, que era la frecuentada por ingleses y flamencos, pasando por París, cuya rue Saint-Jacques a orillas del Sena recuerda todavía su existencia.

Reuníanse las cuatro, pasada la capital de la hoy nuestra Navarra, en Puente la Reina, para seguir unificadas por Burgos, Astorga y León el camino de Compostela, tan celebrado, que hasta en la astronomía popular se dió el nombre del santo apóstol a la *Vía Lactea*, conocida por *Camino de Santiago*.

Franceses y españoles levantaron con igual devoción y esplendidez, para albergue de peregrinos al través del largo caminar, monasterios y hospitales cuyas



arquitecturas, como la de los templos a ellos pertenecientes, revelan las respectivas influencias, francesa en el trazado de éstos, mozárabe en algunos del otro lado del Pirineo, y hasta en la propia basílica compostelana se unen los donativos de ambos pueblos para levantar el templo que arquitectos franceses planearan.

Romances y leyendas perpetuaron literariamente aquellas andanzas medievales, que modernamente se han estudiado eruditamente.

Sin tratar de hacer aquí la bibliografía del interesante tema, hemos de mencionar especialmente dos obras fundamentales entre las más recientes. Es la una la publicada en 1949 bajo el título de "Las peregrinaciones a Santiago", por los señores D. L. Vázquez de Parga (Conde de Pallares), D. J. M. Lacarra y D. J. Uría, que en tres tomos hacen un concienzudo estudio del asunto; la otra a que nos referimos, publicada en el año de la Exposición por el Instituto de España, tiene un origen anterior en el certamen nacional promovido por este Centro para solemnizar el XIX aniversario del martirio del Apóstol, y cuyo "Premio del Caudillo" obtuvo D. Luciano Huidobro y Serna, autor, con varios colaboradores, de una verdadera enciclopedia en dos gruesos volúmenes, "Las peregrinaciones jacobitas", que resumen y recogen interesantes datos religiosos, históricos, geográficos, artísticos y literarios.

Por entonces, otro hispanófilo, el diplomático M. Pietri, que por imperativos de su carrera desempeñó el cargo de Embajador de Francia, publicó en la revista española "Semana" un interesante artículo de divulgación sobre el mismo tema, desprendiéndose de estos estudios que comentamos la grata observación que hacemos, de que cualesquiera que hayan sido las relaciones oficiales, por desgracia no siempre cordiales, la religión fervorosamente sentida por ambos pueblos ha servido de eslabón potente que los ha unido siempre, y sin interrupción, aun en el incrédulo siglo XVIII, cuya impiedad no contaminó al pueblo campesino, sobre todo de determinadas regiones, en las cuales se conservaron, como hoy mismo, las tradiciones cristianas, a pesar de la enorme crisis de la Revolución francesa y el sectarismo de la pasada centuria, pues, como anota M. Guinard, en 1900 había aún cofradías de Santiago en algunos pueblos del sudoeste, y hasta el clero de Pau firmaba de vez en cuando esos piadosos *pasaportes* llamados *compostelar* (1).

De donde se deduce que en aquellos remotos tiempos la religión fué el medio poderoso y pacífico de que se nos conociera mejor que en otros más cercanos, en que luchas religiosas y rivalidades entre poderosos monarcas tejieron la Leyenda Negra que cuidadosamente han sabido cultivar los enemigos de España, y es también ahora, con ocasión del Año Santo, cuando otros peregrinos en ruta de Roma, al visitarnos, contribuyen a estrechar lazos espirituales, coincidiendo con el movimiento general de mejor comprensión y justicia.

La misma Francia actual, nuestra vecina de siempre, nos conoce menos que la medieval que evocamos, por lo que es doblemente grato para nosotros las actividades de los eruditos hispanófilos, que estudian sin prejuicios y con amor de buena vecindad nuestro arte, nuestra literatura y, lo que vale más, la espiritualidad de nuestra raza.

(1) El *Bulletin de l'Institut Français en Espagne*, correspondiente al final del año, publica también interesantes estudios jacobitas de M. Defourneaux, de los Catedráticos Lacarra y Sánchez Cantón, y Director de la Biblioteca N. Morales Oliver.





Santiago de Puentelarreina (Navarra).—Talla en madera policromada. Siglo XIV.



# Adiciones al Catálogo de Plaquetas o Bronces religiosos españoles

Por MANUEL AULLÓ COSTILLA

**E**N la revista ARTE ESPAÑOL, correspondiente al cuarto trimestre de 1946, y bajo el título de *Ensayo de un Catálogo de Plaquetas o Bronces religiosos españoles*, fueron descritos treinta y cuatro ejemplares distintos que hasta entonces nos eran conocidos.

Adquirida en fecha reciente una plaqueta rectangular nueva, de las características de las reseñadas, y reiterada para su publicación la deferente acogida que motivara la aparición de mi primer trabajo en estas mismas páginas, a ellas confío estas noticias, que llevan así la ventajosa condición de dar unidad al conocimiento de las varias manifestaciones de este arte.

**La Anunciación.** (Bronce dorado al fuego.)—En una sala, con puerta abierta al fondo, la Virgen, arrodillada en un reclinatorio, escucha la salutación del arcángel San Gabriel, también arrodillado, y que en su mano izquierda sostiene un cetro. El Espíritu Santo desciende sobre Nuestra Señora, en un rayo de luz que desde una nube penetra por el ángulo izquierdo de la plaqueta. A la derecha y detrás de la Virgen, un lecho con dosel que señala la intimidad de la estancia.

A través de la puerta del fondo se aperciben: un pórtico de dos columnas, con otra mayor salomónica delante, y junto a ésta un macetero esférico con azucenas. La columna aislada, símbolo de la Fe, con el pórtico, que a su vez lo es de la Puerta del Cielo, y la planta de azucena, emblema mariano de la pureza inmaculada de la Virgen, ambientan adecuadamente esta representación del misterio fundamental de nuestra religión.

Su factura, el detalle de las volutas del reclinatorio y la identidad del recuadro que la limita con el de los demás ejemplares descritos, ratifican, a nuestro juicio, la época señalada en el trabajo anterior para estos pequeños bronceos religiosos.

Y aquí terminaría esta noticia en caso de haber resistido al intento de ofrecer alguna luz sobre el modelo que haya podido inspirar la composición de la nueva plaqueta.

Prescindiendo de aquellos cuadros de *La Anunciación* en que el arcángel no es portador de atributo alguno, aparece éste con filactería del "Ave María", en el siglo XV. Con cetro y filactería, o con sólo cetro, en otros del mismo siglo y hasta mediados del XVI (escuela castellana, León Picardo, Juan van Eyck, Ghirlandaio, Van der Weyden, Berruguete, grabados en madera de Schongauer y Alberto Dürero, y en un Anónimo, Maestro de Flémalle y Maestro de la Sangre, del Museo



del Prado); llevando ramo de azucenas, en lugar de cetro, a fines del XV y en el citado siglo XVI (Antonio de Pollaiuolo, Juan della Robbia, Tintoretto).

El florero, que en los cuadros más antiguos se dibuja de forma alargada, más tarde, cuando el ángel lleva cetro, es redondo, como en la plaqueta. El Padre Eterno, representado siempre en los primitivos, y a veces en actitud de enviar al Espíritu Santo, no aparece en los más modernos, suponiéndole oculto tras la nube, desde la cual desciende la Paloma Mística.

Todo ello induce a pensar que aun cuando concretarse no pueda cuál sea aquel modelo en que el autor de la plaqueta se inspirara, si acaso pudiera aventurarse como más acertada sugerencia la que se refiere a autores de los primeros tiempos, en que el cetro, como representación de la dignidad y del poder, no había aún cedido el paso a la suave concepción mística que corresponde a la generalizada y más moderna del ramo de azucenas.

**Metales empleados en las plaquetas.**—A las conocidas de bronce dorado a fuego, y de plomo con frecuencia policromado, hay que añadir el cobre en un ejemplar rectangular de la Inmaculada, de ejecución menos perfecta que la de sus análogos bronceos.

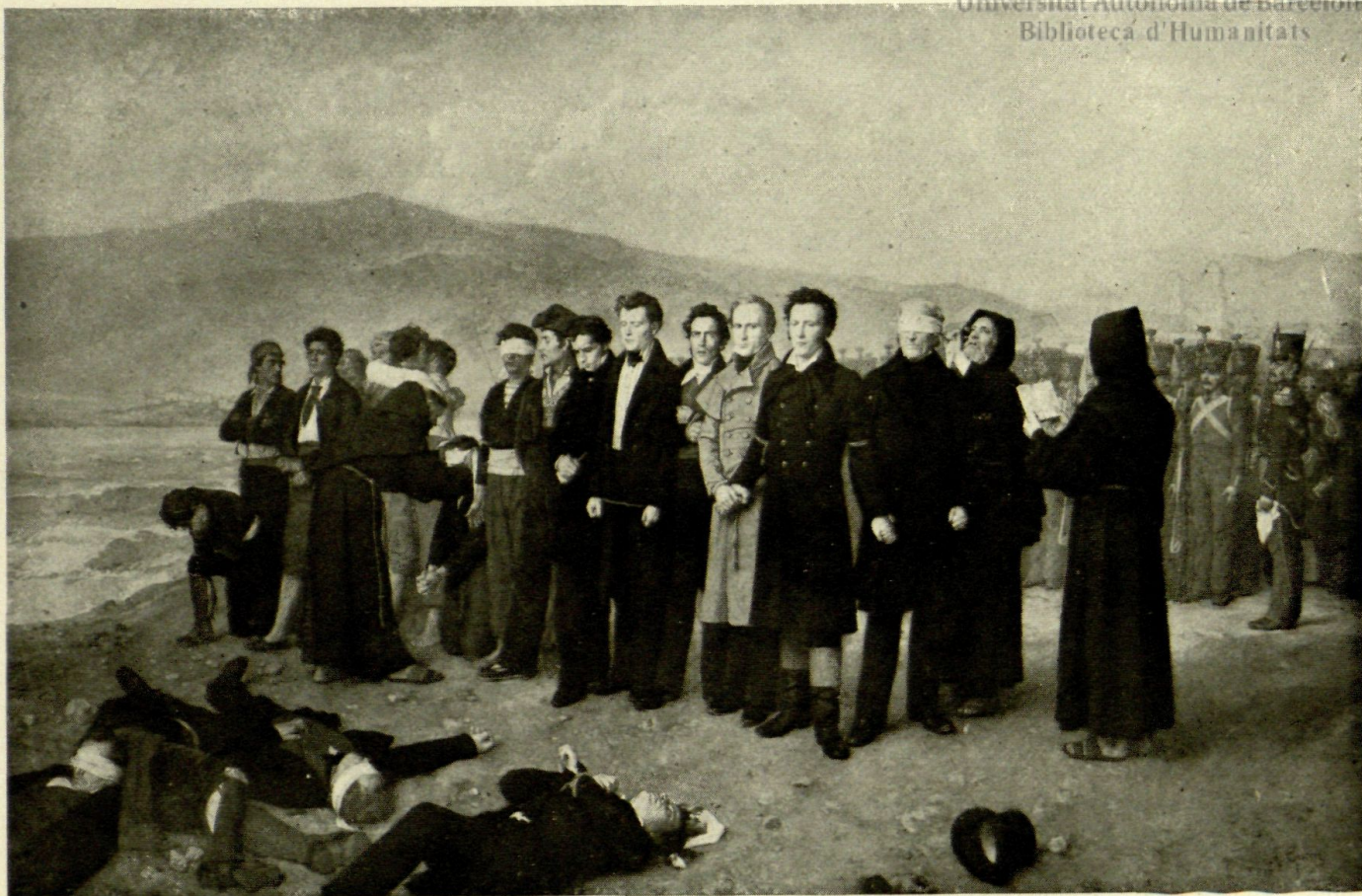
Marzo 1950.



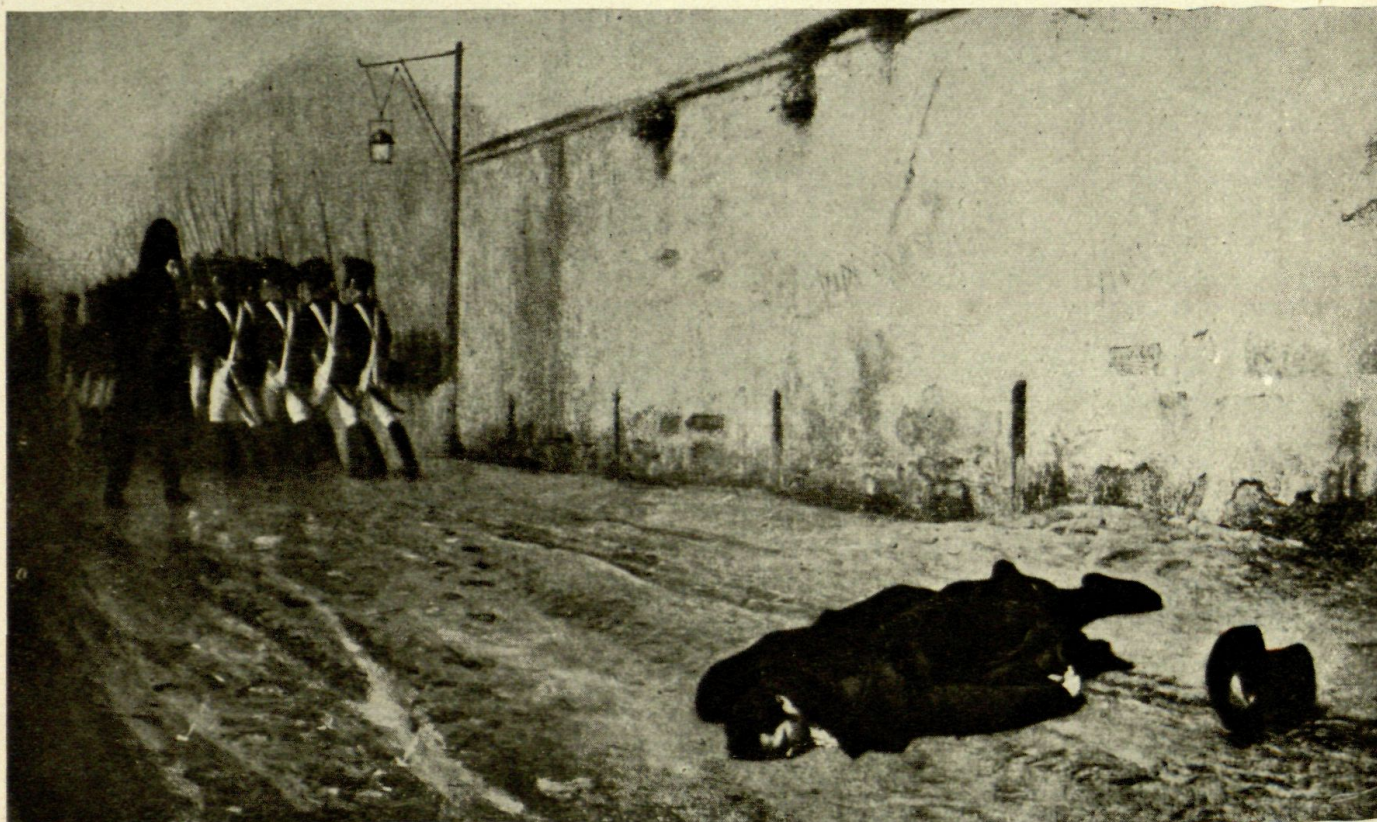


*La Anunciación.* (Colección del Autor.)





GISBERT: *Fusilamiento de Torrijos y sus compañeros.*



GÉROME: *Ejecución del Mariscal Ney.*



# El fusilamiento de Torrijos y sus compañeros. Ante el cuadro de Gisbert.

Por ENRIQUE PARDO CANALÍS

COINCIDEN nuestros historiadores (Pirala, Lafuente, Borrego, Villa-Urrutia, etcétera) en señalar que las jornadas de julio de 1830 en París alentaron los entusiasmos revolucionarios de los españoles emigrados a consecuencia de la reacción absolutista de 1823. El advenimiento de Luis Felipe les abrió amplias —aunque pasajeras— perspectivas, cerradas hasta entonces, y les hizo pensar en la eficacia de unos auxilios que —a causa del resentimiento del Gobierno francés, al no ser reconocido por Fernando VII— no tardaron en ofrecérseles. Esperanzas que muy pronto se desvanecieron, pues al fracasar la intentona de Mina, el Gabinete de París, ya reconocido por *el Deseado*, mandó internar a los liberales que buscaban cobijo al otro lado de los Pirineos. Mas no por semejante actitud de los amigos de la víspera desistieron aquéllos de sus antiguos propósitos que, en lo sucesivo, desde otros lugares tratarían de llevar a la práctica. A despecho también del célebre Decreto de Fernando VII, expedido el 1 de octubre de ese año, estableciendo severas disposiciones contra "los incorregibles en la carrera del crimen, que, ingratos a mi soberana indulgencia—dice el preámbulo—, abrigan en sus pechos corrompidas ideas de turbulencia y de traición, cualquiera que sea la máscara con que encubran sus extravíos".

Comienza el año 1831 con tristes augurios. En el interior, la represión aumenta en violencia, cayendo, entre otros, el librero Miyar (Madrid, 11 de abril) y Mariana Pineda (Granada, 26 de mayo). A ello hay que añadir las tentativas de incursión que en la zona meridional de la Península se realizan con repetida insistencia por parte de liberales expatriados. El fin desastroso de todas ellas culmina con el golpe de Torrijos en Málaga, a cuyo desarrollo parece conveniente dedicar aquí algún espacio.

En la noche del 30 de noviembre de 1831 parten de Gibraltar dos barcazas valencianas. Sus ocupantes—más de una cincuentena—se proponen desembarcar en un punto de la costa malagueña para iniciar desde allí lo que, con expresión actual, pudiera llamarse *liberación* de la España absolutista.

Forman parte de la expedición que acaudilla Torrijos (1): D. Manuel Flores Calderón (conspicuo liberal, Presidente de las Cortes reunidas en Sevilla en 1823, amigo entrañable y, acaso, mentor de Torrijos), D. Francisco Fernández Golfín



(Encargado del Ministerio de la Guerra en el último Gobierno constitucional), D. Juan López Pinto (Teniente Coronel de Artillería y Jefe Político de Calatayud), D. Francisco de Borja Pardio (Comisario de Guerra), D. Francisco Ruiz Jara (Primer Ayudante de la Milicia Nacional de Madrid) y entre otros más—militares, gente de mar, paisanos—un joven oficial inglés, Mr. Robert Boyd, que habiendo intervenido en la "santa causa de Grecia", y después de ofrecer a la Junta de Londres más de 4.000 libras esterlinas de su propiedad, quiere unir su destino al de este grupo de españoles, cómplices todos de su común desventura.

(En cuanto a la empresa, de suyo temeraria, que juntos acometían, hay varios puntos oscuros: identificación del desconocido intermediario *Viriato*, alcance y responsabilidad de promesas ofrecidas, conversación de Torrijos con González Moreno, etc. Mientras documentación concluyente no los aclare—y Olózaga ya se dolía de la imposibilidad de conseguirlo por haberse hecho desaparecer, junto con otros, el expediente de las víctimas de Málaga (2)—habremos de atenernos a los numerosos testimonios recogidos, principalmente por la viuda de Torrijos; testimonios que coinciden, sin vacilaciones, en lo que un escritor tan poco sospechoso como Donoso Cortés afirma categóricamente con estas palabras: "Torrijos fué a dar en una celada traidora" (3). Celada que, según el sentir general de los historiadores (4), promovió el General Vicente González Moreno, gobernador de Málaga, pasando por ser la prueba fehaciente de su traición el parte reservado que el 7 de diciembre de 1831 envió desde Málaga al Superintendente general de Policía del Reino, D. Marcelino de la Torre. En dicho comunicado, González Moreno alude con claridad a "la combinación simulada con el rebelde Torrijos para atraerlo á estas costas", añadiendo que él personalmente iba "a esperarlo al punto de desembarco convenido", que era, al parecer, al este de Málaga, Ventas Mismilianas, en donde efectivamente se encontraba, cuando se enteró de haber desembarcado Torrijos y los suyos en otro lugar (5).

Que Torrijos, por otra parte, creía contar con 2.500 hombres dispuestos a seguirle cuando desembarcara en un punto de la costa entre Málaga y Vélez, lo afirma el Teniente Coronel de Caballería López Ochoa que media hora antes de zarpar de Gibraltar la expedición estuvo hablando con él en el bergantín americano *Virginia* (6).

Todo induce a admitir, pues, que Torrijos, "siempre dispuesto a lanzarse a la pelea" (7), pensaba *ir sobre seguro*, no naturalmente en cuanto al resultado final, sino acerca de apoyos y compromisos que debió de estimar poderosos e infalibles. Sin embargo...)

Al hacerse a la mar en la noche del 30 de noviembre, con un retraso de veinticuatro horas, ponen rumbo a España. La primera sorpresa que sufren es cuando, atacados por el guardacostas *Neptuno*, se ven obligados a embarrancar, desembarcando al atardecer del 2 de diciembre, no entre Málaga y Vélez, como pensaban, sino en la caleta de El Charcón (Punta de Calaburras), cerca de Fuengirola, dirigiéndose desde allí a Mijas. Pasan por Alhaurinejo (¿Alhaurin de la Torre?) y se refugian en la alquería del Conde de Mollina, a pocos kilómetros de Málaga. Voluntarios realistas de Coín y Monda los cercan, mas aun creen los expedicionarios que con la llegada del Gobernador, ya en camino, quedarán aclaradas algunas cosas que no acaban de comprender: los disparos del falucho, su persecución, el cerco. Hay noticia segura de que Torrijos tuvo una entrevista, por lo menos, con



González Moreno. En esa entrevista, celebrada durante la noche del día 4, "el cabecilla rebelde Torrijos—al decir de González Moreno, de quien procede la única versión conocida—trata de obtener "cierta garantía de su vida y de los que le acompañaban, bajo tan frívolos como injustos pretextos". No accediendo a ello, dáseles un plazo de seis horas para rendirse a discreción, pues en caso contrario, tras el asalto "serían pasados a cuchillo" (8). Por dos veces—primero una hora y luego media—se prorroga dicho plazo, en cuyo tiempo, según sospecha Olózaga "con fundado motivo", aunque sin precisar, Torrijos o Flores Calderón pudieron salvarse, "pero uno solamente" (9). Por fin, a las ocho y cuatro minutos de la mañana del día 5, los expedicionarios, después de deponer las armas, son apresados, conduciéndoseles a Málaga, adonde llegan en las primeras horas de la tarde. Salvo Torrijos—que pasa al cuartel del 4.º Regimiento de Infantería—se les lleva a todos a la cárcel. La traición ha sido consumada.

Mientras, González Moreno manda a Madrid un correo extraordinario comunicando la captura y pidiendo, al parecer, instrucciones. El enviado llega a la Corte el día 7. Afírmase que, en Consejo presidido por Fernando VII, son Zambrano (Guerra) y López Ballesteros (Hacienda) los únicos ministros que se manifiestan en contra de la ejecución; sin embargo, el anónimo autor de la *Historia de la vida y reinado de Fernando VII de España* (10) sostiene que fué solamente Calomarde, "sin consultar al monarca", quien dispuso aquélla. Lo seguro es que a las cuatro de la tarde del día 10 llega a Málaga la suprema decisión: los detenidos debían ser pasados por las armas "por el delito de alta traición y conspiración contra los sagrados derechos de la soberanía de S. M." (11).

Esa misma tarde sacan a Torrijos del cuartel en que se halla, y diciendo que le llevan a Madrid, lo trasladan al convento del Carmen, por lo que al darse cuenta de ello exclama: "¡Ah, ya! me parece será más corto el viaje." Por la noche puede reunirse con sus compañeros, enterándoseles a todos de la ejecución para la mañana inmediata. La misma suerte ha de correr Mr. Boyd, a pesar de las gestiones diplomáticas que se hacen por salvarle, alegando su condición de súbdito inglés.

Varios religiosos les preparan a morir cristianamente. Se asegura que uno de ellos—el P. Vicaría—, que asistió al más joven de los condenados, se volvió loco, a consecuencia de la gran impresión que le causaron las escenas de dolor que hubo de presenciar (12).

A la mañana siguiente escribe Torrijos dos cartas de conmovedora despedida: una a su hermana Carmen y otra a su mujer; en la de esta última alude a la traición—"entrega"—inesperada, a la firmeza de sus creencias y al noble propósito mantenido de *querer ser víctima por salvar a los demás*. Poco después son conducidos Torrijos y sus compañeros al lugar de ejecución. (Por ser domingo se solicita—¡y obtiene!—permiso eclesiástico.) Ya allí se forman dos grupos, compuesto uno de ellos, entre otros, por los elementos principales. A Torrijos se le niega mandar la fuerza y no vendarle los ojos. Pero nadie puede impedir que muera prorumpiendo el grito de ¡*Viva la libertad!* Son las once y media de la mañana del día 11 de diciembre de 1831. Acaban de sucumbir cincuenta y tres nuevas víctimas del furor de una época que ha pasado a la Historia con el dictado de *ominosa*. Recordemos aquí, como un *requiem* lírico a su memoria, los versos de Espronceda:



*Hélos allí: junto a la mar bravía  
 cadáveres están, ¡ay!, los que fueron  
 honra del libre, y con su muerte dieron  
 almas al cielo, a España nombradía.*

*Ansia de patria y libertad henchía  
 sus nobles pechos que jamás temieron,  
 y las costas de Málaga los vieron  
 cual sol de gloria en desdichado día.*

*Españoles, llorad; mas vuestro llanto  
 lágrimas de dolor y sangre sean,  
 sangre que ahogue a siervos y opresores,  
 y los viles tiranos, con espanto,  
 siempre delante amenazando vean  
 alzarse sus espectros vengadores.*

En la *Gaceta extraordinaria de Madrid*, del día 15, dióse cuenta de la ejecución de Torrijos y sus compañeros. Faltaba aún, sin embargo, publicar una noticia de singular importancia, al parecer, y así pudo leerse en la *Gaceta* del 20 que S. M. Católica D. Fernando VII había tenido a bien conceder el grado de Teniente General a D. Vicente González Moreno, recompensa otorgada, sin duda, por los mismos méritos que le valieron al interesado ser conocido desde entonces como *Verdugo de Málaga*. Título del que no habían de absolverle sus servicios a D. Carlos ni aun su horrorosa muerte, a bayonetazos, en Vera, poco después de suscribirse el Convenio de Vergara (13).

Considerado brevemente—como cumple a la finalidad de este trabajo—el fusilamiento de Torrijos y sus compañeros, sería impropio desligarlo de la época en que se produjo. Por desgracia, constitucionales y absolutistas coincidían en sus extremos de furor. De ahí que a la iniquidad cometida por el Gobernador de Málaga en 1831 podría oponerse la infamia perpetrada en La Coruña por el liberal Méndez Vigo, en 1823, cuando hizo embarcar rumbo a una muerte desastrosa y preconcebida a cincuenta y un presos realistas que se hallaban en la cárcel. Y es que el estado subversivo de la España fernandina, sin el remedio de una firme e inteligente política apaciguadora, fomentó el encono fanático y la discordia armada entre los dos bandos, ya irreconciliables. La consecuencia, ¡tristísima consecuencia!, fué la dispersión de valiosos esfuerzos personales que, aunados, hubieran impedido muchos dolores y amarguras a la Patria común, a la que unos y otros amaban y por la que, llegado el caso, unos y otros, con razón o sin ella, ofrendaban hasta su propia vida. Torrijos y los suyos se arriesgaron en una empresa temeraria; su final adverso fué el de otras intentonas fracasadas que apenas se recuerdan. Pero la traición que hubo de perderles agigantó su perfil humano de víctimas, perpetuando un epílogo que, siempre lamentable, hubiera carecido, tal vez, en otras circunstancias, de la resonancia histórica y aun sentimental que a más de un siglo de distancia sigue manteniendo.

\* \* \*



En cuanto al célebre lienzo de Antonio Gisbert (1834-1901), *Fusilamiento de Torrijos y sus compañeros*, señalemos primeramente su gran tamaño; mide 3,90 m. de alto por 6,00 m. de ancho. Se conserva en el Museo de Arte Moderno, de Madrid.

Consta que se le encargó a Gisbert por R. D. de 21 de enero de 1886 (siendo Montero Ríos Ministro de Fomento). El 18 de junio de 1888 comunicó el artista haberlo terminado. Fué adquirido por R. O. de 28 de julio del mismo año, ingresando finalmente, con fecha de 8 de agosto, en el recién creado Museo antes aludido (14).

Cuando se expuso en el Museo de Ultramar (Retiro) fué admirado por el "todo Madrid" de entonces (15), causando gran impresión en aquella época, tan ligada al esplendor, ya decadente, de la pintura de historia (16).

La crítica elogió la obra sin reservas, y por los artículos que en tal ocasión se publicaron sabemos que *el pintor de la libertad*—como se llamaba a su autor—estuvo en Málaga con objeto de documentarse, tomando apuntes del natural (17); reprodujo los trajes de las víctimas por "los datos recogidos del que fué confesor" de algunas de ellas y se aseguró haber copiado el de Torrijos del auténtico (18). Por último, el cuadro lo pintó Gisbert en su estudio de París (19).

Aunque las referencias periodísticas consultadas coinciden en afirmar que son verdaderos retratos los de las figuras principales del lienzo, faltan, sin embargo, menciones precisas para su total identificación. Cítanse como indudables (de derecha a izquierda): Fernández Golfín (al que un religioso venda los ojos), Torrijos, Flores Calderón y Mr. Robert Boyd (el joven alto, rubio, con la mirada baja). El que aparece entre Boyd y Flores Calderón (éste a la derecha de Torrijos) debe de representar a López Pinto, pues aparte de su relieve personal—razón para que Gisbert lo destacara—se advierten semejanzas entre ese retrato y el de unas copias litográficas que se conservan en la Biblioteca Nacional (20). En cuanto a los demás, aun cuando el fraile que venda los ojos a Fernández Golfín y el personaje que figura a la derecha de Boyd son probablemente verdaderos retratos, parece discreto abstenerse de formular su identificación no segura.

La insistencia sobre este punto queda justificada por el *principal interés histórico* que tiene dicho cuadro, aunque algún contemplador meticuloso pueda advertir, por ejemplo, la inexactitud de que Torrijos aparezca, en contra de la verdad, sin los ojos vendados, a lo que cabría replicar en el sentido de que Gisbert eligió un instante determinado, *anterior* al fusilamiento y no el del fusilamiento mismo, al que acompañarían sin duda todas las circunstancias ya apuntadas.

El cuadro recoge el momento en que se ultiman los preparativos para proceder a la ejecución de parte de los condenados. Atados, sin excepción, forman éstos el grupo principal en el que se hallan los elementos más caracterizados, sobresaliendo la figura de Torrijos con su levita color de pasa, camisa desabrochada y pañuelo (corbata) alrededor del cuello; su actitud revela gallarda serenidad a la que aureola un leve rictus de indecisas nostalgias. Estrechan sus manos las de Flores Calderón, a la derecha, y a su izquierda la diestra de Fernández Golfín, a quien esa venda que cubre los ojos apenas si ensombrece una mirada que adivinamos tan llena de vida como la indignación de un personaje bíblico y sólo comparable a la majestad del religioso barbado que le asiste. Ni un grito, ni un sollozo; únicamente el tono grave de las últimas plegarias que otro fraile recita con



pausada voz. Continuando la referencia al grupo, destácase, erguido, Mr. Robert Boyd, con todo el byroniano fervor de un inglés romántico que muere por la libertad de un pueblo sin ventura. Luego, ese conjunto indefinido de cómplices de menor cuantía, acaso fortuitos, a los que la noticia de la ejecución pudo sorprender tal vez antes que el conocimiento exacto de la empresa a la que se adscribieron, jóvenes a los que la vida reveló de golpe toda la ingénita miseria de los hombres, gente de mar, paisanos... Uno de ellos, arrodillado, implora perdón ante el religioso que, quizá, perdió la razón por el recuerdo de aquella escena. A su intermediación, dos compañeros, unidos estrechamente, rubrican con abrazo postrero y cordial una inquebrantable amistad fortalecida por la común desgracia. Otro más allá, y otro, y otros... Y el agua del *Mare Nostrum* que, en oleaje inquieto, quiere llevarles el beso tibio de un mensaje de amor. A lo lejos, la serranía, bajo el sol decembrino de esta mañana de luto. Al fondo, la iglesia del Carmen; más cerca, tres religiosos; a su lado, el piquete de ejecución en rígida posición disciplinaria. Aquí, en primer término, yacen varios fusilados. Una mano se encorva en convulsión incierta de trágica postura y, casi a su alcance, la fiel chistera abandonada, recordándonos idéntico detalle de *La mort du maréchal Ney*, de Gérôme (1824-1904).

Que el *Fusilamiento de Torrijos y sus compañeros*, de Gisbert, ofrece desde el punto de vista artístico aciertos muy valiosos es indudable. La composición del cuadro y la manera de agrupar las figuras—más de una treintena—son magistrales. Otro tanto cabe decir respecto a la observación que revelan los estudios fisonómicos. Junto a ello, sin embargo, se aprecia una reiterada fidelidad a lo real, a la indumentaria, al detalle, como si se tratara de una impresionante fotografía del suceso, por lo cual en seguida advertimos la ausencia de esos toques idealistas que en la pintura ennoblecen los seres y las cosas con una pátina inimitable. Cuando nos fijamos, por ejemplo, en ese fusilado del primer término, con las manos agarrrotadas, sujetas las muñecas y una expresión verdaderamente cadavérica en su rostro—tan teñido de la *palidez cerúlea*, según la frase de rigor—, pensamos en cualquier museo anatómico donde la vida y la muerte son temas de una plástica forzosamente servil y minuciosa. Hay en el lienzo de Gisbert demasiado verismo, palpitante en las facciones de las víctimas; demasiada arrogancia, un poco teatral en los gestos; demasiada frialdad, en fin, a lo que no es extraño lo apurado del dibujo y cierta patente falsedad en el colorido.

Contemplando este lienzo—tan querido de Ramón Gómez de la Serna (21)—, no cabe sustraerse a la evocación de otros cuadros semejantes del siglo XIX, y de manera especial—aparte del ya citado de Gérôme y el de Manet (1832-1883) sobre la tragedia de Querétaro—a *Los fusilamientos de la Moncloa*, de Goya (22). En este último, la visión patética del pintor refleja para siempre la cruel jornada del martirio patriótico. En ese grupo de la izquierda acumula Goya toda la gigantesca protesta de un pueblo que no se doblega al bárbaro capricho. La figura, por todos recordada, del encamisado que alza sus brazos al cielo es de una fuerza trágica sencillamente inexpresable. Igual podría decirse del fraile (?) acongojado, del paisano que mide con sus manos aún calientes la tierra en la que yace, del que abre sus ojos hasta lo imposible para ver en los de sus verdugos la imagen de la perfidia, del que lleva sus dedos a la boca, del que se encorva junto al gigantesco farol, o de los que, aterrorizados, tapan sus rostros de dolor, sin que nadie se ocupe de vendar los ojos a nadie. Un segundo más y el fogonazo de la descarga,



al rasgar la oscuridad de la noche madrileña, alumbrará con su tético resplandor la maldición que desde lo alto condene para siempre la iniquidad monstruosa.

En el de Gisbert, el momento elegido es otro. No hay la inminencia absoluta de una descarga mortal. Ni, sobre todo, la desgarrada expresión de los que van a morir. Todo respira un aire de calculado rigor, de contención ponderada y suficiente. Ni un gesto de espontánea rebeldía ni un ademán de exasperada indignación. De ahí que, al forzar un poco la nota exterior de su arrogante serenidad, se advierta un dejo ficticio, de simulacro solemne, como si los sentenciados ensayaran, acordes, una escena de majestuoso efecto. Mas junto a tales consideraciones—que de ningún modo pretenden rebajar ni discutir siquiera las positivas calidades artísticas del cuadro a que se refieren—es de justicia reconocer el mérito principal, a nuestro juicio, de este lienzo de grandes dimensiones: el de evocar felizmente un suceso histórico desventurado.

N O T A S

(1) El Mariscal de Campo D. José María de Torrijos y Uriarte nace en Madrid (calle de Preciados, número 74) el 20 de marzo de 1791. Paje de Carlos IV a los diez años, abraza la carrera de las armas. El 2 de mayo de 1808 es apresado en Madrid por los franceses, si bien no tardan en ponerle en libertad. Destinado a Gerona en 1809, asiste en 1810 a la batalla de Vich, siendo ascendido, por su comportamiento, a Teniente Coronel, y creado después Caballero de primera clase de la Orden Militar de San Fernando. Cae prisionero en Tortosa y marcha trasladado a Francia, de donde se fuga para reincorporarse al Ejército español. Ya de Coronel, es destinado a Badajoz en 1812. Al año siguiente contrae matrimonio con D.<sup>a</sup> Luisa Saenz de Viniegra, autora, al enviudar, de su documentada biografía, indispensable hasta la fecha (*Vida del General D. José María de Torrijos y Uriarte, escrita y publicada por su viuda D.<sup>a</sup> Luisa Saenz de Viniegra de Torrijos, Condesa de Torrijos*. Dos tomos. Madrid, 1860). Opera a las órdenes de Wellington; es propuesto para Brigadier por su distinguida actuación en la batalla de Vitoria. Penetra con nuestras tropas en Francia y participa en el bloqueo de Navarrenx.

Significado por sus ideas liberales, es detenido a fines de 1817, viéndose libre con el triunfo de Riego. En 1822 es ascendido a Mariscal de Campo y Fernando VII le nombra en 28 de febrero de 1823 Ministro de la Guerra, de cuyo cargo no llega a tomar posesión. Cuando la plaza de Cartagena se rinde a las tropas del Duque de Angulema, Torrijos, que la defendía, se embarca (noviembre de 1823) rumbo a Francia. Pocos meses después (abril de 1824) se traslada a Londres, fijando allí su residencia. Al constituirse la *Junta directiva del alzamiento de España* (abreviadamente, Junta de Londres), Torrijos interviene de manera muy destacada en sus trabajos. Por acuerdo de la misma, marcha a Gibraltar en 1830, pasando por París en los días de su victoriosa revolución de julio. Se dirige a Marsella y el 9 de septiembre desembarca en el Peñón. Ilusionado y animoso toma parte en las intentonas de Isla Verde y Algeciras (24 de octubre) y La Línea (28 de enero de 1831), meses antes, esta última, de la de Málaga.

Véase también la obra de Luis Cambronero, titulada *Torrijos*; Málaga, 1931.

(2) Salustiano de Olózaga: *Estudios sobre elocuencia, política, jurisprudencia, historia y moral*. Tercera edición. Madrid, 1871.

(3) *Historia de la Regencia de María Cristina*. Obras Completas, tomo primero. B. A. C. Madrid, 1946.

(4) Por excepción, entre los autores consultados, D. Vicente de La Fuente, al citar, de pasada, en su *Historia de las sociedades secretas* (tomo segundo, LXI. Nueva edición. Barcelona, 1933), la indigna actitud de González Moreno parece ponerla en duda con un *dícese* escéptico, mas no contradictorio, en verdad, de lo sostenido por otros autores.

(5) Es fama que el parte de referencia—cuyo original guardaba la familia de Flores Calderón, según Olózaga—sirvió para componer el que apareció, con torpe amaño, en la *Gaceta de Madrid* de 13 de diciembre.

(6) Viuda de Torrijos: ob. cit., tomo primero.

(7) Olózaga: ob. cit.

(8) *Gaceta de Madrid* de 13 de diciembre de 1831.

(9) Olózaga: ob. cit.

(10) Tres tomos. Madrid, 1842. Se atribuye a Estanislao de Kotska Bayo (Vayo).

(11) *Gaceta extraordinaria de Madrid* de 15 de diciembre de 1831.

(12) El que auxilió a Torrijos era Fr. Jerónimo de Hardales, Definidor de los Capuchinos.

(13) Es curioso que en las propuestas de recompensas que se formularon para premiar a los militares distinguidos en los sucesos de Málaga fueran mencionados dos de ellos, famosos después: uno, el entonces Coronel D. Miguel Gómez, que dirigió la sorprendente expedición carlista de su nombre (junio-diciembre de 1836), y otro, el Subteniente D. Francisco Serrano y Domínguez, más tarde Duque de la Torre y Regente del Reino.

(14) Debo estos datos al ilustre Subdirector del Museo, Conde de Doña Marina.

(15) *Historicus: El fusilamiento del General Torrijos y sus compañeros*. (Cuadro del eminente artista Sr. Gisbert.) Publicado en *El Liberal* de 12 de julio de 1888.

(16) También figuró en la Exposición Universal de París de 1889.

(17) *El País* de 19 de junio de 1888.

(18) *El Día* de 18 de junio de 1888.

(19) *El Correo* de 18 de junio de 1888. Aparte de los periódicos de la época citados anteriormente, pueden consultarse: *El Globo* de 19 y 30 de junio y 26 de agosto de 1888; *La Correspondencia de España* de 18 de junio de 1888; *El País* de



23 de agosto de 1888 (reproduce parte de un estudio de Octavio Picón); *El Imparcial* de 19 de julio de 1889 (artículo de Juan José García Gómez: "El fusilamiento de Torrijos. Cuadro de Gisbert") y *La Ilustración Española y Americana* de 30 de agosto de 1889.

(20) Catalogadas por Barcia con el número 1.046.

(21) De una "proclama" reproducida en *Pombo* (Madrid, 1918) son los siguientes párrafos: "Nuestra actitud es una actitud tan solitaria y tan final como la de esos hombres íntegros del inolvidable cuadro de Gisbert "El fusilamiento de Torrijos y sus compañeros"—botas de verdad y fondo de galería—, cuadro en que si bien el pintor resulta un autor de muñecos de cera y un poco de manteca, están tan seriamente agrupados y dramatizados que hemos de recurrir a ellos para definir nuestra postura. Nosotros no somos tan heroicos, pero hay la misma fatalidad en nuestro destino, y estamos tan dispuestos a no cejar. Nuestra amistad se hace de ese sentimiento varonil con que se dan la mano, se codean y se abrazan esos hombres del cuadro. Tan irreparables como nosotros con nuestras rodilleras y un poco nuestras mismas corbatas y nuestros peinados.

(¡Oh, cuadro feliz y sugeridor, lleno de una dignidad que nos señaló la norma ideal en nuestra niñez!... ¡Hombres pensativos y magníficos, no ya Torrijos, sino esos otros que se llamaban Pedro Muñoz, José Olmedo o más perdidamente Francisco García!... Actitud suprema y dichosa la de esos hombres en pie con sus trajes pardos y sus levitas de metal medio de soldado y medio de caballero civil... El vendado moreno lleno "suntuosamente" de su visión interior, y el que venda el fraile con el arte difícil de atar el pañuelo en la gallina ciega, dulce y apretadamente, procurando con abnegación que no pueda ver por ninguna rendija a la muerte—el fraile que según dicen se volvió loco después de aquello... Puños cerrados con un admirable espíritu de rebeldía, conteniendo y apretando una riqueza bastante como ninguna... ¿Para qué vivir una vida larga y laureada si en ningún momento se ha de sentir un instante en que la vida se fije tanto en sí misma y en que íntegramente nazcamos de nosotros mismos?... ¡Pantomima suficiente! Muertos desmelenados, en cuya frente las venas se dibujan, desnucados al mismo tiempo que heridos en el corazón, alguno con las manos atadas haciendo suponer un suplicio más extremo que el de haberse podido llevar las manos al corazón y a la herida... Y la chistera peluda caída en medio del cuadro, muerta en su medida, inutilizada para siempre, anonadado el pensamiento correspondiente que había en su fondo.)"

(22) Véase el interesante estudio de D. Enrique Lafuente Ferrari: *Goya. El Dos de Mayo y los Fusilamientos*. Barcelona, 1946.



# Esculturas en marfil de Gaspar Núñez Delgado

Por ENRIQUE LAFUENTE FERRARI

A José Hernández Díaz.

EL objeto de estas notas no es otro que el de dar a conocer dos crucifijos de marfil, firmados y fechados por uno de los más famosos y menos conocidos imagineros que trabajaron en Sevilla en el último tercio del siglo XVI: Gaspar Núñez Delgado. La mera publicación de dos obras inéditas de un escultor no parecería, en principio, merecer más que unas líneas de encuadramiento catalográfico; pero las circunstancias que se dan en las obras, en el artista y en el momento a que pertenecen las tallas, otorgan a esta identificación un valor que debe ser puesto de relieve. Que Gaspar Núñez Delgado tuvo una positiva importancia dentro de aquel florecer de la escultura en Andalucía en la segunda mitad del 500, es algo que carece de novedad; las menciones de los escritores antiguos, y singularmente de Pacheco; las noticias de Ceán y, sobre todo, los documentos publicados por los eruditos sevillanos, nos hablan de la intensa actividad de este escultor y de la personalidad que su taller tenía en la generación anterior a Martínez Montañés. El enorme material documental sacado a luz por D. Celestino López Martínez y por la pléyade de colaboradores del Laboratorio de arte sevillano, han preparado el terreno para una historia de la escultura hispalense del momento que aún no está hecha, pero que pronto habrá de ordenarse y esclarecerse, según creo, bajo la pluma de mi doctísimo y querido amigo D. José Hernández Díaz. Para los que no vivimos en la ciudad del Betis y no tenemos la familiaridad de lo habitual con los conventos e iglesias sevillanas, sigue siendo de absoluta necesidad un estudio de síntesis y conjunto que, ordenando las generaciones y presentando adecuadamente las obras, complete con rigor de secuencia histórica lo que de una manera miscelánea comenzó a hacer la desgraciadamente interrumpida *Escultura en Andalucía*. Basta hojear los tomos de documentos a que antes hemos aludido para darse cuenta de la intensa actividad de los talleres de imaginería sevillanos y de la profusión de maestros, de muchos de los cuales todavía, el que no sea un ceñido especialista del arte de aquella ciudad, apenas puede tener idea estilística clara.

Los documentos publicados por los investigadores sevillanos demostraban que Núñez Delgado era figura destacada en el mundo de los talleres hispalenses de su tiempo; pero esta evidencia había logrado hasta ahora muy escasas confrontaciones con obras seguras o atribuciones probables. Pacheco, en su *Arte de la Pintura*, se había referido a una obra concreta del escultor, policromada por el suegro de Velázquez: el *San Juan Bautista* del convento de San Clemente (1). Si no estoy

(1) *Arte de la Pintura*, pág. 405. La mención es incidental; habla Pacheco de la encarnación de las esculturas en talla y defiende calurosamente las entonaciones mates en oposición a la policromía brillante practicada por otros artistas, pro-



mal informado, creo que la única obra segura del escultor añadida en los últimos años a la identificada por Pacheco fué el Cristo de marfil dado a conocer por Angulo en 1935, en una colección mejicana, obra a la que luego hemos de referirnos (1).

Aparte los documentos, con su escueta precisión datada, muy pocas cosas se sabían de Gaspar Núñez Delgado; Pacheco nos dice fué discípulo de Jerónimo Hernández, uno de los maestros castellanos que fueron a Sevilla a dar impulso a aquella escuela de escultura (2). Pacheco tenía buenos motivos para saber la verdad; pero no olvidemos que Jusepe Martínez, en el tratado XX de sus *Discursos practicables* dados a conocer por Carderera (3), le hace a nuestro Delgado (4), por boca de Diego Velázquez, discípulo de Becerra, lo que, aunque no sea cierto, no deja de suponer la idea de un entronque de este maestro de la primera generación propiamente sevillana con los escultores de Castilla. Velázquez decía, según Jusepe Martínez, al afirmar esta filiación, que Delgado *superó en la escultura* a su homónimo y supuesto maestro.

Un somero repaso a los volúmenes de documentos aparecidos en Sevilla en estos últimos años nos da para Gaspar Núñez Delgado un *curriculum* documental que va desde 1581 a 1605, y pido perdón si es que alguna otra cita documental se me ha olvidado al hacer este modesto censo. En modo alguno pretendo hacer aquí la *monografía* de Gaspar Núñez Delgado, pero como al propio tiempo algo más me propongo que dar a conocer simplemente dos inéditos, me interesa una pequeña recapitulación. Que en 1581 era ya Gaspar maestro acreditado en Sevilla, lo prueba que en ese año nuestro escultor, *vecino de la collación de Santa María*, como sigue apareciendo en todos los documentos restantes, recibe por seis años un aprendiz en su taller, un tal Pedro, hijo de Domingo Pérez Cordero (5). Que Gaspar colaboraba con su propio maestro Jerónimo Hernández, lo prueba un documento de 1586 en que ambos artistas contratan un retablo de las santas Justa y Rufina para el convento de la Concepción, junto a San Juan de la Palma (6). La actividad de Gaspar Núñez Delgado, probada por los documentos, se desarrolló en estrecha relación con el grupo castellano de escultores que trabajaban en Sevilla por aquellos años. El círculo de Jerónimo Hernández y Bautista Vázquez es el suyo; con ellos trabaja y colabora, como colabora y trabaja con los discípulos seguidores de estos maestros: con Miguel Adán, con Juan de

cedimiento que hace de las figuras algo como *platos vidriados* (así dice Pacheco). Estas entonaciones mate comenzaron por Pacheco a practicarse hacia 1600, nos dice, y aduce ejemplos: "muchas cosas señaladas de Gaspar Núñez Delgado y de Juan Martínez Montañés... tiene esta ciudad ayudadas de mi mano..." y entre ellas "... el San Juan Bautista de San Clemente (y otro Ecce Homo de barro) que hizo Gaspar Núñez Delgado".

(1) Angulo Iñiguez: *Dos Menas en Méjico. Esculturas sevillanas en América*, "Archivo Esp. de Arte y Arqueología", tomo XI, págs. 131 y sigts.

(2) Ceán hacía a Jerónimo Hernández natural de Sevilla y discípulo de Pedro Delgado, artista éste sobre cuya relación con Gaspar Núñez no hay precisión alguna. La nueva visión de la escultura andaluza, que debemos principalmente a D. Manuel Gómez Moreno, ha hecho ver que tanto la escuela sevillana como la granadina son brotes o *colonias* de la gran escultura castellana de la primera mitad del siglo. Véase especialmente su estudio *La escultura española del Renacimiento*, editado por Pantheon, 1935, págs. 89-92.

(3) Página 182. Por cierto que Carderera en nota a este texto de Martínez suponía se trataba del escultor Pedro Delgado, y no de Gaspar. Pedro Delgado fué escultor de otra generación anterior que trabajaba en Sevilla a mediados del XVI. Sánchez Cantón, al incluir el pasaje en el tomo III de sus *Fuentes...*, anota correctamente que se trata de Gaspar, y no de Pedro. La confusión entre ambos la cometió también Ponz a propósito del Bautista de San Clemente; Ceán le rectificó en el artículo de Pedro Delgado.

(4) El apellido es lo único que conoce, o al menos así lo cita.

(5) C. López Martínez: *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*, pág. 55 (documento de fecha 17 de octubre de 1581).

(6) C. López Martínez: *Retablos y esculturas de traza sevillana*, págs. 20-21. Vide también *Desde Jerónimo Hernández...*, página 246.



Oviedo o Andrés de Ocampo, artistas con los cuales aparece relacionado en contratos, tasaciones y traspasos de obras. Recordemos, para concretarlo, algunos datos sacados a luz por la investigación documental. En 1587, Andrés de Ocampo, que había contratado con Juan Bautista Vázquez un retablo para el convento de dominicos de Regina Angelorum, le cede a Núñez Delgado, según trato frecuente en este tipo de obras de algún aliento, el segundo cuerpo del dicho retablo (1). En 1591 contrata por su cuenta, en unión del pintor Jerónimo Sánchez Coello, el retablo para el altar mayor del convento de la Santísima Trinidad, extramuros de Sevilla (2), y en 1593 firma un acuerdo con Martínez Montañés sobre el retablo de la capilla de los vizcaínos del monasterio de San Francisco (3). Vemos pues, que Gaspar Núñez Delgado se muestra ya, en la mera documentación que citamos, como enlace entre dos generaciones, la anterior y la posterior a él, representada, la una, por Vázquez o Jerónimo Hernández; la siguiente, por el propio Martínez Montañés. Hombre de enlace y transición entre la tradición renaciente y el incipiente realismo, Delgado se nos aparece como uno de esos artistas-puente que, por ello mismo, pasan con cierta facilidad a ser olvidados de las generaciones que les siguen.

Debía, sin duda, tener harto trabajo por aquellos años, porque en 1594 traspasa a Andrés de Ocampo, uno de los más activos maestros de aquel momento, la parte de obra que le correspondía en el retablo de Regina Cœli (4), y la mitad que con Juan de Oviedo tenía a su cargo en el retablo para la capilla de vizcaínos (5). Le vemos interviniendo en 1594 (6) en la tasación del retablo de Santa María de Arcos, y en 1595 (7) en la del retablo de Morón. En 1596 (8), en una tasación de unos escudos de piedra, labras heráldicas que llevaba para las Indias un hidalgo sevillano y que había esculpido Marcos de Cabrera. La lectura de tales documentos parece decirnos, entre líneas, que a Gaspar Núñez Delgado no debían de agradarle demasiado los contratos de retablos grandes, obras en las que había que poner acaso mayor capacidad de empresario o de contratista que de escultor. Me atrevo a adivinar tras la prosa de los documentos y por algunos datos que luego aportaremos y que nos confirmarán en esta idea, que Gaspar Núñez Delgado era un artista exigente, cuidadoso, personal, menos retablero y más escultor que lo frecuente en los talleres de Andalucía o de Castilla por aquella época. En los documentos aportados por la erudición sevillana leemos que, en algún caso, contratados los retablos por otros escultores, se le reserva a Gaspar Núñez Delgado la ejecución de alguna imagen, probablemente la principal, o bien se le piden los modelos que luego ejecutarían, más o menos de mogollón, otros imagineros; éste es el caso con un retablo que Diego Daza y Jacques Bauchel habían contratado para Santa Clara de Llerena, en el cual se consignaba que la imagen de San Jerónimo y los modelos habían de ser hechos por Gaspar Núñez Delgado, detalle que afirma respecto de nuestro artista crédito y fama singulares (9). En 1599 firma un arreglo

(1) C. López Martínez: *Desde Jerónimo Hernández...*, págs. 58 y sigts., 121, 262.

(2) C. López Martínez: *Arquitectos, escultores y pintores vecinos de Sevilla*, págs. 108 y sigts.

(3) C. López Martínez: *Arquitectos...*, etc., págs. 227-228.

(4) C. López Martínez: *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*, pág. 86.

(5) *Idem id.*

(6) *Idem*, pág. 11.

(7) *Idem*, pág. 86.

(8) *Idem*, pág. 27. En este año también interviene en la tasación de un retablo con Juan de Oviedo (*Desde Jerónimo Hernández...*, pág. 247).

(9) Noticia de estas condiciones la da una escritura de 1598 publicada por López Martínez, en la que los contratantes del retablo traspasan el encargo a Juan Martínez Montañés, un joven entonces, y a Juan de Oviedo, haciendo constar que



para la tasación de lo trabajado en el retablo de la capilla de vizcaínos del convento de San Francisco sevillano (1). Años después, en 1605, un artista llamado Diego López, al obligarse a ejecutar un retablo para el convento de Santo Domingo, hace constar en la escritura esta cláusula (2): "Toda la escultura la tiene que hacer Diego Daza en casa, por orden y modelo de Gaspar Núñez Delgado...", condición que al referirse de nuevo a Diego Daza indica probablemente que éste derivaba todo su crédito de esta relación con maestro tan renombrado del que probablemente había sido discípulo. Que yo sepa, la última mención que de Núñez Delgado se encuentra en estos documentos debidos a la exploración de los archivos sevillanos es la escritura en que Francisco de Ocampo se obliga a reformar el retablo de San Juan Bautista, en el convento de las monjas de San Clemente, escritura en la que nada nos permite afirmar que vivía aún el autor del dicho San Juan, nuestro escultor aquí estudiado: Gaspar Núñez (3).

De intento hemos suprimido de esta rápida relación las menciones de los documentos que más nos interesan para nuestro objeto. Pues el lote de escrituras citadas conservadas en archivos sevillanos y que, naturalmente, representa una mínima parte de la actividad que en vida tendría nuestro artista, nos ha hablado solamente de su intervención en retablos; pero ya en ella hemos visto que el crédito de nuestro escultor era debido principalmente a su talento y personalidad de *imaginero*, es decir, de autor de imágenes aisladas, exentas, especial y gustosamente trabajadas, con lo que bien se nos dice que es también Gaspar Núñez Delgado un verdadero precursor del arte del XVII. El XVI en Castilla y en Andalucía había sido principalmente retablista; el XVII sería imaginero; el impulso decorativo con que el Renacimiento fecundó nuestra escultura, desarrollando hasta lo inverosímil el gusto por los conjuntos arquitectónicos con relieves y figuras acopladas a los vanos y nichos de una gran *machina* arquitectónica, cede ahora para que el gusto y la piedad se concentren en esculturas individuales de intensa expresión y cuidadosamente trabajadas. De nuevo se nos aparece Gaspar Núñez como un escultor que anuncia y acusa la transición, nota que quedará más evidente aún después del estudio de las imágenes inéditas que aquí se publican.

Veamos algunas escrituras en relación con esta actividad de imaginero. En 1592 encontramos a Gaspar Núñez Delgado contratando con un Andrés de Segre, presbítero, no ya un retablo, sino un *Cristo de vara y media de largo, de madera de ciprés*, por el que había de cobrar 43 ducados; pero lo que aquí nos importa más es que si hemos logrado localizar y publicar ahora aquí dos crucifijos de marfil, tallados por Núñez Delgado, dos contratos referentes a crucifijos, tallados en la rica materia elefantina, han sido dados a conocer también por López Martínez, y ellos y las obras conservadas nos indican una especial vocación, habilidad y fama de nuestro artista en la eboraria. Del 29 de abril de 1589 es un documento publicado por López Martínez que me interesa transcribir íntegro (4): "*gaspar nuñez delgado escultor, soi conbenido con frai alonso cabrera prior del monesterio de santo domingo*

al traspasar el encargo no pueden seguir manteniendo la condición puesta respecto a las obras que habían de ser reservadas a Gaspar Núñez Delgado. (*Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*, págs. 231-232.)

(1) López Martínez: *Desde Martínez Montañés...*, pág. 87.

(2) *Idem* id., pág. 67.

(3) *Documentos para la historia del arte en Andalucía*, tomo IV, págs. 71 y 110. Ocampo contrata en 2 de septiembre y Pacheco días después (17 del mismo mes) la pintura del propio retablo incluyendo la encarnación del San Juan Bautista.

(4) López Martínez: *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*, pág. 85.



*de porta celi, extramuros desta ciudad, en tal manera que me obligo de le dar hecho un crucifixo de marfil (sic) de dos palmos e dos dedos larguillos de la forma e hechura de otro crucifixo de marfil que yo hize a el dotor herrera e que baya puesto en su cruz enbutida e con su titulo de marfil, e todo lo que fuere menester para el dicho crucifixo, de diadema e potencias e clauos e Retocados, esto es a cargo e costa del dho padre prior, el qual prometo de dar acabado dentro de un año en precio de 250 ducados."*

Observemos que el plazo que se da para la ejecución de este Cristo es de un año, lo que indica un trabajo cuidadoso y una detenida labor prevista por el artista; a la calidad de este trabajo corresponde el precio de 250 ducados, cantidad elevada si tenemos en cuenta que, sin salirnos de los documentos estudiados, el retablo de Morón, en cuya tasación intervenía nuestro escultor y que habían realizado artistas de tanta fama como Andrés de Ocampo, con el pintor Vasco Perea, fué tasado en 266 ducados, comprendiendo, a más de toda la obra de arquitectura y ensamblaje, cinco relieves esculpidos por De Ocampo (el Nombre de Jesús, la Caridad, la Magdalena, San Francisco y Santo Domingo), cuatro cuadros del pintor (San Martín, San Juan Bautista, Cristo en la cruz con San Juan y la Magdalena), más un banco con retrato de los donadores. El Cristo de marfil contratado con los dominicos de Porta Cœli era, pues, obra de empeño, y ello es confirmado por su precio y por está comparación tan significativa.

No creo extralimitarme si pienso que esta importante obra en marfil, comprometida por Gaspar Núñez Delgado en tal documento, es precisamente uno de los dos Cristos que aquí se publican y que va fechado en el año en que se contrató, lo que diría que la obra hubo de terminarse antes del plazo previsto. Que era grande la fama de Núñez Delgado como especialmente dotado para el trabajo del marfil nos lo dice un documento de 12 de noviembre de 1590, en el que Juan Martínez Montañés (1) contrataba con Nicolás Monardes, el médico famoso, *un Cristo de marfil de media vara de largo y un dedo de más, con muerte y huesos al pie de la cruz, con título y cruz de ébano*, y en el documento se hace constar referencia a obras semejantes que "ha hecho Gaspar Núñez Delgado escultor a otras personas" (2). Hacia 1592 hubo de contratar nuestro Gaspar Núñez otro cristo de marfil, del que ha quedado mención documental en un poder publicado por López Martínez (3). En él, nuestro artista autoriza a Pedro de Yébenes para cobrar a Juan Tello 600 reales para cumplimiento de 200 ducados por la hechura de un cristo de marfil. Estas cifras de 200 y 250 ducados nos dan una idea de lo que nuestro artista cobraba por sus crucifijos elefantinos, tarifa que es interesante comparar, como hemos visto en una nota anterior, por lo que por obras semejantes percibía Martínez Montañés.

\* \* \*

Todo esto que hasta ahora hemos recopilado, tendría algún interés siempre para demostrar, al menos, no sólo que nuestro Núñez Delgado fué un escultor muy especializado en el marfil, sino que la escultura en esta rica materia nunca fué abando-

(1) López Martínez: *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*, págs. 227-228. Lo menciona también Angulo en su artículo antes citado, pág. 142.

(2) La obra se promete para dentro de tres meses, aunque no se realizó, al parecer, sino en un plazo más largo; el precio que se estipulaba es el de 120 ducados, menos de la mitad del cristo contratado por Gaspar Núñez Delgado, lo que indica el superior crédito que el maestro de la anterior generación tenía respecto del principiante. Verdad es que a más de esta remuneración en dinero se ofrecía a Montañés *un reloj de pesas... con una caja de metal*.

(3) *Desde Martínez Montañés...*, pág. 86.



nada y, antes bien, tuvo un intenso cultivo en la España de los siglos XVI y XVII, verdad importante para ponerse en claro y de la que hasta ahora no daban idea alguna los especialistas en la materia. En efecto, desde 1928, en que se publicó la tesis de Ferrandis (1), las obras de marfil producidas en España han logrado una positiva atención que ha llegado hasta el gran público. Pero el excelente trabajo de Ferrandis no pudo escapar a las coactivas preocupaciones de lo que pudiéramos llamar la superstición medievalista. Durante bastantes años hemos respirado un clima de supervaloración de lo medieval, respondiendo a un benemérito movimiento que tantas cosas ha esclarecido en la historia de nuestros siglos medios, pero que producía de rechazo un efecto casi negativo sobre otras épocas al empalidecer la atención para las cosas posteriores; el ejemplo del Manual de Ferrandis es verdaderamente instructivo. Su autor, pacientísimo, estudioso, anotador con meticulosidad de ejemplares, visitador incansable de museos y recopilador de documentos y menciones literarias que a las artes industriales se refirieran, escribió en el libro mencionado 226 páginas sobre marfiles, de las que 203 están dedicadas a lo antiguo y medieval, despachándose después en 14 páginas todo lo que se refiere a la obra de marfil producida en España desde el Renacimiento. Esta desproporción tiene que parecer cada vez más como un tanto exagerada, aunque hasta ahora se creyese que respondía a una realidad.

Y, sin embargo, la realidad es que cualquier excursionista o visitador de iglesias y catedrales españolas ha podido darse cuenta de la gran cantidad de obras de marfil, y especialmente crucifijos, conservados por el Tesoro religioso español, e incluso por las colecciones particulares. No es menos cierto que la calidad de muchos de estos marfiles es excelente. ¿Cómo explicar la desatención en que hasta ahora se ha tenido a piezas a veces tan importantes? Para mí la respuesta es clara: se había supuesto tácitamente que las tales obras de marfil, y especialmente los crucificados, o eran obra de italianos—que llegaron a un virtuosismo de técnica extraordinario en el trabajo de la eboraria—, o bien trabajos flamencos. *A priori*, todo Cristo de marfil que se veía en una iglesia española, era italiano si estaba muy bien trabajado, y flamenco si presentaba ese tipo llamado *jansenista*, con los brazos muy verticales, según los tipos iconográficos que Rubens y Van Dyck divulgaron. Mi experiencia me dice que a estos dos posibles grupos hay que añadir, en muchos casos, marfiles franceses, de los cuales se encuentran, incluso firmados, con alguna abundancia en colecciones o iglesias de nuestro país.

Pero lo que todo el mundo suponía, sin esforzarse en demostrarlo, es que tales trabajos nunca eran españoles. Esta apriorística creencia se prueba leyendo las páginas que Ferrandis dedica a los siglos XVI y XVII en su libro sobre nuestros marfiles. Si allí se mencionan unos cuantos de ejemplares, apenas se hace alguna atribución y, desde luego, ninguna concreta obra se documenta o clasifica con precisión; en materia de crucifijos sólo se publica uno de San Isidoro del Campo, con atribución tradicional a Pedro Roldán. Parece extraño, a primera vista, que no hubiese intrigado a los estudiosos esta rara pobreza de eboraria española, cuando tanta tradición había entre nosotros de trabajos del marfil desde tiempos bien remotos; pero el hecho ahí está, y yo no puedo hacer otra cosa sino destacar el curioso fenómeno a la vez que mi extrañeza.

En reacción contra este *a priori* que suponía que no podía haber obras de mar-

(1) *Marfiles y azabaches españoles*. Colección "Labor", núms. 159 y 160.



fil españolas de los siglos XVI y XVII, sería un poco ingenuo afirmar aquí rotundamente el *a posteriori* de que parecía forzoso que tuviera que haber obras de eboraria producidas por nuestros escultores de la buena época. Si Gaspar Núñez Delgado es el escultor que nos ofrece la oportunidad de iniciar la revisión del proceso por calumnia que debemos abrir en este punto a nuestros especialistas, todo parece indicar que la existencia de estos ejemplares y de los documentos que cotejamos con ellos no denuncian una casual excepción; los documentos que hemos comentado anteriormente parecen probar, como ya indicó Angulo, que nuestro escultor tuvo fama de especialista en marfil en la Sevilla del último tercio del XVI y que su ejemplo influyó en grandes maestros de la generación posterior, como Martínez Montañés.

\* \* \*

Los documentos mencionados comenzaron a cobrar vida cuando, como antes se dijo, dió Angulo a conocer un crucifijo de marfil de Gaspar Núñez en una colección de Puebla de Méjico. El Cristo, con su cruz de troncos, lleva bajo los pies, en óvalo metálico, la firma del artista según lo que fué habitual en este tipo de obras de nuestro escultor, como veremos después. La firma dice así: "Gaspar Núñez Delgado en Sevilla 1.585." Es, pues, obra más temprana que las que aquí damos a conocer; el escrúpulo del artista en datar estos trabajos nos permitirá obtener de la comparación entre ellos deducciones estilísticas útiles. La reproducción publicada por Angulo (1) nos hace ver la buena técnica, el conocimiento anatómico, la proporción alargada del cuerpo y la acentuación de la expresividad en el rostro del Salvador expirante. Por la comparación con la obra de que tratamos a continuación nos inclinaríamos quizá a pensar que pudo haber estado pintado al menos en los detalles de cabellos, barba y sangre, policromía acaso desaparecida en alguna manipulación de anticuario. Angulo, en el breve y preciso comentario que a la obra dedica encarece su valor con estas palabras: "Por el material empleado resulta obra de particular interés para la historia de la escultura sevillana, pues creo que es la única en marfil de autor conocido de que tenemos noticia" (2).

A esta obra única podemos hoy añadir el conocimiento de otros dos Cristos del propio artista, firmados y fechados y ejecutados en la misma rica materia, lo que permite completar un tanto el perfil artístico del escultor Núñez Delgado, corroborar su personalidad como especialista en la eboraria y plantear con las oportunas interrogantes el problema del cultivo de la escultura en marfil en los siglos de nuestra escultura clásica española.

Y vamos al estudio de los ejemplares. Hace años, catalogando por deber las colecciones artísticas del Patrimonio Nacional, hubo de pasar por mis manos un Cristo de marfil que en estas páginas puede verse reproducido, de una calidad extraordinaria (láms. I a III). Se apartaba la obra de lo corriente, entre esa producción creída italiana, flamenca o francesa que con caracteres semiindustriales abunda tanto en lo público y lo privado; se trataba de una pieza soberbia. Llamaba la atención desde el principio el alargamiento extraordinario del cuerpo en contraste con la menuda cabeza, rasgo típicamente manierista, pero que en el cuerpo esbel-tísimo de clara constitución leptosomática nos venía a recordar las alargadas figu-

(1) Figura 4 de su artículo citado de 1935. El Cristo de Puebla mide 33 centímetros de alto, según Angulo.

(2) Artículo cit., pág. 142.



ras del Greco, que por los años en que este crucifijo se esculpía pintaba activamente en Toledo. En efecto, contando con la incurvación lógica en la actitud del Cristo, y mucho más todavía en el trabajo de marfil por la forzosa adaptación al galbo de las defensas del elefante, la figura tiene más de diez cabezas; sólo en algunos extremados casos del Greco creo se ha llegado a tanto en el alargamiento del cuerpo humano. El Cristo mide  $49 \times 45$  cm. (1). En primer término, sorprende el dominio de la anatomía, apurada y exquisitamente acusada y detallada en toda la figura. Un texto de Pacheco nos confirma la fama y autoridad de que, como anatomista, gozó Gaspar Núñez Delgado en la generación de artistas anteriores al suegro de Velázquez (2).

Todo el modelado es de una gran sabiduría y expresión, y el paño de pureza, lejos de toda receta, muestra el mismo deseo de componer y de afirmar la silueta que otros escultores descuidaran. En la menuda pieza escultórica, la tensión dolorosa del Crucificado se afirma por el acusado relieve de los músculos: el bíceps, por ejemplo, los tendones del brazo o las rodillas. La incurvación, robusta y doliente a la vez, del cuello contribuye poderosamente al efecto total de la obra, y manos y pies, como puede observarse en las fotografías que publicamos, son de una ejecución tan apurada, que puede rivalizar con los mejores trozos que en marfil haya ejecutado escultor alguno de Italia. Algunos pormenores muestran el soberano virtuosismo alcanzado por Gaspar en su trabajo del marfil, por ejemplo, en los pliegues en voluta de la parte lateral del paño o en la sogá que intenta sujetarlo al cuerpo sudoroso y sangriento (figs. 5 y 6). Pero el trozo soberano es, seguramente, la cabeza; una cabeza que con ningún Cristo de su época, que yo sepa al menos, podría compararse, si es que también aquí no volvemos a acordarnos del Greco o de Morales. Las finas cejas levantadas, los ojos llenos de profunda expresividad doliente, muestran la cabeza del Cristo en el momento en que se dirige al Padre con las palabras: "¡Padre mío, por qué me has abandonado!"; todo el gesto de la cabeza, la inclinación dolorosa de la misma, su mirada infinita dirigida hacia lo alto, el afinamiento cadavérico de la nariz, la boca entreabierta y expirante, el cabello pegado a las sienes por los sudores de la angustia y de la muerte, alcanzan en esta obra maravillosa una expresividad que, sin duda, tiene pocos rivales entre las obras producidas en su época. Toda la rudeza y chapucería de los retablistas desenfadados y geniales del siglo XVI parece olvidarse para afinar la técnica y la expresión en esta pieza, que, sin duda, hay que estimar como muy importante dentro de la escultura española del XVI.

La comparación con el Crucificado de la colección Bello, en Puebla de Méjico,

(1) Obsérvese que al alargamiento del cuerpo corresponde la longitud de sus brazos, la que puede juzgarse por las fotografías, especialmente la de la figura 3.

(2) *Arte de la Pintura*, pág. 276. Menciona Pacheco los artistas que descollaron en el dibujo anatómico; refiriéndose al medio sevillano, menciona los estudios que de los modelos de Miguel Angel sacó Jerónimo Fernández en Sevilla, y añade: "A quien sigue felicemente Gaspar Núñez Delgado, su discípulo, como lo muestra un brazo y pierna de cera suyos." A propósito de su saber anatómico, D. Manuel Gómez Moreno dice que lo "lucen especialmente algunos Ecce Homos de barro pintado, con fuerte emoción de dolor" (*Ob. cit.*, pág. 92). En la colección del Sr. Gómez Moreno existe un Ecce Homo de barro de pequeño tamaño que puede ser obra de Núñez Delgado, según la autorizada opinión de don Manuel. Recientemente, y gracias a mi buen amigo D. José Hernández Díaz he podido tener conocimiento de una cabeza de San Juan Bautista, degollado, de tamaño mayor que el natural, muy trabajada, en barro, firmada por Gaspar Núñez Delgado y fechada en 1591. La obra, cuya fotografía he visto, es de una gran fuerza, con un tratamiento de cabello y barba que se complace en curvas un tanto caligráficas, de clara tradición manierista. Fuerza y estilización luchan en Núñez Delgado, dando a sus obras esa nota transicional entre manierismo y realismo a que nos referimos después. La cabeza de San Juan a que aludimos responde al tipo de nuestro escultor, pues algo recuerda a la del Crucificado de Méjico, obra primeriza dentro de lo conocido y algo también a la de la imagen del Bautista en San Clemente, obra tardía si interpretamos fielmente los textos de Pacheco antes citados (*Arte...*, pág. 405.).



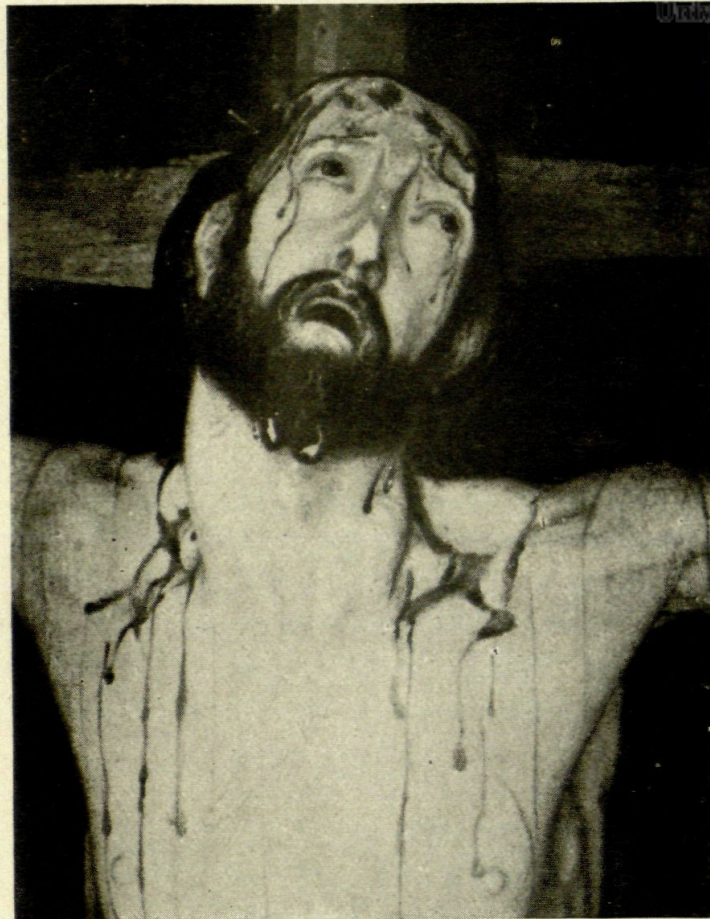


FIG. 1.—*Gaspar Núñez Delgado*. Cristo en la cruz; detalle del crucifijo publicado en la lámina II.

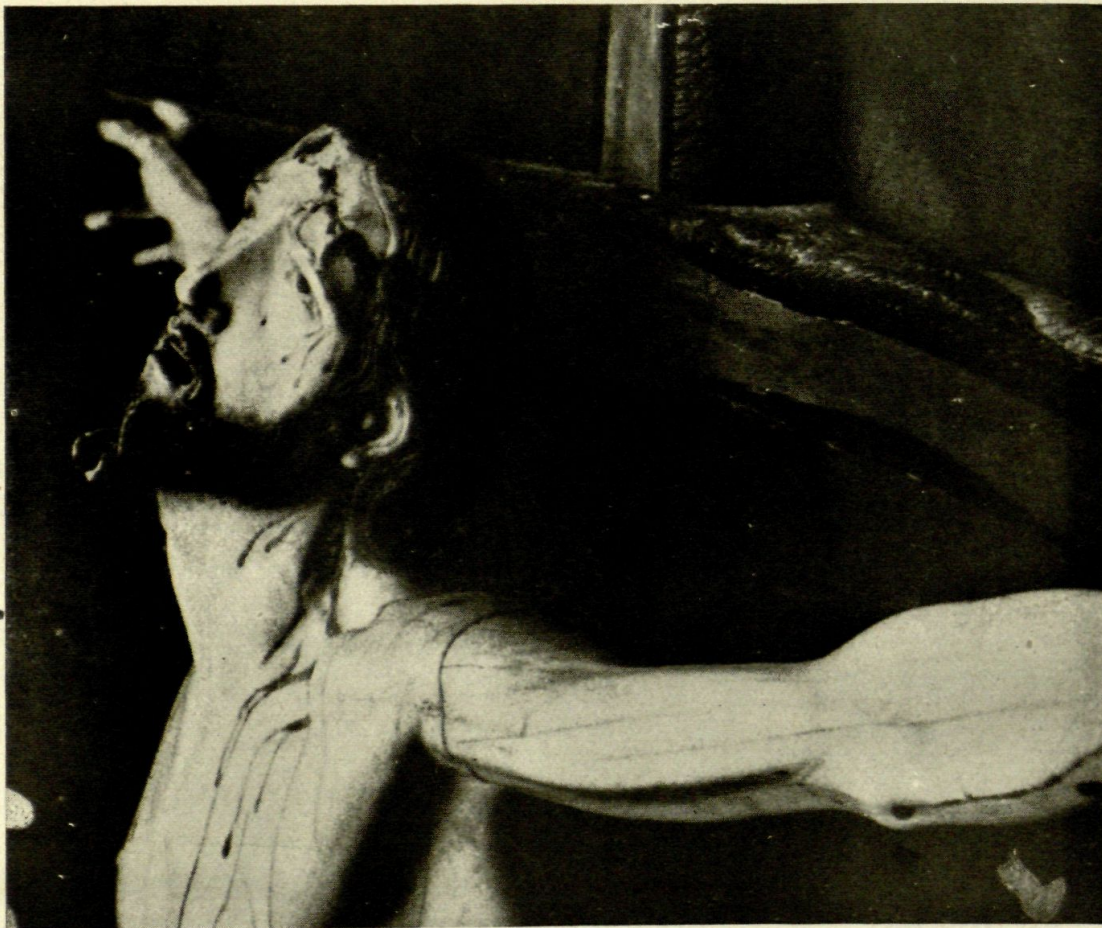
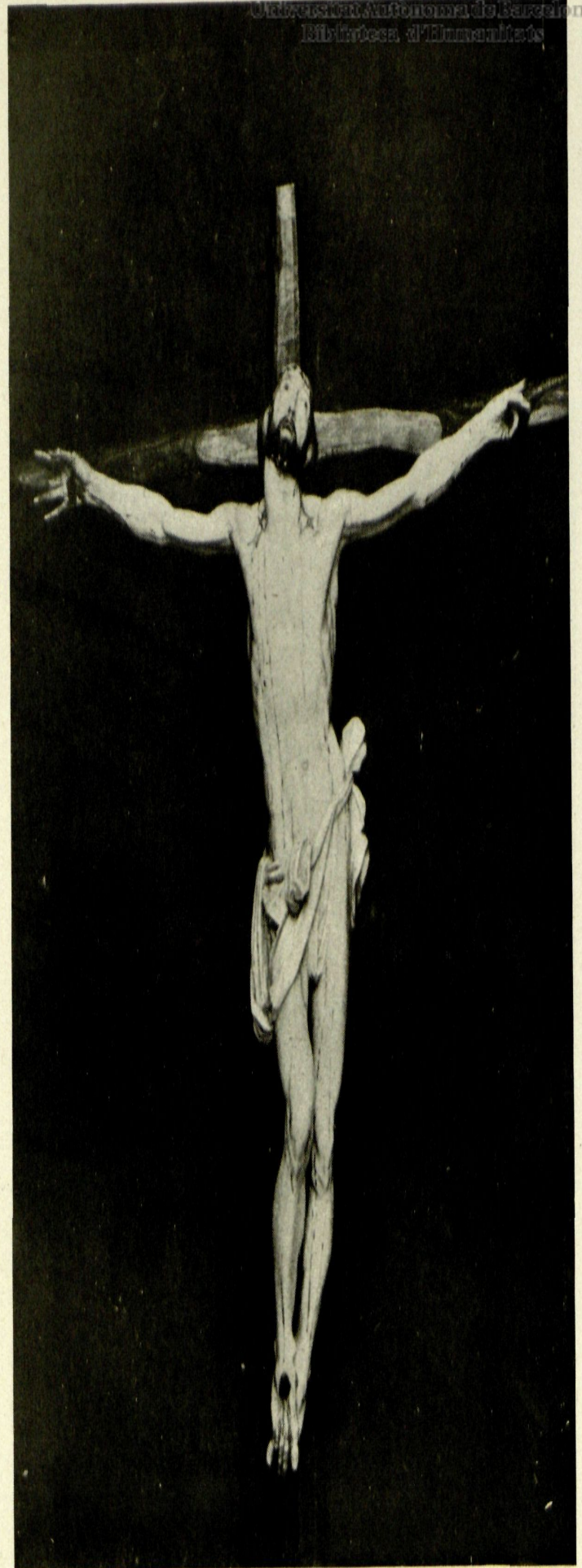
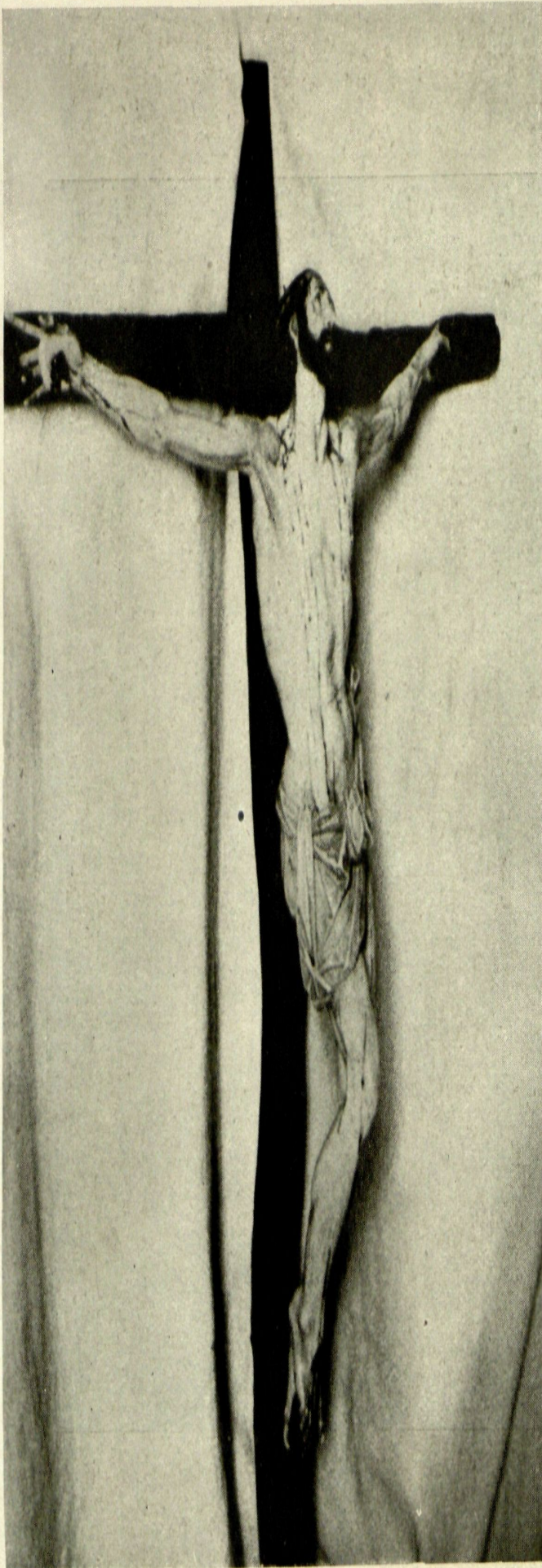


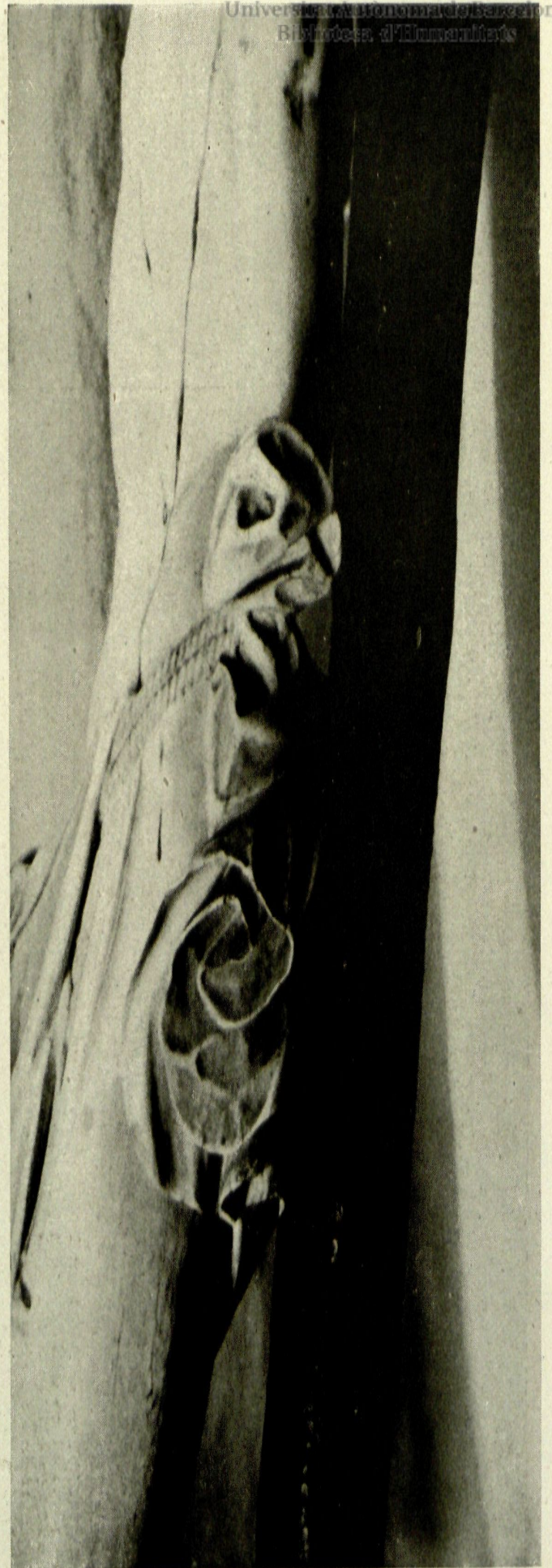
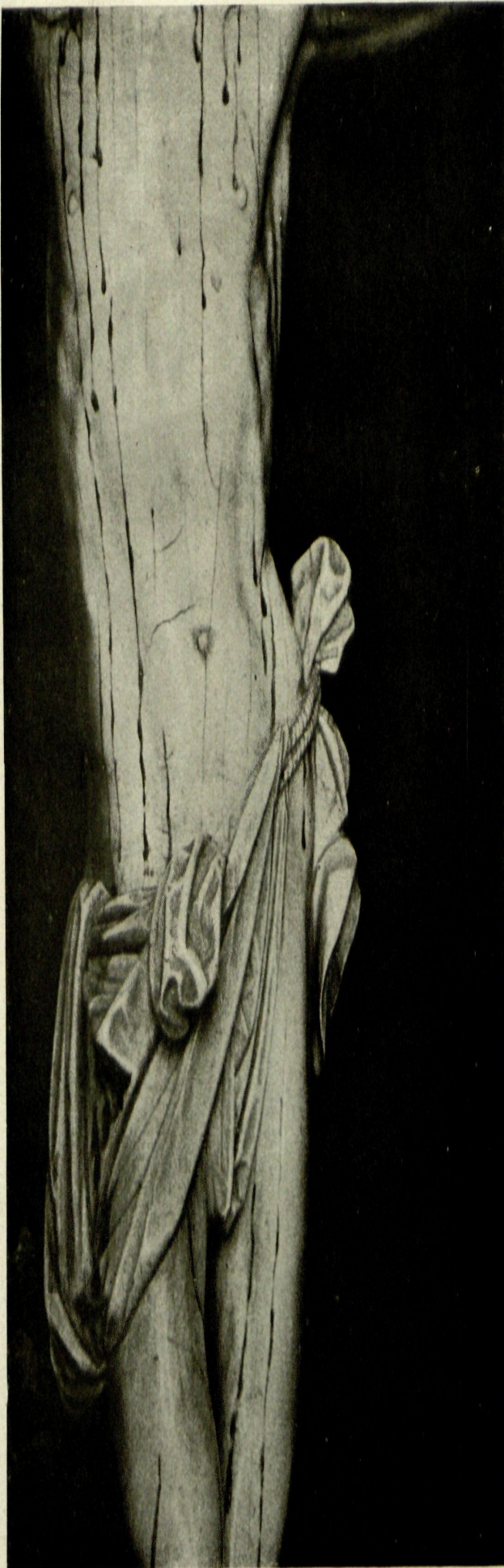
FIG. 2.—Perfil del Salvador; del mismo crucifijo.





Figs. 3 y 4.—Dos aspectos del crucifijo, en marfil, de Gaspar Núñez Delgado, fechado en 1589.





FIGS. 5 y 6.—Detalles del Crucificado, en marfil, de las láminas anteriores.



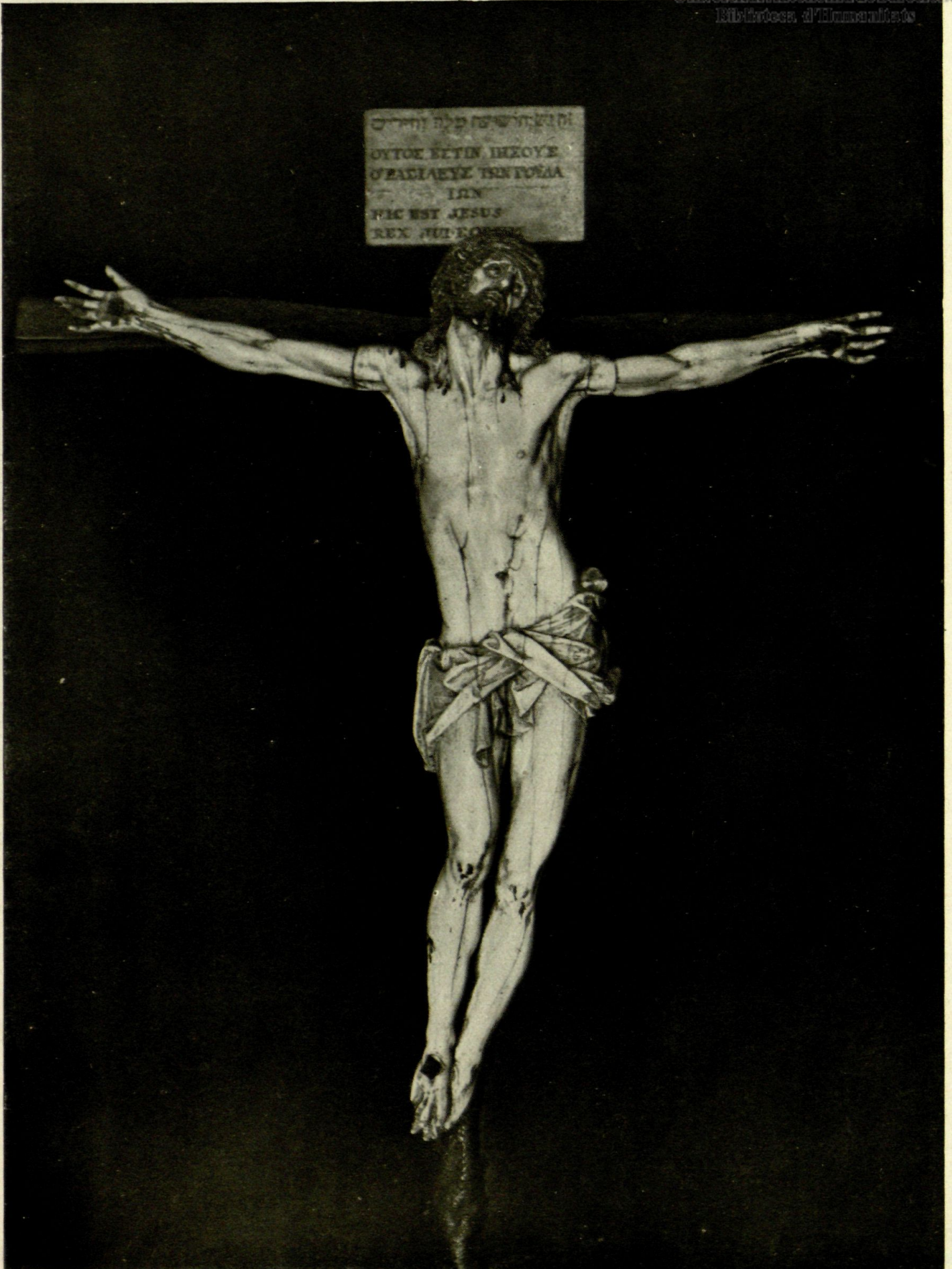


FIG. 7.—Crucificado, en marfil, de Gaspar Núñez Delgado, fechado en 1599. (Colección de la Excma. Sra. D.<sup>a</sup> María Bauzá.)



publicado por Angulo, nos hace ver cuánto ha progresado en cuatro años el arte de Núñez Delgado. La superioridad del que publicamos parece evidente; la fórmula compositiva no ha variado gran cosa, pero se ha depurado, afinándose: el rostro de Cristo es más pequeño y expresivo, la cabeza se inclina hacia el hombro izquierdo—al derecho en el de Puebla—, mientras la boca se abre con mayor anhelo suplicante. El paño de pureza es más original, más nuevo en sus líneas, si se nos permite decirlo, y el nudo se acusa sobre la cadera en el mismo lado al que la cabeza se inclina. El afinamiento del tipo nos lo dice la alteración en las proporciones: unas ocho cabezas el de Méjico, y unas diez el que aquí publicamos.

La perfección y la expresividad de la obra nos hacen poner, además de una admiración, una interrogante sobre la figura de Núñez Delgado y nos harían desear que pudiera llegar a conocerse un lote importante de obras del artista que nos permitieran reconstituir cumplidamente una figura que, si un día llega a ser bien conocida, alcanzará sin duda un lugar harto más destacado y eminente en las historias de nuestra escultura del XVI.

Afortunadamente, el Cristo ha podido conservar, como el de Puebla, hasta nuestros días, la cruz original con la plaqueta de la firma. La cruz muestra los dos troncos apenas desbastados y ensamblados sumariamente, de manera que la corteza vegetal, la rugosidad de incurvación del material leñoso, sin escuadrar aún, puede perfectamente acusarse, trabajo en el que también sobresale nuestro escultor con perfección extraordinaria.

Incrustada en el tercio bajo de la cruz una placa ovalada de plata con firma y fecha, atestigua la importancia que Núñez Delgado dió a ésta su obra y el deseo que tuvo de que salvase su nombre para la posteridad. Hemos de felicitarnos de que lo consiguiera. En este óvalo, la firma y la fecha dicen así:

GAS  
 PARNV  
 ÑEZ DEL  
 GADO EN  
 SEVILLA  
 1589

Sin querer forzar un argumento que no nos es necesario, me limito a hacer observar que 1589 es precisamente la fecha del documento anterior en que Gaspar Núñez Delgado contrata el Cristo de marfil, de los 250 ducados, con el prior de Santo Domingo de Porta Cœli, Fray Alonso de Cabrera; cierto es que el contrato era de abril y que prometía él la obra para dentro de un año; pero, quizá, contrariamente a lo habitual en esta clase de compromisos de artistas, Gaspar terminó su obra antes del año, y pudiera acaso tratarse del propio ejemplar, que habría así conservado hasta el siglo XX su firma y su

documentación a la vez. Y pienso si podría, a la vez, tratarse de aquel ejemplar que Ceán Bermúdez conoció y que alabó grandemente: "He visto en poder de un aficionado—dijo don Juan Agustín, en el artículo de su *Diccionario* correspondiente al artista—un crucifijo como de a tercia, firmado de su mano en la cruz, que es una cabal prueba de su saber e inteligencia del desnudo" (1), circunstancias todas que pueden, sin violencia, aplicarse al Cristo que publicamos.

Mayor sorpresa, si cabe, aún que la que experimenté al encontrar este primer Cristo firmado, la tuve al identificar el segundo, que aquí también se publica, obra diez años posterior, de 1599. El ejemplar, que mide 30 cm. de alto y 29 cm. de ancho, está firmado así:

(1) Angulo cita también este texto aunque haciendo observar muy justamente que Ceán no dice que se trate de obra en marfil. Me inclino, no obstante, a creer que el erudito don Agustín se refería a obra de esta materia, dada la relativa abundancia y la exquisitez de los cristos marfilinos de Núñez Delgado y el tamaño indicado.





GAS  
PARNV  
NEZDE  
LGADO  
1599

y se conserva en la magnífica colección madrileña de D.<sup>a</sup> María Bauzá (1); la fotografía que se publica me ahorra descripciones superfluas, pero ante ella, y de la comparación con el Cristo antes descrito, surge lo que me parece más interesante de la publicación de este par de ejemplares; quiero decir un problema estilístico verdaderamente singular.

La descripción del Cristo firmado en 1589, y que antes hemos someramente estudiado, nos hace ver que nos encontramos ante una obra típica de un escultor no solamente formado, sino afecto, muy afecto, a los cánones manieristas, en lo que la tendencia de la escultura, en la segunda mitad del siglo XVI, buscó de afinado, de elegante, de expresivo en el alargamiento de proporciones y en la lánguida exquisitez compatible con la más segura sabiduría en lo anatómico. Si nos inclinamos a pensar que en la tal obra, hoy en la colección del Patrimonio, puso Núñez Delgado lo mejor de su arte, por ser pieza que imaginamos amorosamente trabajada, terminada con empeño y deseo de superación, ello nos inclinaría a pensar que el tal Cristo de la colección del Patrimonio representa la personalidad artística de su autor, fiel a las tendencias del manierismo de su época. Pues bien; el segundo Cristo que aquí ve la luz, el de la colección Bauzá, nos muestra, en nuestro escultor sevillano, *un cambio de estilo*, un volverse hacia los ideales de una generación más joven —la de Montañés—, que buscará, frente al manierismo de sus mayores, una mayor robustez corporal, un estudio más realista y humano de la figura y de la expresión del dolor. Del Cristo de la colección Bauzá a los Cristos montañesinos ya no hay más que un paso. No tengo por qué insistir en este análisis; espero que sean los eruditos sevillanos los llamados a sacar consecuencias de esta comparación que a mí me parece interesantísima, de esta transformación en el estilo personal de un maestro que muestra en las dos obras aquí publicadas una inflexión estilística singular hacia ideales nuevos, los que imperaron en el siglo XVII. En suma, Núñez Delgado, con el problema que nos plantea en estas dos obras, parece afirmarse como lo que ya en principio podríamos considerarle: como un artista de transición en el que las concesiones a un nuevo ideal le hacen abandonar el gusto por las formas en que hubo de educarse; del XVI al XVII, del manierismo al realismo, de la espiritualidad expresiva a la humanidad barroca, éstos me parecen constituir escuetamente los términos del problema que con la identificación de estos dos Cristos de marfil se nos plantea en términos que rebasan la mera curiosidad de aportación, de suyo interesante, de conocer mejor una personalidad como la de Gaspar Núñez Delgado, para llevarnos a cuestiones más generales y apasionantes en cuanto afectan al proceso artístico de toda su época.

Desgraciadamente, no puedo dar a conocer aquí, por no haber conseguido una fotografía que me fué ofrecida, otra gran obra de marfil de mayor tamaño que las dos de Núñez Delgado aquí dadas a conocer. Se trata de otro gran crucifijo en marfil que pude ver hace cinco o seis años en el comercio de arte madrileño, por mediación de mi buen amigo D. Gelasio Oña. Se trataba de un ejemplar, extra-

(1) Quiero dar aquí las gracias a mi buena amiga D.<sup>a</sup> María Bauzá por su amabilidad al permitirme estudiar y publicar aquí pieza tan rara y bella de su magnífica colección. Las medidas que damos se refieren a la figura misma, sin la cruz. Según datos amablemente comunicados por la distinguida dama a cuya colección pertenece, procede de la colección sevillana de D. Eduardo Cano, y fué adquirido en 1921.



ordinario en cuanto al tamaño y a la ejecución, que tenía el interés de constituir un eslabón más en el proceso estilístico que apuntábamos anteriormente; el gran Cristo en marfil a que me refiero, y cuya fotografía, desgraciadamente, no pude obtener, era para mí, indudablemente, sevillano y mostraba un paso más en esa evolución marcada por el Cristo de la colección Bauzá. Mi impresión de entonces, que no puedo corroborar por falta de fotografía, es de que no se trataba de una obra de Núñez Delgado; mi opinión más bien se hubiera inclinado a pensar en un maestro de la generación siguiente y quién sabe si en el propio Martínez Montañés. Para apurar algo más estas conclusiones, hubiera necesitado refrescar mi memoria; pero quiero salvar, para los estudiosos a quienes interese seguir la pista de estas cuestiones, el recuerdo de esta obra cuyo paradero actual ignoro y que acaso con estas indicaciones pueda algún día identificarse por algún estudioso más afortunado que yo.

Quiere esto decir simplemente que abrigo la convicción de que hubo, sin duda, una importante producción eboraria en escultura religiosa española en el siglo XVI y en el siglo XVII, de la que esas tres piezas cuyo recuerdo quiero aquí registrar no son sino islotes de una cadena sumergida, perdida, y cuya exploración deberá comenzarse. Creo que hay aquí todo un capítulo de la escultura española en el que la perseverancia, pero sobre todo la mera atención a lo que hasta ahora apenas se ha mirado, podrá obtener importantes sorpresas. Si este capítulo ideal que desde ahora imagino pudiera algún día completarse, habríamos hecho un gran servicio a la historia de la escultura española. En efecto, la carencia de escultura profana y aun la falta de exigencia de los que abrumaban de encargos a nuestros entalladores e imagineros de la Edad de Oro, hacían derivar muchas veces la producción de nuestros artistas, aun de los mejores, a compromisos y chapucerías bien visibles en el trabajo de los retablos y en las obras de la madera; la rica belleza de la materia y la finura de la técnica exigida por el trabajo del marfil exigen un cuidado y un afán de superación en los que quizá nuestros maestros, como fué el caso de Núñez Delgado, trataran de consolarse de las concesiones a que en obras de talla leñosa y en tareas de mogollón se veían obligados por las urgencias de la vida y la peculiar idiosincrasia del medio artístico español.

La reflexión sobre estas cosas me lleva, por ejemplo, a la convicción de que Alonso Cano, el más exquisito e insatisfecho de nuestros escultores del XVII, *tiene que haber trabajado*, con gusto y vocación, materia tan rica y tan grata como el marfil. Esta serie que se inicia con los crucifijos de Núñez Delgado y con el otro a que me refiero ahora, visto por mí hace años en el comercio, y que acaso, acaso, pudiera ser un Montañés, completaría maravillosamente su curva si pudieran algún día identificarse algunos ejemplares de eboraria canesca (1).

En suma, las notas que modestamente doy aquí a la publicidad lograrían plenamente su mejor objeto si consiguiesen estimular a nuestros investigadores, eruditos y coleccionistas a aportar nuevos ejemplares de trabajos españoles en marfil de los siglos clásicos y, en suma, a rescatar un importante capítulo intacto de la historia de nuestro arte escultórico.

(1) Alguna vez se atribuyó a Cano una obra en marfil, un San Sebastián en la colección Thiers, del que se dijo firmado por el maestro. Lo niega don Manuel Gómez Moreno en su *Alonso Cano, escultor* (Archivo Español de Arte, 1926, página 214).



# El Arte Español en Egipto

Por E. PEREZ COMENDADOR

**N**O puedo ni debo eludir el amistoso requerimiento del Director de nuestra revista, Enrique Lafuente Ferrari, para que relate en ella lo que fué la Exposición de Arte Español celebrada este año de 1950 en Egipto. Sería obvio decir que el organizador con nosotros de la misma y vocero en El Cairo y Alejandría de nuestro Arte, habría hecho esto infinitamente mejor que yo.

Esta Exposición, importante por muchos conceptos, no tuvo en España el eco que tantos otros sucesos artísticos banales e intrascendentes tienen a diario. Sírvanos de compensación la enorme resonancia que durante varios meses tuvo no sólo en Egipto, sino en todo el Medio Oriente. Aun a nuestro regreso, cuando pasábamos por Atenas, se nos mostró un importante periódico en el que se decía que España había conquistado en Egipto la primacía artística.

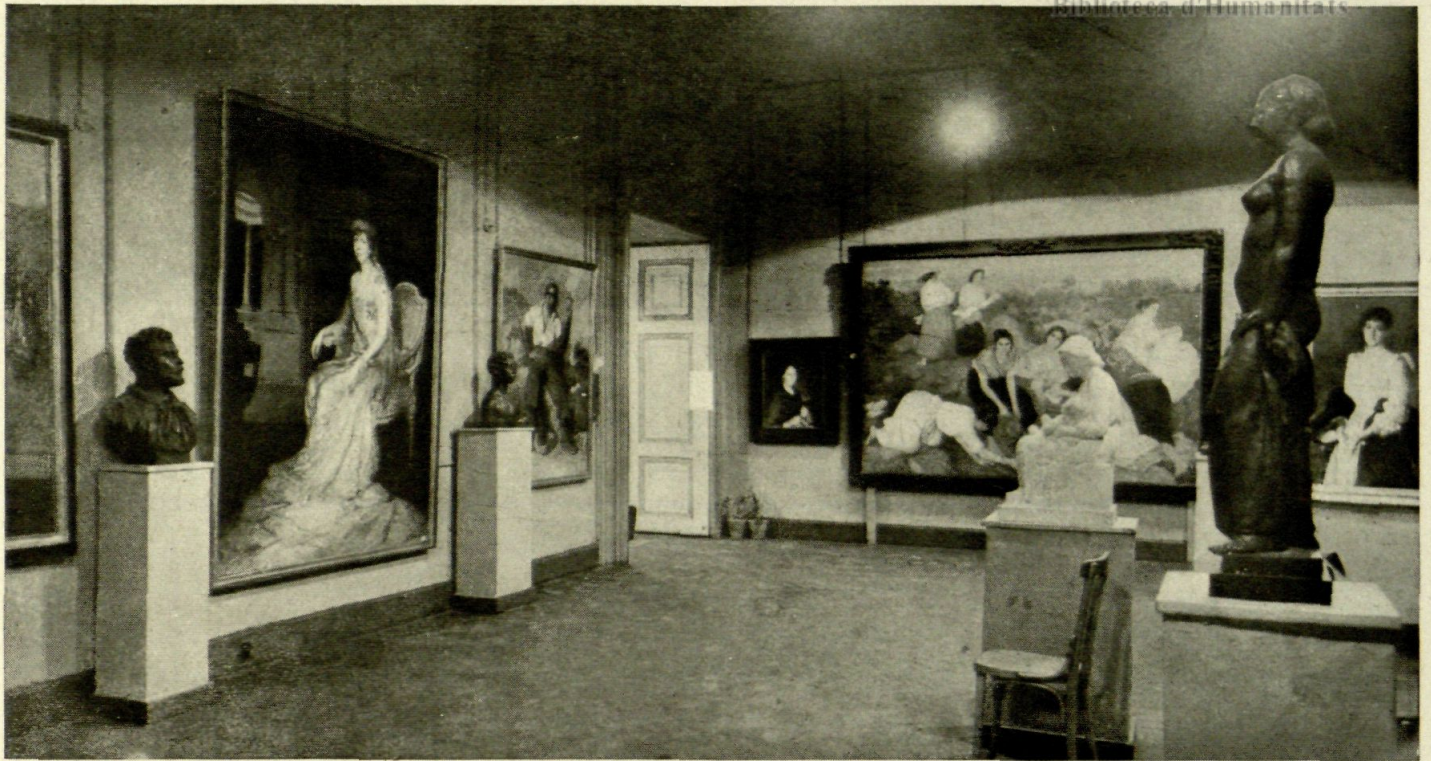
Cierto que lo nuestro era casi nuevo en aquel país, que pese a su actual nacionalismo, se parece por cuanto llega de Europa. Cierta también que nuestro Arte, sea por afinidades y tradiciones comunes o por ser más comprensible y asequible para la mentalidad y temperamento de aquellos pueblos, fué acogido con admiración y simpatía sin reservas; mas no es menos cierto que otros países habían organizado allí sus exposiciones comercialmente y sin demasiado escrúpulo, en tanto que nosotros les llevamos cuanto de más representativo pudimos reunir en el corto espacio de tiempo en que nos vimos obligados a organizar la Exposición. Es muy significativa la frase del pintor y escritor Aly Kamel el Dib: "Los otros países nos han traído casi siempre "des saletés"; vosotros habéis tomado en serio nuestro país, trayéndonos la más importante y mejor Exposición que jamás se ha visto en El Cairo. Gracias."

El éxito unánime y sin precedentes, superior a todos los cálculos, obtenido por nuestros artistas, lo corrobora.

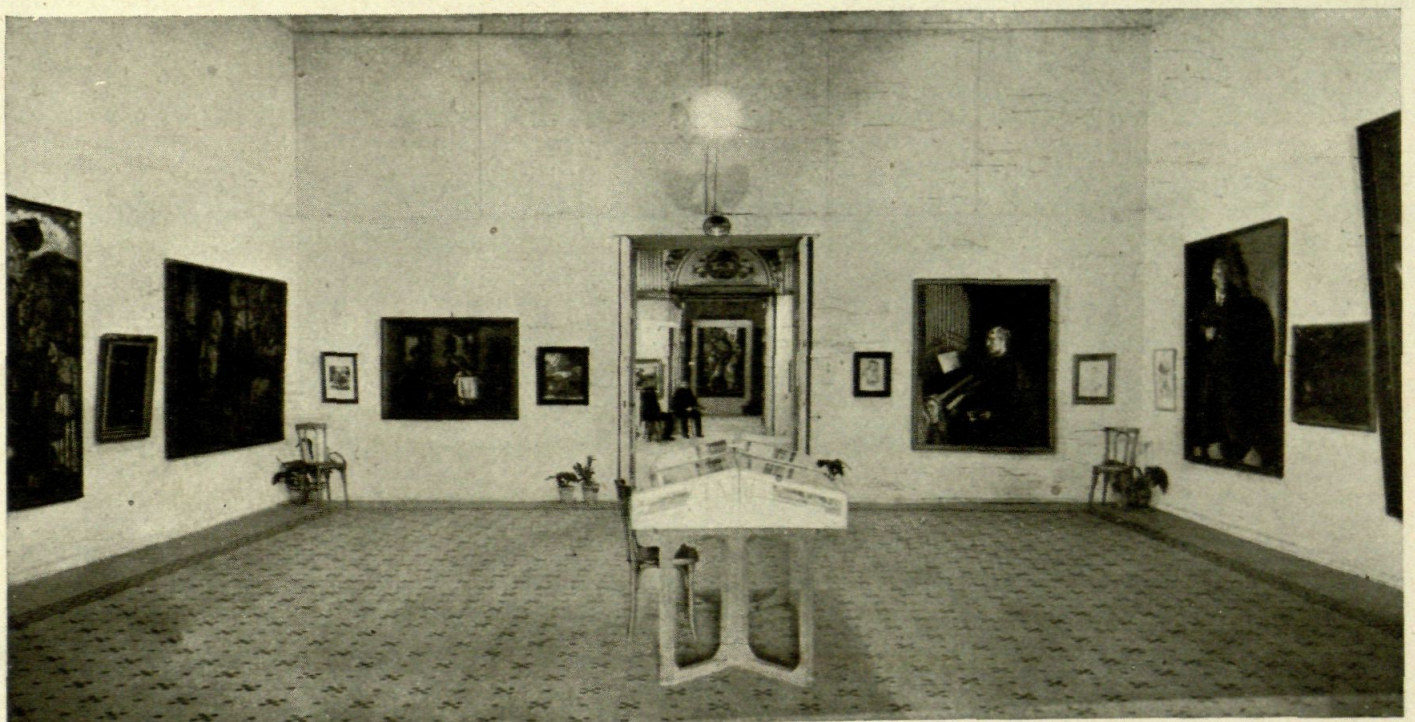
Llevar nuestro Arte al otro extremo del Mediterráneo y a un país con el que nuestras relaciones culturales eran casi inexistentes, tuvo el siguiente origen: Llegado a España, como Director de la Casa Velázquez, M. Georges Remond, se enamora de nuestra tierra y de nuestro pueblo, traba amistad con nuestros artistas y procura crear lazos sólidos y positivos entre éstos y los franceses; mas los avatares guerreros y políticos del mundo se lo impiden, y de regreso en Egipto —donde había sido Director de Bellas Artes—, en su nuevo cargo de la confianza real, no olvida la hospitalidad española y su desinteresado amor por nuestro país.

Organiza una misión francoespañola para dar un curso de treinta lecciones en la Escuela de Bellas Artes de El Cairo, seguida de una Exposición de los artis-





Exposición española en El Cairo.—Una sala con obras de Benlliure, Sotomayor, Labrador, Hermoso, Palmaroli, Clará, etc.

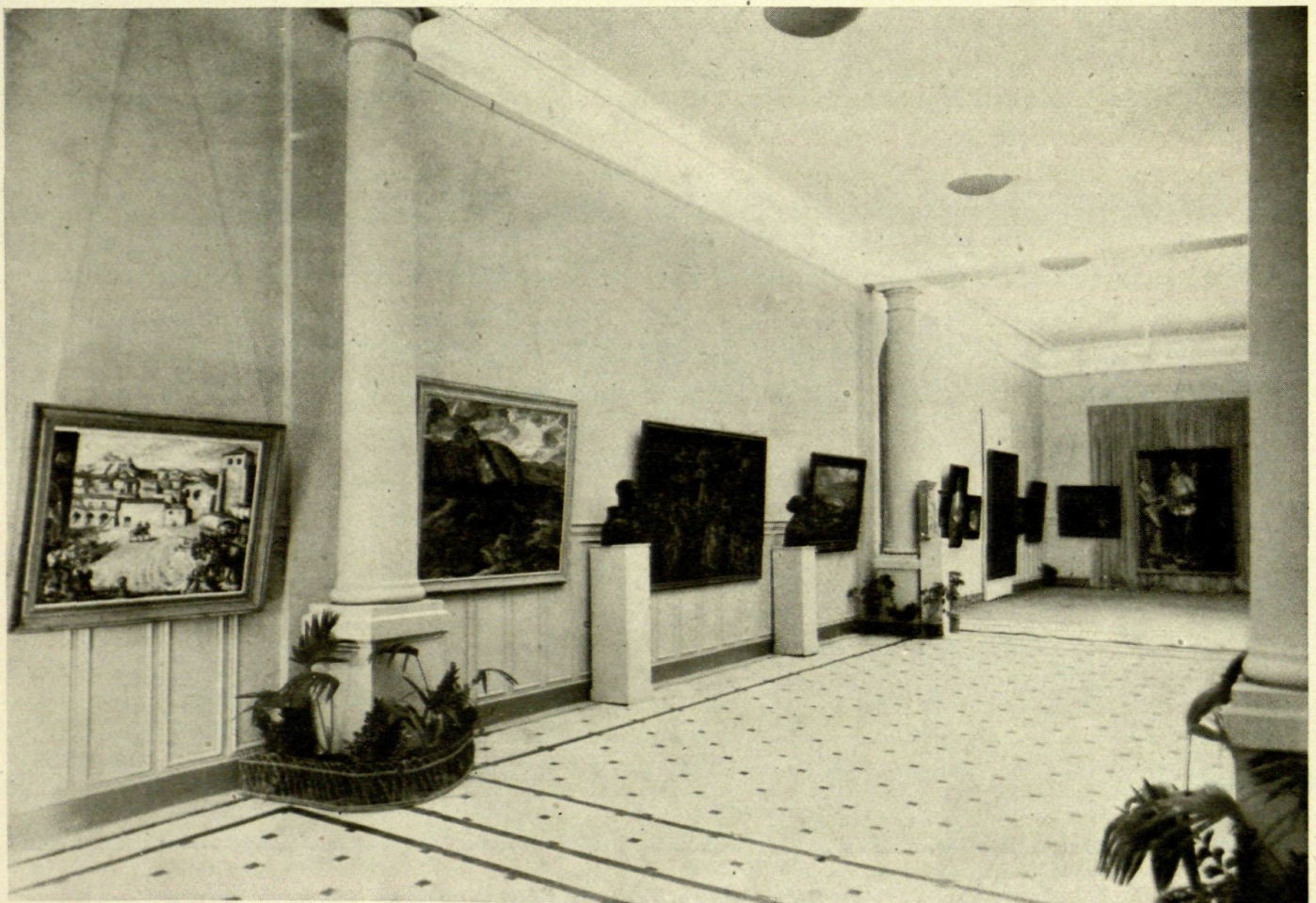


Sala Solana-Vázquez Díaz.





Exposición española en Alejandría.—Sala de Grabados de Goya con pinturas de Solana.



Sala Central con obras de J. A. Morales, Valverde, Julio Antonio, Solana, Zuloaga, Vázquez Díaz, etc.



tas que la componían, más mi esposa, que expuso junto a mis obras las suyas, representando a España. Ello por invitación y a expensas del Gobierno de Egipto.

Durante aquella permanencia de cuatro meses entre las pirámides y los colosos de Karnak o de Memfis, emocionándonos cada día con la impresionante monumentalidad de la escultura egipcia en la incomparable colección de su Museo, entre las mezquitas y el desierto, pasando a diario sobre el legendario padre Nilo, subyugado por el país, por su paisaje y la acogedora hospitalidad de los egipcios, durante aquella estancia, digo, al ver cómo lo español, lo nuestro, suscitaba las mayores muestras de simpatía en la Exposición francoespañola que se celebraba. fué fraguándose en Rémond y en nosotros la idea de llevar allí un conjunto importante del Arte español contemporáneo. Cuando regresamos a España traíamos la promesa—cumplida más tarde—del Presidente de la Sociedad de Amigos del Arte de Egipto de sufragar los gastos que la Exposición ocasionara allí.

Convencido el Ministerio de Asuntos Exteriores de la oportunidad y eficacia de una manifestación artística española en la ciudad cabeza del mundo árabe, decidió celebrarla, haciendo suya la idea y no escatimando el apoyo y los medios. Formóse un Comité, presidido por el Director General de Relaciones Culturales y el Director General de Bellas Artes y compuesto de D. Joaquín Valverde, D. Enrique Lafuente Ferrari, D. José María Noeli como jefe de la Sección de Exposiciones del Ministerio, y el que esto escribe, que fué designado Comisario.

Valverde y yo llevamos el peso de la selección visitando a los artistas, a los coleccionistas y los museos. De los artistas residentes en España no se llevaron sino obras seleccionadas en sus estudios. El Comité se propuso llevar una representación de los artistas más significativos, abarcando, con criterio ecléctico todas las tendencias, con objeto de ofrecer un panorama, si no completo, sí lo más amplio posible de nuestro arte contemporáneo. Se alcanzó una gran variedad y riqueza, en el conjunto; como rico y vario, más que en ninguno otro país en nuestros días, es el panorama artístico español.

Aunque la Exposición partía de Goya, no fué posible disponer de ninguna obra pictórica suya. Sí las cuatro series de sus grabados, que, por la inusitada admiración que provocaron, habríanse bastado para dar interés a la Exposición. Esta fué ordenada como sigue:

El poderoso y vario genio de Goya, cuyo resplandor ilumina la pintura contemporánea, presidía. Su maestría e imaginación fabulosas, la libertad y crudeza en la concepción, su agudeza, asombraron al público, que quedaba sorprendido de la expresión plástica, áspera y grandiosa a un tiempo que realista; de las flaquezas, de la brutalidad y ridiculez humanas, o bien del arte, de la destreza y el dinamismo de la fiesta nacional española.

Un bronce vigoroso y expresivo de Benlliure mostraba la fisonomía del genio, y algunas pinturas de Lucas y de Alenza seguían de cerca el arte del maestro aragonés.

Tejeo, Federico de Madrazo, Rosales, Palmaroli, Muñoz Degrain e Ignacio Pinazo ofrecían un estimabilísimo, aunque sumario, conjunto y mostraban las características de grave sobriedad, de emoción contenida y de naturalidad que definen una buena parte del arte español, del cual están casi siempre ausentes la afectación y la teatralidad.



Sorolla, del que no pudimos reunir más que dos obras, fué rodeado por los maestros Sotomayor, Benedito, Chicharro, Hermoso, Zubiaurre y Mezquita, que continúan, con diferencia de época y de personalidad, la anterior tradición.

Fuerza, afirmación y originalidad presidían con Zuloaga nuestro arte del siglo XX y se encontraban en potencia en la personalidad impresionante de Solana, que con un conjunto de veinte obras, tal una fuerza desbordante de la naturaleza, irrumpe e impone su visión truculenta y peculiarísima del Universo.

Un conjunto de once obras de Vázquez Díaz mantuvo igualmente su carácter español; Aguiar y Valverde, paralelamente, el uno impetuoso e imaginativo y el otro equilibrado y sereno, ambos con la misma ambición de expresarse en grandes composiciones murales, contribuyeron con sus obras a la prestancia y dignidad de la Exposición.

Un muro con quince pinturas de Benjamín Palencia daba la nota predominante de la frescura y brillantez del color, a más de una factura siempre actual y plena de vigor y poesía. Paralelamente, otro grupo de cuadros de Gregorio Prieto mostraba su personalidad imaginativa y poética.

Muntané, Toledo, Juan Miguel Sánchez, Morales, Pellicer, Santasusagna, Labrador, M. Leroux-Comendador, Condominas, Tauler, Mallol Suaso, Vila Arrufat, Vaquero y otros demostraban claramente su talento, siguiendo todos, salvo raras excepciones, las líneas generales de la tradición española, que no elude los problemas fundamentales y permanentes de la pintura, dándose a ella con impulso apasionado y generoso.

Finalmente, en una sola sala se reunieron las obras de Picasso y Nonell, de Dalí y Cossío, Zabaleta, E. Vicente, Arias y otros más jóvenes, con esculturas de Gargallo, Manolo y Comendador.

La escultura, a causa de los riesgos que ofrece en su transporte y por la escasa labor de que, fuera de los encargos, el escultor suele disponer, no pudo ofrecer la prueba de la calidad y de la importancia que en España ha alcanzado en estos años, como raras veces en su historia. No olvidemos que la tradición de la escultura española es tan rica e importante como la de la pintura.

Figuraban: Benlliure, la gran figura representativa de fin y principio de siglo; Julio Antonio, que, buscando sobre todo el carácter, alcanza más pureza y concisión en las formas; Clará, el noble y sereno escultor mediterráneo; Casanovas, Laviada, Orduna, Sánchez-Cid y el que esto escribe, en la órbita de un nuevo clasicismo, en tanto que Gargallo, Manolo, Planes, Cruz Collado y R. Sanz, allí representados, se inclinan a tendencias más actualistas.

Nótese, pues, cómo a diferencia de ciertos extremismos de uno y otro lado, tan exacerbados ahora, allí estuvieron representadas cumplidamente, en la medida de las dificultades inherentes a la rapidez con que todo hubo de organizarse y con las lagunas consiguientes, las tendencias más dispares, con exclusión de las ñoñerías y formulismos "viejos" o "nuevos", carentes de autenticidad y de calidad.

\* \* \*

Como es sabido, Juan Macarrón acompañó a las obras y Valverde, mi esposa y yo le seguimos. Desde nuestra llegada a El Cairo la tarea fué agotadora. Acondicionamiento del local, visitas y más visitas e invitaciones para preparar el am-



biente. Tira y afloja con los organizadores de allá, aunando criterios en labor a veces espinosa. Ordenación e instalación de las obras, cosa sumamente difícil por la variedad de las mismas, las condiciones del local y la falta de auxiliares aptos. La colaboración de Valverde y de mi esposa fué efficacísima. ¡Cuántas obras—casi todas—hubimos de cargar y de colgar nosotros mismos, con la ayuda fiel y segura de J. Macarrón!

Cuando ya habíamos terminado, surgió lo que pudo ser una catástrofe: el conato de incendio que lo deshizo todo. Una dependencia convertida en depósito de trapos y papeles, donde un obrero tiró una colilla, hizo humo, y los bomberos, alocados, sin lograr averiguar la causa del mismo, aprovecharon que el Nilo lame las paredes del edificio y vertieron verdaderas cataratas de agua en el local, en el que, inundado, todos, organizadores y subalternos y el mismo Rémond, rivalizamos en el esfuerzo para poner las obras a salvo; milagrosamente pudo conseguirse sin daños graves. Más que nunca vi en esta ocasión la mano de la Providencia; gentes que no sabían mover un cuadro o una escultura, con el agua hasta los tobillos, y recibéndola encima, lo descolgaron todo, sacándolo al jardín en brevísimo tiempo, y pasado el peligro, hubimos de almacenarlo de nuevo.

Otra vez hubo de acondicionar y pintar el local e instalarlo todo. Ruda tarea, pero fué para mejor, pues pudimos corregir y depurar la ordenación.

La inauguración, brillantísima, la más brillante que se recuerda en los anales del Egipto moderno. En la mañana, S. M. el Rey, el príncipe heredero, altos dignatarios de la Corte, el Gobierno en pleno, Cuerpo diplomático y altas personalidades de la nación. En la tarde, las princesas y su séquito, y al anochecer, el llamado barnizado, seguido de recepción y convite de la Sociedad de Amigos del Arte a los artistas, intelectuales, personalidades y organizadores. Una jornada memorable.

Todos decían que nunca se vió allí cosa igual. Las dos ceremonias oficiales constituyeron una manifestación sin precedentes de simpatía para España.

Ya hemos dicho cómo la Exposición se compuso. Todos, incluso los que prefieren el arte más avanzado y "nuevo", reconocían que aun las obras que estaban lejos de su gusto se sostenían y eran dignas de respeto. A otros, a la mayoría, eran éstas precisamente las que les agradaban y les satisfacían ver, que hasta Picasso estaba allí "templado".

Artistas, intelectuales, aristócratas y público en general decían: "C'est ce que nous avons vu de mieux au Caire, merci."

M. Naghi, pintor y escritor, antiguo Director de la Academia de Egipto en Roma y de la Escuela de Bellas Artes de El Cairo, escribió: "¿Por qué este éxito? Porque vuestro arte viene directamente del pueblo y se dirige al pueblo. Pocas lucubraciones puramente intelectuales. Está lleno de salud y de honestidad. Es un mensaje del pueblo español por medio de sus artistas."

Un escultor egipcio, profesor de la Escuela de Bellas Artes: "Vengo todos los días para aprender. Es necesario que nuestros jóvenes vayan a España, yo también quisiera ir." Ya hoy son varios los pensionados egipcios artistas que tenemos entre nosotros.

La Prensa, desde nuestra llegada, no dejó un solo día de publicar artículos y fotografías sobre la Exposición y la crítica; caso insólito, fué unánime en el elogio. Entresacamos algún párrafo de los seis artículos publicados por Etienne Me-



riel, profesor de la Universidad y crítico prestigioso, al que todos temen por su severidad y preferencias modernistas:

"La Exposición de Arte español impresiona, ante todo, al público por la abundancia y la variedad. Al considerar los esfuerzos que la reunión de este conjunto ha exigido, la paciencia que ha sido necesaria para vencer obstáculos a veces imprevistos, el público egipcio se impregnará de ideas que le son familiares: las de la importancia de la obra de arte, del respeto que se le debe, de la consideración que merecen los artistas, del papel del arte en el prestigio de los pueblos."

"... Podemos, sin embargo, ver cómo se desprende de todas estas obras una voluntad de expresión: el deseo de subrayar, sea ostensiblemente, sea con discreción, la emoción inspiradora. Arte que obra sobre los sentidos."

"... Es difícil discernir en estas obras cualidades que les sean comunes, aparte, aun en las menos buenas, de una técnica segura."

"... En estas obras de desigual valor nada es fastidioso. Un fuerte perfume de España se desprende de ellas, siempre atrayente, con frecuencia embriagador."

\* \* \*

El interés del público por la Exposición fué tal, que a los pocos días de abierta se agotaron los catálogos, editados en mayor cantidad de la prevista por la Sociedad de Amigos del Arte de Egipto, y aun llegaron a venderse fuera de la Exposición a precios elevadísimos.

Una brillantísima recepción dada en el local de la Exposición por nuestro Embajador, D. Domingo de las Bárcenas, en la que D. Enrique Lafuente Ferrari pronunció atinadísimas palabras, contribuyó al éxito, como asimismo las conferencias de claro sentido crítico, amenas y exactas, dadas por el mismo Lafuente Ferrari, que despertaron el mayor interés y contribuyeron grandemente a que los egipcios tuvieran un conocimiento más completo de nuestro arte del siglo XIX. Estas conferencias fueron solicitadas y traducidas al árabe.

Aparte de las ventas a particulares, la Embajada de España adquirió buen número de obras y también el Museo de Arte Moderno de El Cairo. Con estas adquisiciones se ha inaugurado en él, recientemente, una Sala española con obras de Solana, Hermoso, Valverde, Vázquez-Díaz, Manolo, Gregorio Prieto, Benjamín Palencia, Morales, Roberto Domingo, M. Leroux-Comendador y más, estas últimas adquiridas en nuestra Exposición de dos años antes, pues pese a la reiterada insistencia en la última, siendo yo Comisario, nos negamos rotundamente a obtener ningún beneficio oficial de la misma.

Una selección de cincuenta pinturas y once esculturas de entre las más representativas y una parte del grabado de Goya fueron expuestos en Alejandría, donde el éxito tuvo las mismas características que en El Cairo.

Otras consideraciones, anécdotas y comentarios cabrían, mas harían este artículo demasiado extenso. Limitémonos a consignar aquí los nombres de M. Mahmoud Bey Khalil, presidente de la Sociedad de Amigos del Arte de Egipto; M. Rafat Bey, Alcalde de Alejandría, y D. Carlos Cañal, Director General de Relaciones Culturales, que tan decisivamente contribuyeron a la realización de esta Exposición.



# Bibliografía

ENRIQUE LAFUENTE FERRARI: *La vida y el arte de Ignacio Zuloaga*.—Madrid, 1950.

Si la propaganda comercial, excediéndose en el uso de los elogios, no hubiera ya desacreditado y marchitado el brillo de ciertos adjetivos, nosotros podríamos comenzar la reseña de este libro diciéndole al lector, seguros de que el lector acogería nuestras palabras con toda confianza: "He aquí un libro magnífico." Verdad es que todo lector, escarmentado, podrá reservarse siempre el derecho de la duda, ante las alabanzas que en los periódicos se le brindan; pero en el caso concreto del presente libro, con sólo tomar el volumen en las manos y echar un vistazo a sus páginas, adquirirá la certidumbre de que el adjetivo ya estampado cobra aquí su valor justo. Y esa certidumbre pasará a ser convicción absoluta si el lector, "cumpliendo con su obligación", lee, en efecto, los tres centenares de páginas, con apretado texto a dos columnas, que, junto a las 260 ilustraciones (huecograbado, fotograbado y tricromía), forman el cuerpo de un libro al que cuadran realmente, aparte el ya dicho adjetivo, otros dos: el de "excepcional" y el de "capital", ambos en el perímetro de la bibliografía del arte español.

Los pintores españoles que puedan presentarnos, en un libro como éste dedicado a Zuloaga, un reflejo cabal de su vida y de su arte, son poquísimos. Entre los modernos—los posteriores a Goya—no hay ninguno. Ignacio Zuloaga, que en el punto de lo bibliográfico no careció nunca de suerte—en vida se le dedicaron varios libros importantes y numerosísimos estudios periodísticos—, ha tenido, muerto ya, para hacer más completo aún el trabajo del biógrafo, la fortuna de encontrar al escritor que todo artista desearía para sí, como vocero culminante de su nombre: escritor serio en la ordenación de su tarea, tenaz y paciente en la búsqueda del material informativo, escrupuloso en el aprovechamiento de lo hallado y, al mismo tiempo, enterado, a fondo, sin prisas (como quien ejerce su profesión brillantemente en el campo de la historia), de cuanto se necesita

saber para "encajar" la figura biografiada en el ámbito de su época. A esta misión del biógrafo se añade, en el caso que comentamos, la del crítico, capaz, por su agudeza y sus conocimientos, de "situar" la obra del pintor de quien trata en el terreno justo. Todavía hay más: la obra del escritor perspicaz en sus juicios y exacto en sus noticias se realza con los valores de un estilo literario claro y jugoso, rico de conceptos y abundante de léxico. La prosa de Lafuente Ferrari se lee siempre gustosamente, tanto por lo que dice como por la manera de decirlo, en la que no hay ni esa rigidez fría y cansada que caracteriza a numerosos historiadores—hay pocos historiadores, en realidad, que puedan denominarse "escritores"—, ni, mucho menos, esa pedantería conceptuosa, cargada de tropos y vacuidades "preciosistas", que ha dado cierta nombradía a ciertos comentaristas—mejor que comentaristas divagadores—de nuestras artes.

Enrique Lafuente Ferrari no divaga en sus libros, sencillamente porque no tiene necesidad de ello, es decir, porque está "enterado" de las materias de que trata; y no se limita a la exposición escueta de datos, porque puede, gracias a su sensibilidad—sensibilidad: facultad tampoco muy corriente entre quienes escriben de historia—, adobar la narración con el comentario.

Nadie negará que en Lafuente Ferrari tiene España a un erudito, y a un erudito que puede dar lecciones a muchos que pasan por serlo. Nadie negará tampoco que en este erudito de nuestra pintura vive un finísimo catador de sus calidades: calidades recónditas para quienes no poseen, hablando de arte pictórico, sino información libresca; calidades vivas y fragantes para quienes, penetrando en los valores por alguien llamados despectivamente "del oficio", aciertan a percibirlos en su riqueza innumerable.

Hasta la fecha, *La vida y el arte de Ignacio Zuloaga* nos parece el libro cimero de Lafuente Ferrari. Ha trabajado en él su autor unos cuantos años; ha hecho, para componerlo, viajes varios a todos aquellos lugares donde podía obtener noticias de primera mano; ha hablado con muchos



amigos del pintor; ha recibido de la familia de éste—la mujer, los hijos, los sobrinos—cuantas facilidades podía apetecer; ha consultado papeles diversos del archivo familiar; libros, catálogos, periódicos, cartas, referencias numerosas, que han ido fijando el contorno del ilustre maestro biografiado.

Fruto de un trabajo largo, de pesquisas insistentes y afortunadas y de un entusiasmo siempre cálido y tenso, el libro de Lafuente responde a las más rigurosas exigencias históricas y críticas, y deja ya sin validez las palabras que el autor de la presente nota insertó en su libro sobre Zuloaga, publicado en 1944: "Después de tanto y tanto como se ha escrito sobre Zuloaga, Zuloaga no tiene todavía, ni un relato cuidado de su vida ni un profundo y certero análisis de su producción. Nos falta un buen libro acerca de él. No lo hay en castellano; tampoco en lengua extraña; llamando un buen libro—libro completo no puede haberlo mientras el pintor aliente, mientras la muerte, poniendo su frío punto final, no cierre la obra—al que reúna sólido trabajo biográfico, catálogo bien hecho, nutrida bibliografía, estudio crítico suficientemente claro y agudo y abundantes ilustraciones."

Hoy, gracias a la pluma veraz y enjundiosa de Lafuente Ferrari, tiene ya Zuloaga ese libro en el que se aúnan lo biográfico y lo crítico, el catálogo, la bibliografía y las ilustraciones. En lo sucesivo, pues, nadie podrá hablar del famoso pintor vasco sin partir del libro de Lafuente. En este libro queda perfectamente puntualizado cuanto interesa saber en torno al tema.

Los cuadros de Zuloaga que Lafuente cataloga suman 810, a los que se agregan siete obras de escultura. El catálogo no se circunscribe a dar un número y un título a cada obra, sino que añade datos interesantes y útiles.

Los trabajos incluidos en la bibliografía as-

cienden a 1.870. "He tratado de apurar las buscas—dice Lafuente—y de tomar nota de la mayor parte de lo que ha pasado ante mis ojos durante los años de elaboración de este libro... Diré, en primer término, que la familia del artista ha puesto a mi disposición su archivo de recortes, parte contenido en seis gruesos tomos encuadernados, y parte en voluminosos legajos sin ordenar."

El catálogo y la bibliografía forman la tercera y última parte del texto de esta obra. De las dos partes anteriores, la primera comprende lo relativo a la vida del pintor; la segunda, lo referente a su obra. Tienen nueve y seis capítulos, respectivamente. Se titulan los de carácter biográfico *Cinco estampas en "trailer"*, *Linaje y paisaje*, *Eibar-Roma-París*, *De la isla St. Louis a la Puerta de la Carne*, *El descubrimiento de Segovia*, *Los años centrales (Rue Caulaincourt)*, *El meridiano de Zumaya*, *Gloria y muerte en las Vistillas* y *Zuloaga y su personalidad humana*.

Al enfrentarse con el arte de Zuloaga, Lafuente traza algunas de las páginas más sustanciosas y hondas de su libro. Estudia la situación histórica de esa pintura, su proceso y sus etapas, su composición y su elaboración; expone y comenta las ideas estéticas del maestro; revisa lo que se ha llamado "la cuestión Zuloaga"; enjuicia, en fin, a los críticos del artista.

Al magistral estudio acompaña el complemento obligado, imprescindible, de todo texto, en libros de arte. Las ilustraciones constituyen un nutrido y magnífico "corpus", que enriquece de modo fastuoso el trabajo de Lafuente Ferrari. Se nos dan en ellas reflejos claros y elocuentes del arte de Zuloaga y algunos recuerdos de carácter familiar, íntimos—e inéditos—que están llenos de interés para todo lector a quien interese la figura del inolvidable pintor español.—*Bernardino de Pantorba*.



(FUNDADA EN 1909)

PRESIDENTE HONORARIO: SEÑOR DUQUE DE ALBA

JUNTA DIRECTIVA

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

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 SUCESIVAMENTE

ANTIGUA CERÁMICA ESPAÑOLA.

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

MINIATURAS DE RETRATOS.

TEJIDOS ESPAÑOLES ANTIGUOS.

RETRATOS DE MUJERES ESPAÑOLAS ANTERIORES A 1850.

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

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE LENCERÍAS Y ENCAJES ESPAÑOLES.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE HIERROS ANTIGUOS ESPAÑOLES.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DEL ABANICO EN ESPAÑA.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DEL ANTIGUO MADRID.

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

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE DIBUJOS ORIGINALES.



