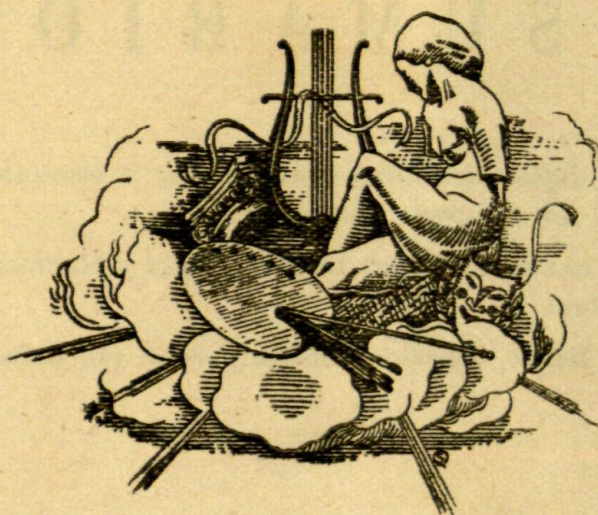


# ARTE ESPAÑOL

UAB  
Universitat Autònoma de Barcelona  
Biblioteca d'Humanitats

REVISTA DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE



TERCER CUATRIMESTRE

MADRID  
1953



# ARTE ESPAÑOL

REVISTA DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

AÑO XXXVII. XII DE LA 3.<sup>a</sup> ÉPOCA ~ TOMO XIX ~ 3.<sup>er</sup> CUATRIMESTRE DE 1953

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

DIRECTOR: D. ENRIQUE LAFUENTE FERRARI



## S U M A R I O

	Págs.
FRANCISCO GARCÍA ROMO.— <i>Influencias hispano-musulmanas y mozárabes en general y en el románico francés del siglo XI. (Capiteles corintios).</i> . . . . .	163
JACQUELINE, ARMINGEAT, CLAUDE FERMENT, CLAUDE POYET y MICHELINE COUSIN.— <i>Los Disparates o Proverbios de Goya.</i> . . . .	196
BIBLIOGRAFÍA.—Juan José Martín González: <i>Esteban Jordán.</i> (E. Lafuente Ferrari).. . . .	213







Fajet

A la Sociedad Española de Amigos del Arte  
en recuerdo de su presidencia:

Alba

Retrato del Duque de Alba dedicado a la Sociedad Española de Amigos del Arte.



# El Duque de Alba en la "Sociedad Española de Amigos del Arte"

Por el CONDE DE CASAL

**L**A muerte con la que ha terminado la fecunda vida de este prócer, ha dado motivo a múltiples e interesantes crónicas sobre los distintos matices de su personalidad, todos dignos de ser recordados como debido homenaje a quien, por méritos propios, más aún que por heredados prestigios, lo mereciera. Por esto, al rendírsele la entidad de la que fué socio fundador, Presidente después, hemos de concretarnos a los relevantes servicios que, durante cerca de un cuarto de siglo, hubo de prestarle su gran actividad, su general cultura y su destacada influencia social.

Cuando la señora viuda de Iturbe, más tarde Duquesa de Parcent, fundó en 1909 la Sociedad Española de Amigos del Arte, buscó para su primera Junta Directiva personas dotadas de estas tres cualidades, y no hay que añadir que entre ellas una de las primeras llamadas fué el Duque de Alba, que, a pesar de su juventud (contaba entonces treinta y un años), se había dado a conocer por sus cultas aficiones como educado en ellas por su difunta madre, que se preocupó de publicar fondos del archivo de la ilustre Casa, como valiosa aportación a la nacional erudición.

El primer servicio, y no pequeño, que el joven vocal prestó a la naciente entidad fué ceder un anexo de su Palacio de Liria para celebrar en él la primera de sus exposiciones, la de "Antigua Cerámica Española", que sirvió para que el gran público madrileño se enterara de la importancia que en esa rama de nuestras artes industriales habían tenido fábricas como la de Alcora y otras, eclipsadas por la fama del Buen Retiro, cuyas artísticas producciones exhibían los palacios reales.

A partir de la indicada fecha no se celebró exposición alguna por los Amigos del Arte sin su concurso, no sólo por las valiosas aportaciones de propios objetos, sino por constantes actividades personales, ya en algunas, como la de "Primitivos Españoles", que, iniciada en 1919, no se ha podido realizar hasta hace poco, ya en otras, que, como la del "Mueble", celebrada en Barcelona en 1922, y por cuyo éxito obtenido con la presentación de dos salas del mobiliario de la época de los Austrias, fué premiada nuestra Sociedad con medalla y diploma.

Tras la interesante exposición de 1921 sobre el "Arte Prehistórico", inicia y apoya, con el entusiasmo que a tales materias dedicó siempre, la suscripción para salvar de inminentes deterioros la Cueva de Altamira, porque ya para entonces su insaciable curiosidad y bien sentados estudios le habían proporcionado generales conocimientos en cuanto se relacionara con el arte y la historia.

Y no sólo adquirió éstos en concienzuda lectura, sino en frecuentes viajes por España y remotos países y en el constante trato con eminencias nacionales y extranjeras, aprovechando las sobremesas de comensales elegidos de intento, según



los asuntos de que quisiera tratar, tanto con esta finalidad como para poner en relación directa a cuantos cooperaban a sus actividades en las entidades que presidía con las personalidades gubernamentales que con éstas se relacionaran, pues sabía formar el ambiente propicio para cada caso con una habilidad y oportunismo en que no le hubiera aventajado ninguna de las más expertas damas que tanta influencia consiguieron en la alta sociedad del Madrid de principios de siglo.

Comprendiéndolo así los Amigos del Arte, le elevaron por aclamación a la presidencia, al fallecimiento del Marqués de la Torrecilla en 1925, y desde entonces presidió y dirigió con el mayor tacto sus Juntas, proponiendo acertadas iniciativas y encauzando hábilmente discusiones y asuntos.

En el mismo año se aprueba la reforma del Reglamento, creándose los cargos de Director de la Revista, el de Bibliotecario y el de Vicesecretario, todos en beneficio de la buena marcha de la Sociedad, cuyos trabajos habían tenido gran incremento.

Como queda dicho, en todas nuestras exposiciones anuales, formara o no entre los miembros de las Comisiones organizadoras, tomó parte activa, y a él se debió la iniciativa de que al inaugurarse las obras de restauración del Palacete de la Moncloa se celebrara en su local una exhibición de objetos de la época de Goya en la fecha del primer centenario de la muerte el gran pintor.

El advenimiento de la República, el año 31, trajo sobre la Sociedad de Amigos del Arte hondas preocupaciones, que pusieron a prueba la habilidad y tacto de nuestro biografiado Presidente, siempre dispuesto a defender la existencia y prestigio de las colectividades que en él depositaron su confianza, y siguiendo la consigna en general dada por el destronado Monarca, modelo de abnegación y patriotismo, no dudó en hacer saber al Ministro de Instrucción Pública, de quien por cesión del local, subvenciones y relaciones culturales guarda cierta dependencia nuestra Sociedad, que ésta estaba dispuesta a seguir su labor cultural en beneficio de la Patria.

Las circunstancias eran difíciles, pues aunque la entidad como tal no se mezcló nunca en política, monárquicos, bien caracterizados algunos, eran los componentes de su Junta, y Presidente del Patronato, desde su fundación, había sido una Infanta de España, la esclarecida princesa doña Isabel de Borbón, que acababa de morir en el destierro.

Por de pronto hubo de suspenderse la celebración de la exposición de la "Heráldica en el Arte", entonces en adelantada preparación, y cuyo tema era poco oportuno en los momentos en que el Gobierno declaraba caducados títulos y grandezas. Y merced a la aludida discreción del Presidente se contrarrestó la realización de la incautación del local social a pretexto del necesario ensanche de los ocupados por otras dependencias albergadas en el mismo edificio.

Sin embargo, a pesar de los buenos deseos de armonía y tolerancia por nuestra parte, bien pronto la realidad hubo de advertirnos que, con el cambio de régimen, habían variado muchas cosas más, y asimismo, dentro de nuestra entidad y aun de la misma Junta Directiva, se manifestaron deseos de modificar el Reglamento en el sentido de no contentarnos con hacer propaganda del arte español, sino del extranjero, y mientras algunos creían, con evidente error, agotados los temas de nuestras exposiciones nacionales, otros indicaban la necesidad de dedicar nuestras actividades a las nuevas orientaciones de un arte generalizado ya allende nuestras





Retrato del Duque de Alba, por Sorolla.

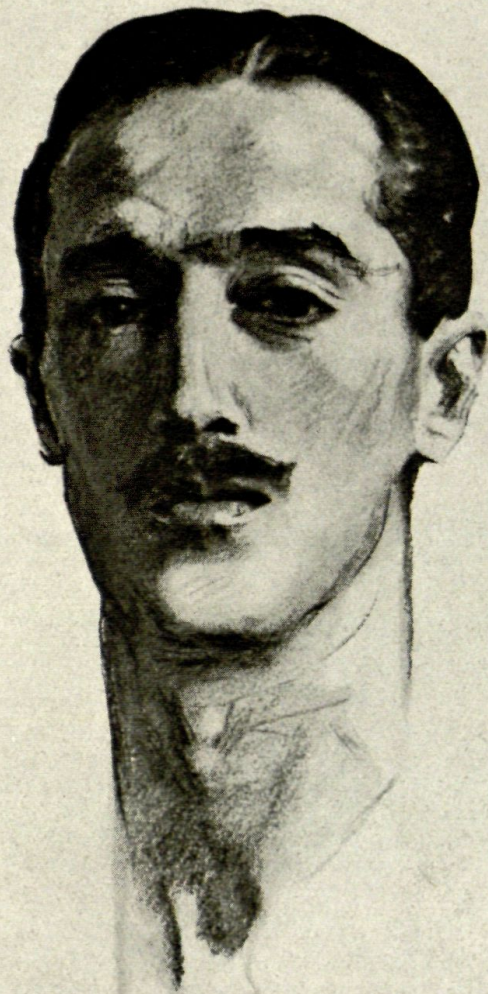
(Sevilla, Palacio de las Dueñas.)





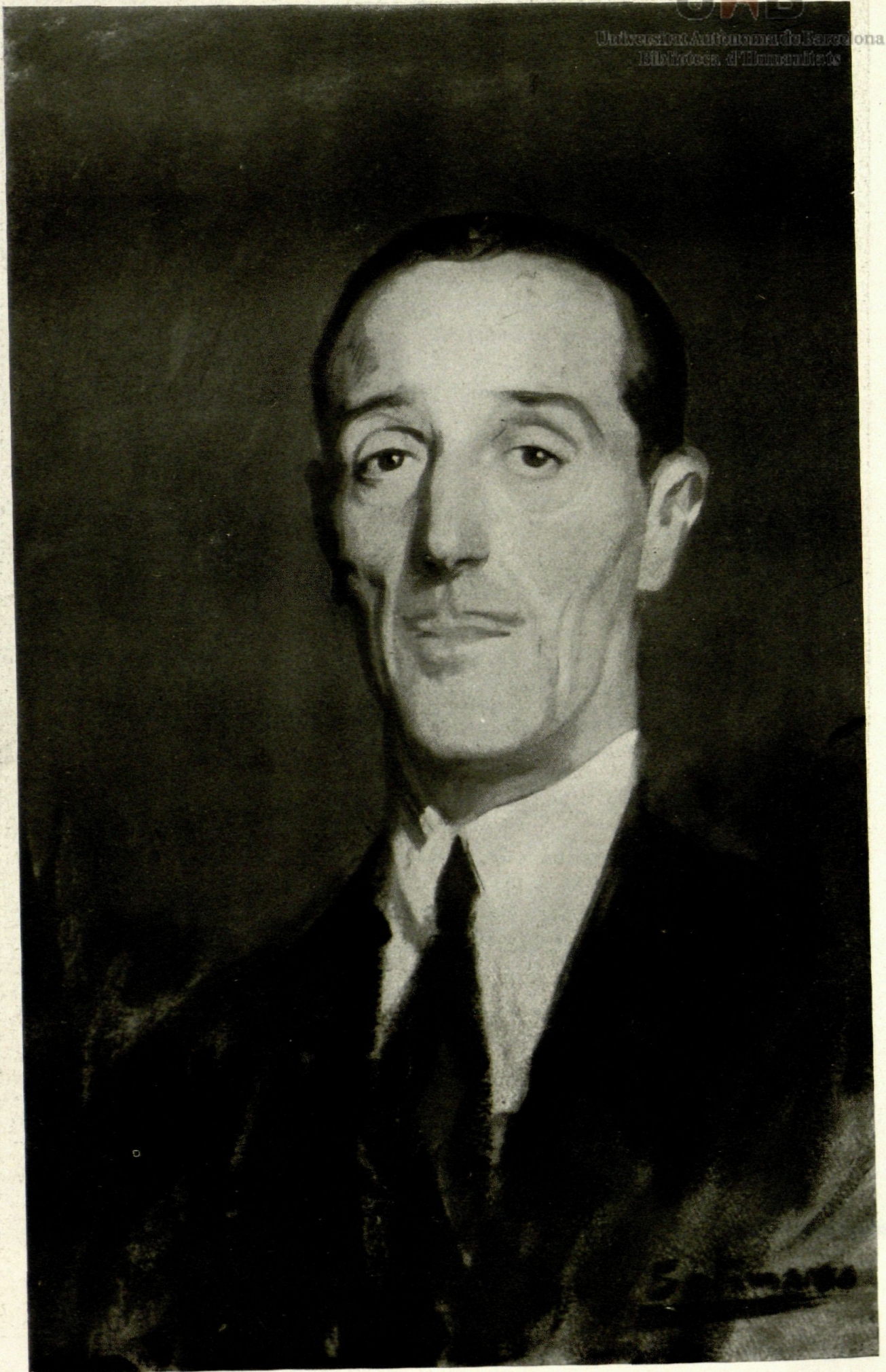
El Duque de Alba, retrato por Ignacio Zuloaga (1912).





Retrato del Duque de Alba. Dibujo de John Sargent (1913).





Boceto del retrato del Duque de Alba, por Alvarez de Sotomayor (1929).





El Duque de Alba con el hábito de la Orden de Calatrava, óleo de Alvarez de Sotomayor (1929).

(Nueva York, Hispanic Society of America.)





El Duque de Alba con el hábito de la Orden del Toisón de Oro, óleo de Alvarez de Sotomayor.





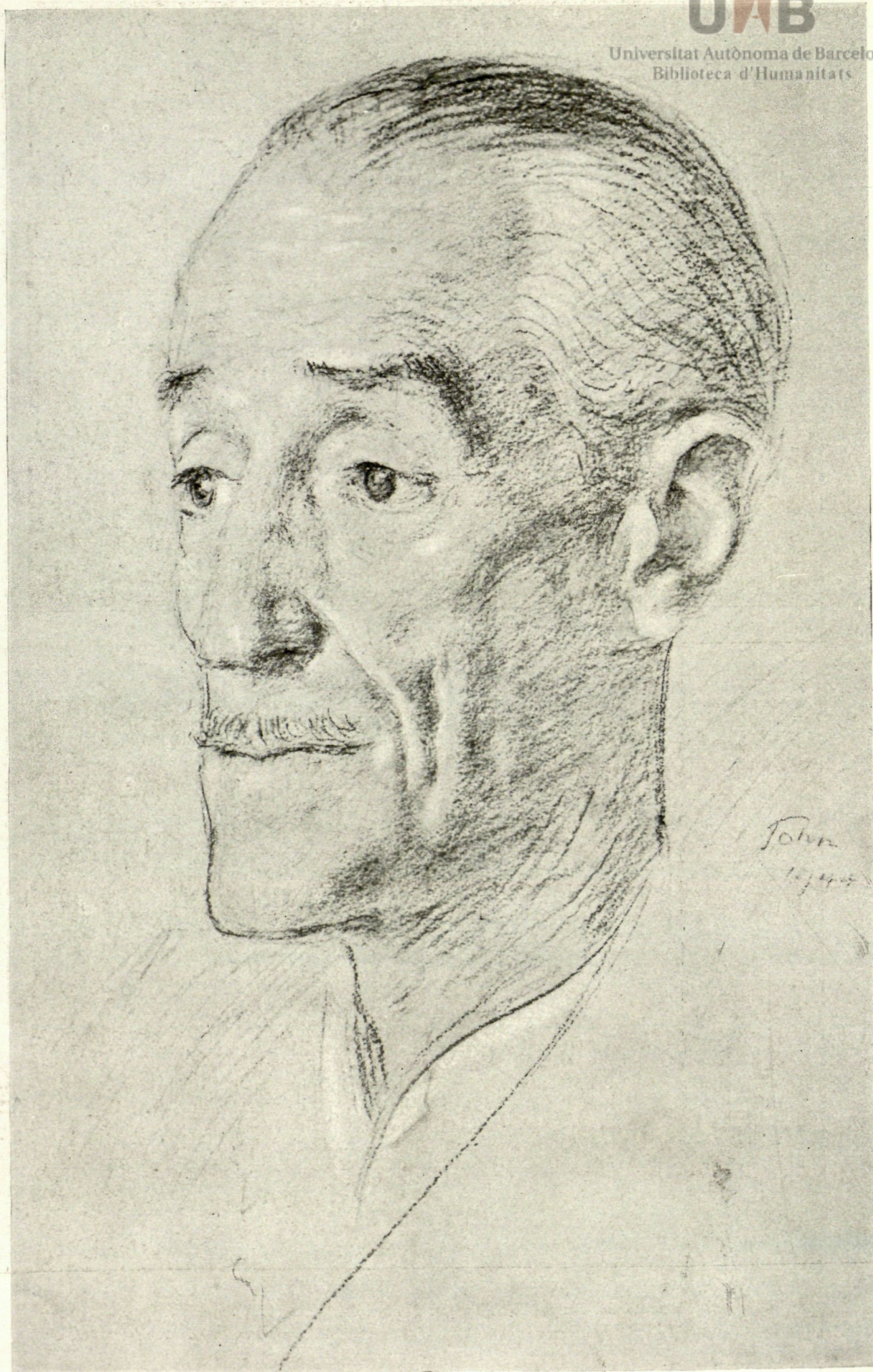
Retrato del Duque de Alba, por Manuel Benedito (1930).

(Palacio de Monterrey, Salamanca.)



UAB

Universitat Autònoma de Barcelona  
Biblioteca d'Humanitats

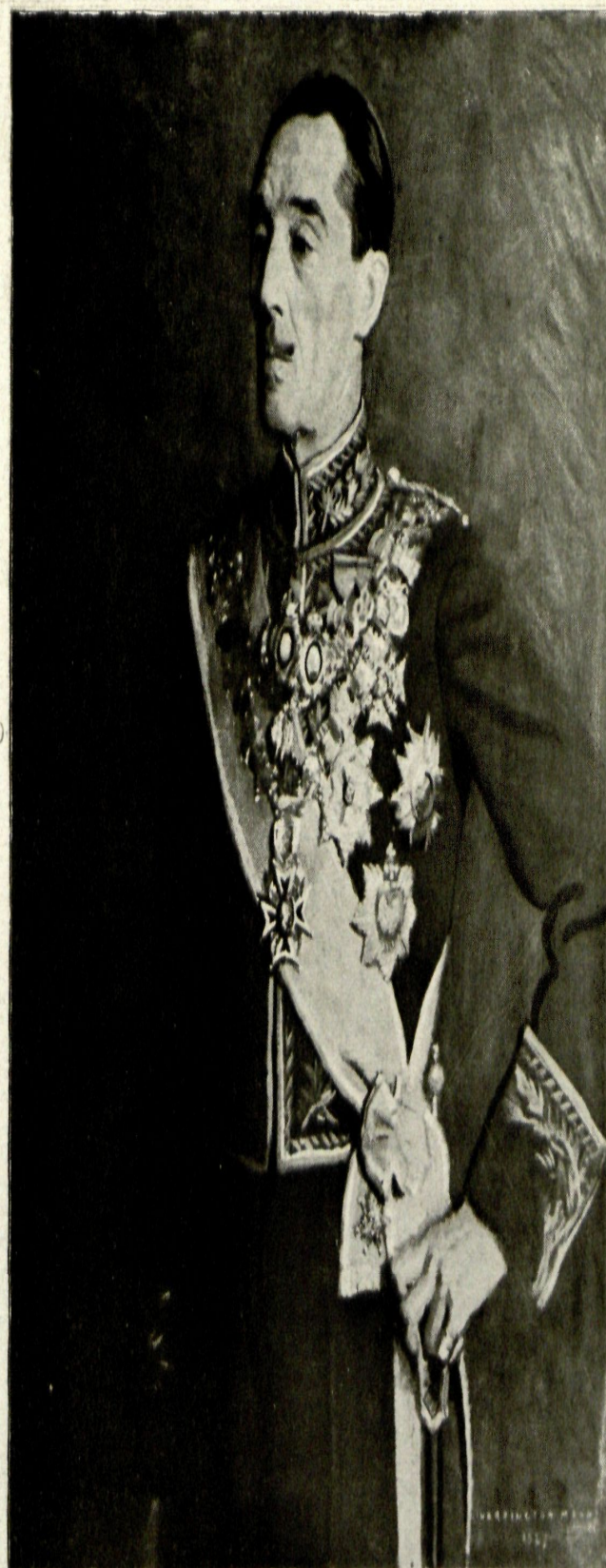


El Duque de Alba, dibujo de Augustus John (1944).





El Duque de Alba. Miniatura sobre marfil de R. Sternad (1935).



El Duque de Alba. Retrato por H. Mann (1927).





Retrato del Duque de Alba, por Werboff (1950).



Retrato del Duque de Alba, por O. Birley (1940)



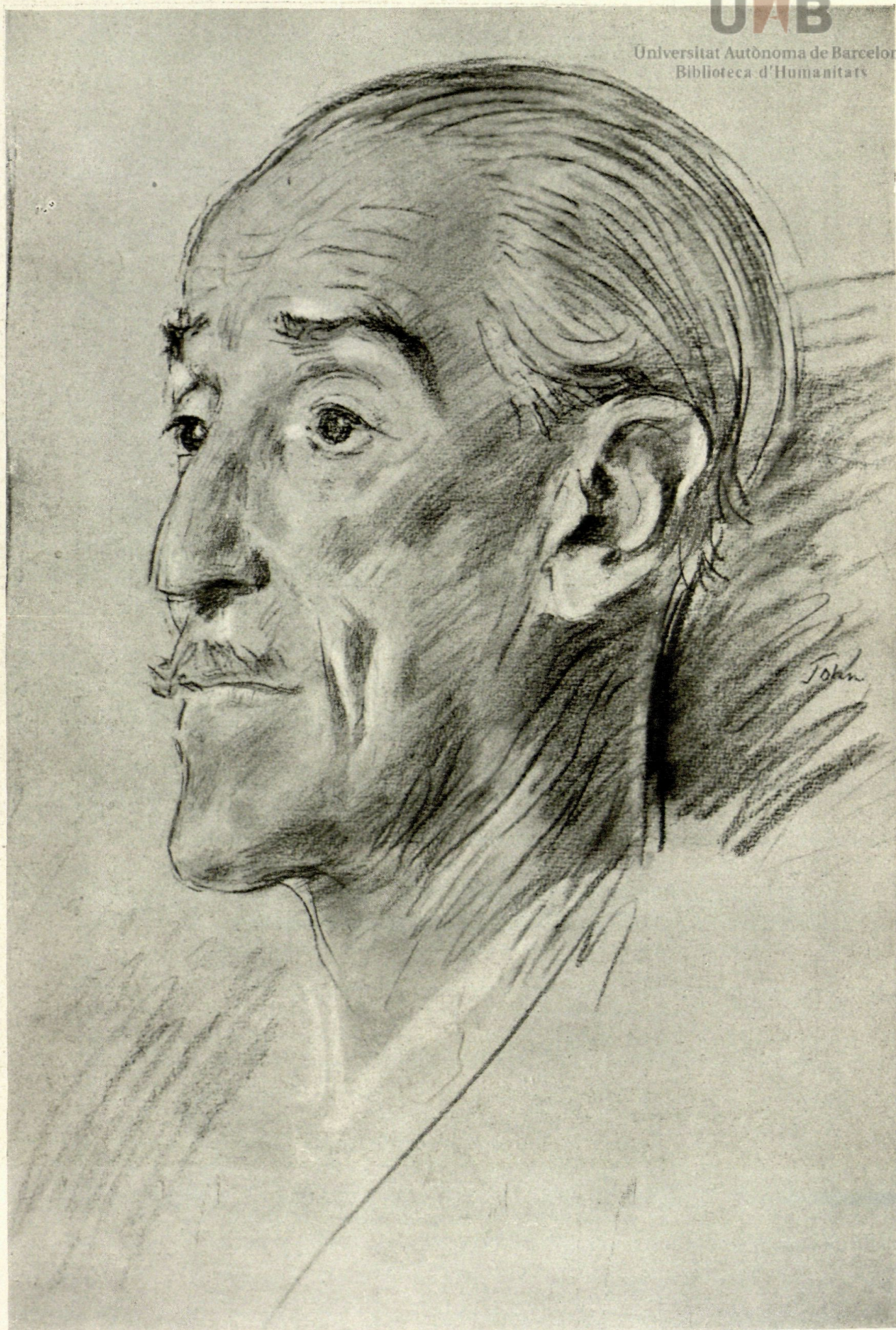


El Duque de Alba, segundo dibujo de A. John (1944).



UAB

Universitat Autònoma de Barcelona  
Biblioteca d'Humanitats



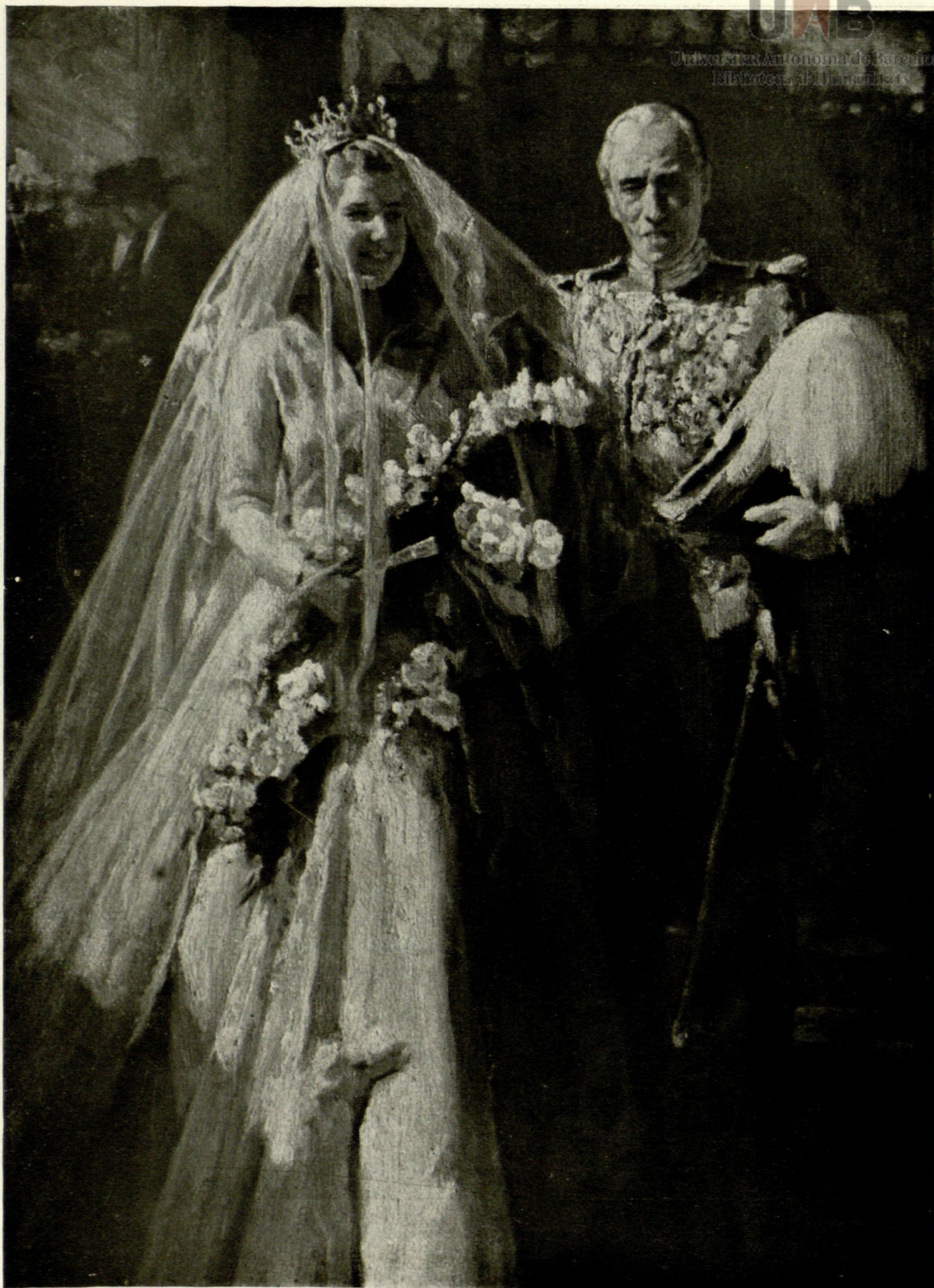
Retrato del Duque de Alba, tercer dibujo de Augustus John.





Retrato del Duque de Alba, por Ignacio Zuloaga (1945).





La Duquesa de Montoro y su padre, el Duque de Alba. Oleo por Santiago Martínez (1949).





Busto en mármol del Duque de Alba, obra de M. Benlliure.





Retrato del Duque de Alba, por M. Benlliure.



fronteras, todo lo que era desvirtuar las finalidades básicas que motivaron la fundación de nuestra obra. Por eso el Duque de Alba y otros miembros directivos de ésta se opusieron abiertamente a la reforma pedida; pero al mismo tiempo pensaron si a pesar del carácter exclusivamente cultural de la Sociedad y de sus propósitos de sostenerlo, no habría de perjudicarle la filiación personal política de ellos, por todo lo cual presentaron sus dimisiones, dando ejemplo de tenacidad en su resolución el Presidente, a pesar de haber retirado la proposición reformadora por los que la presentaron a la Junta General celebrada el 16 de junio de 1931.

Desde luego, en la extraordinaria de 12 de enero del 32, unos y otros aclararon debidamente el carácter meramente cultural de la Sociedad, lo que hacía perfectamente compatible dentro de su Directiva la convivencia de individuos de toda clase de ideologías políticas, citándose el caso de las Academias y Patronatos de los Museos del Estado. Pero aparte de estas consideraciones, los dimitentes, al reconocer la buena fe de los que propugnaron por nuevas orientaciones, a las que tampoco querían cerrar el paso, insistieron en su determinación, y a propuesta del Presidente, se designó una Comisión Gestora, presidida por el Marqués de Valdeiglesias, para reorganizar la Junta Directiva, lo que se efectuó en la General del 30 del mismo mes, en la cual fué nombrado el Duque de Alba *Presidente de Honor*, en reconocimiento a los grandes y constantes servicios prestados a la Sociedad Española de Amigos del Arte, honrosa distinción que había de ostentar hasta su fallecimiento, ocurrido el 24 de septiembre de 1953.

Tal ha sido la destacada labor del Excmo. Sr. D. Jacobo Fitz James Stuart, Duque de Berwick y de Alba, entre nosotros identificado desde la fundación de la "Sociedad Española de Amigos del Arte" con su constante actuación, mereciendo el debido homenaje que hoy le rinde como expresión de gratitud desde las páginas de su revista.

\* \* \*

La prócer silueta del Duque de Alba, conocida—y tan pronto añorada—en los medios artísticos de Madrid, frecuentaba con puntual asiduidad museos y exposiciones. Los domingos por la mañana iba regularmente al Museo del Prado. No faltaba a las reuniones académicas ni a las del Instituto de Valencia de Don Juan, cuyo Patronato presidía. Inauguró con su presencia las exposiciones de nuestra Sociedad, como Presidente que fué, efectivo primero y después de honor, largos años. Pero esa noble figura, que está en el recuerdo de todos, fué interpretada muy diversamente por grandes pintores coetáneos, y no sólo españoles, sino extranjeros, a quienes el Duque de Alba, mecenas auténtico, encargó su retrato para continuar, así, la serie magnífica de sus insignes antepasados. Hemos creído un modo adecuado de rendir homenaje a nuestro llorado Presidente reproducir algunas de las efigies que, al través de los años de su fecunda vida, quedaron de él. Ellas revelan no tan sólo aquellos rasgos que le distinguieron en vida, y que hicieron a la vez popular y singularísima su figura, sino también el arte con que pintores y escultores de renombre universal acertaron a retratarla con modos de visión y de estilo tan distintos. Y entre todas estas imágenes se mantiene más vivo el recuerdo de quien tanto amor demostró a la Sociedad Española de Amigos del Arte.



# Sobre Juan Bautista del Mazo

## Un cuadro inédito firmado.—Atribuciones erróneas

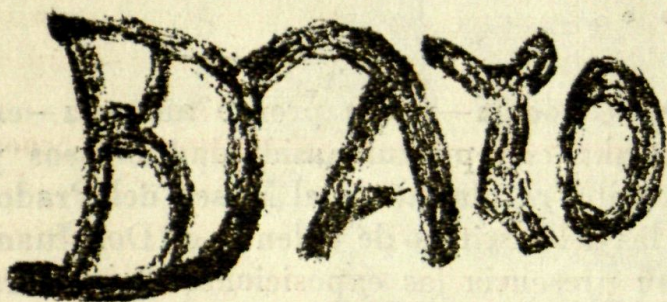
Por JULIO CAVESTANY, Marqués de Moret

**E**L cuadro que se presenta con estas líneas añade a su buena calidad el interés de estar firmado por Juan Bautista del Mazo. Los pocos cuadros firmados que se conocen de Mazo; la incertidumbre de algunas atribuciones; la confusión entre maestro y discípulo en otros lienzos; la eliminación de la obra de Mazo, de paisajes ahora adjudicados a Agüero, aumenta el interés del hallazgo de este cuadro auténtico, del discípulo y yerno del gran pintor de Felipe IV.

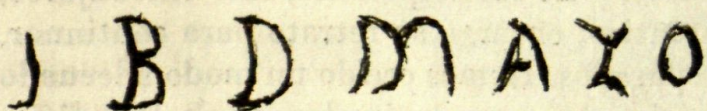
Por otra parte, la falta, con poca esperanza de que aparezcan, de otros documentos que aclaren extremos de su vida, como la partida de nacimiento y el testamento, tiene una compensación en este conocimiento de un aspecto de su obra.

Firmó el cuadro con un anagrama que puede descifrarse perfectamente. Reproduzco un calco exacto y presento separados o desdoblados los distintos rasgos de las letras que aparecen superpuestos en el anagrama (1).

Veamos el cuadro, de asunto animalista. Es estudio terminado de pavos, capones y gallinas. Un pavo, bien cebado por cierto, motivo central de la composición, aparece subido sobre el asa de una cesta gallinera, alcahaz o corbana, formada por delgadas tiras de madera de castaño y cubierta por red de cáñamo,



*Anagrama de Mazo. Calco del cuadro.*



*Las letras separadas, que aparecen superpuestas en el anagrama.*

que aprisiona a buen número de gallinas y pollos; en primer término aparecen dos capones vivos y otro a medio desplumar; a la izquierda se ven hasta ocho pavos; entre éstos uno blanco, que componen hábilmente esta parte del lienzo, y al fondo derecha, otros dos con sus cabezas erguidas. En total, más de una veintena de aves a la vista, suponiéndose otras, tapadas por aquéllas al fondo de la red. Anuncian todas, con la suculencia de sus carnes, la más provista de las mesas. Atractivo cuadro navideño, cuyos

modelos eran, acaso, regalo de Pascuas al buen pintor. O pudo éste, tentado por los carmines y morados de las cabezas de los pavos sobre los intensos negros con reflejos azulados de sus plumas, copiarlos—su cargo en Palacio le daba ocasión—

(1) Procede de la importante colección del Marqués de Remisa, y después propiedad de D. Alvaro Cavestany. Mide el lienzo 1,03 × 1,27. No acusa la reproducción las calidades del cuadro.



en las abastecidas despensas de Felipe IV. Aves que se condimentarán por las recetas culinarias de Francisco Montañón o Motiño, y serán trinchadas por los preceptos del Marqués de Villena. El cuadro, de calidades lejos de lo vulgar, señala la mano de un maestro ducho en estos asuntos. Palomino, Ceán y Díaz del Valle, al hablar del pintor, aluden a sus "admirables pinturas de montería", y entiéndase la de animales vivos en general, aunque con los de este cuadro, por ser domésticos, no se ejercitase el noble arte de la caza.

El colorido de este lienzo de Mazo trae a la memoria la paleta de su suegro. Los colores empleados en algunos trozos están cerca de los del maestro; en cambio, otras partes de la tela acusan tonos más opacos, sin que aparezcan los grises de Velázquez. Sin embargo, no está exenta la obra, como queda dicho, de finas armonías de carmines y azules especialmente. Los vivos ojillos de estos animales, que semejan cabezas de alfileres de cristal o pulido azabache, brillan en la oscuridad del lienzo. Porque en éste, el exceso de la masa negra central acusa el mismo tenebrismo de muchos cuadros de su época.

No puede extrañar que haya habido atribuciones equivocadas a maestro y discípulo, sabiendo que vivieron y trabajaron en la misma atmósfera familiar y oficial, y que pudo usar Mazo materiales y útiles del suegro. Pero sería injusticia sostener que Juan Bautista del Mazo fué un copista o vil imitador de Velázquez. Los grandes pintores tuvieron en rededor—lo que nadie ignora—artistas meritorios que les siguieron, como ocurrió con Rubens y Rembrandt; y entre aquéllos, artistas de nota, los muchos unidos por parentesco con el maestro, dueño, del obrador. Recordemos que al mismo hijo del Greco, Jorge Manuel, se atribuyen intervenciones en retablos y "Apostolados", ante la demanda de iglesias y comunidades; punto oscuro por cierto, que no permite fijar aquéllas, aunque los valores pictóricos de lo del hijo no pasasen de la mediocridad. Y están en la memoria de todos casos análogos con respecto a Murillo, Valdés, Pereda, Arellano...; ayudan a pintar flores a este último su yerno Bartolomé Pérez y su predilecto discípulo Gabriel de la Corte (1). Y así fué el caso de Velázquez y su discípulo.

De esto hace referencia D. Aureliano de Beruete y Moret, en su obra *The School of Madrid*, publicada en Londres en 1909.

Señala este autorizado crítico, principal biógrafo de Mazo, al estudiar sus obras o en las que intervino, que dada su condición destacada de paisajista, considera de su mano el país de fondo del retrato ecuestre de Doña Margarita; atribuye también a este pintor el ecuestre de Baltasar Carlos en la Colección del Duque de Westminster, cuyas nubes, dice Beruete, "son familiares en los paisajes de Mazo". Y añade que comparando este retrato con el ecuestre del Prado, del mismo Príncipe, se advierte no puede ser del mismo autor, mal compuesto el de Londres. Entre las atribuciones a Mazo, por Beruete, que debo recordar ahora, figuran la *Dama de la Mantilla*, en Inglaterra; el de *Doña Mariana de Austria*, del Prado, y la *Familia de Mazo*, de Viena—1651—, en cuyo lienzo se ve un escudito con un mazo, que justifica la identificación familiar. Cuadro éste, que se discute, en cuanto a su autor, con alguna opinión a favor de Rizi. Incluye también Beruete en su re-

(1) Tiempo después, el caso extraordinario de Goya, con su legión de influenciados, imitadores... A este propósito, véase el Catálogo publicado por la Sociedad de Amigos del Arte: *Antecedentes, coincidencias e influencias del Arte de Goya*, con valioso texto original de D. Enrique Lafuente Ferrari. La Exposición a que corresponde fué organizada por el que fué insigne crítico D. Antonio Méndez Casal. Formó parte de la Comisión el que suscribe, realizando también las instalaciones de las salas, que pueden verse en las primeras láminas del Catálogo.



lación o catálogación de obras y atribuciones a Martínez del Mazo el retrato del Almirante Pulido Pareja, de la National Gallery de Londres—con juicios contrarios también—, y respecto al de Olivares a caballo, en la Schleissheim Gallery, cerca de Munich—discutido asimismo—, lo considera una copia de Mazo. Insistiendo el escritor en las excelentes dotes de paisajista de éste, alude a su intervención segura—por encargo del Rey en 1645—en las vistas de Pamplona y Zaragoza. Otro retrato en el que Beruete quiere advertir la mano de Mazo es el de la *Dama* del Museo de Berlín, del que dice, sin embargo, le faltan algunas características para poder asegurar que es de Velázquez.

El contacto sabido que Juan Bautista del Mazo tuvo con Baltasar Carlos, del que fué maestro (1), inclinó, sin duda, a Aureliano de Beruete y Moret a adjudicarle tres retratos del joven Príncipe. Es uno de estos—el ecuestre también, de propiedad particular en Madrid—del que escribió "es típico de Mazo". Pero no fué en este caso afortunada la atribución. Porque, a mi juicio, y coincidiendo con alguna opinión autorizada, que conocí después de haber asegurado yo sin reservas que este retrato ecuestre es de mano de Eugenio Lucas—¡diferencia de siglos!—en sus imitaciones velazqueñas. Pero declaro el encanto innegable de este cuadro, por su asunto, composición y pintura. Un caso más en el que un pintor de condiciones geniales, como Eugenio Lucas, se malogra, en parte al menos, por su afán —¿comercial?—de imitar rendidamente, hasta la claudicación de todas sus excelentes dotes, a las dos excelsas figuras Velázquez y Goya.

Aparece el Infante en el cuadro en cuestión erguido sobre la montura, sosteniendo con gallardía el bastón de mando en su diestra, calzada con guante de ámbar. Cubierto con gracioso sombrerito con plumas, que destaca sobre el celaje, y cruzado su pecho con banda rosada que flota en el aire. Debo confesar que, en efecto, la primera, agradabilísima, impresión del cuadro es hacia los pintores de la Corte de Don Felipe de Austria, Mazo sobre otros. Los toques de pincel, tan hábilmente dados, disculpan, si sólo se juzgase con aquella impresión de momento, sin estudio de la pintura, la atribución, no sólo de Beruete, sino de otros críticos aludidos, que mucho después de aquel la conocieron. Pero la cabecita del Príncipe, no nos permitió sostener la intervención de Mazo, ni menos, naturalmente, la del autor de las *Meninas*; porque es evidente en aquélla la técnica romántica del siglo XIX. Y ya que este lienzo nos hace extendernos en su consideración, por la inexacta clasificación del ilustre crítico citado, veamos con qué buscadas habilidades lo ejecutó su autor. Corresponde a los años y las veces en que Lucas imita hábilmente a Velázquez. También lo hizo con Goya, esto es sabido, en otras ocasiones. Le atrajo, sin duda, en este caso, la figurita del niño en su briosa jaquita, sobre el fondo del monte. Pero no había que pensar en su postura al galope, que hubiera tenido aspecto de copia. Mas faltaban otros pormenores para la imitación buscada. Y así, Lucas corrige las patas del animal y la línea del sombrerito de su jinete para que los rasgos, no desaparecidos del todo en el lienzo, recordasen las enmiendas del propio Velázquez en el retrato a caballo del Rey. Y con agregar, por remate, un papel en el suelo junto a un guijarro, como el que se ve en otros cuadros del pintor del Rey poeta, la imitación—¿no sería más exacto decir la falsificación?—estaba terminada. Mas, como digo, la cabecita del niño, su técnica, es

(1) *Los pintores de Cámara*, Sánchez Cantón.



resquicio por donde se escapa el empaque que rememora el lienzo, de la pintura madrileña del XVII (1).

Tras esta disgresión, el cuadro inédito de Mazo aquí comentado nos induce a citar algo de lo que se conoce y de lo que se ignora de la vida de su autor.

El sino de Juan Bautista Martínez del Mazo fué adverso a su excelente y sin duda copiosa obra; fatalidad que alcanzó a su vida misma. Porque su biografía carece de datos capitales con los que se cuenta respecto a otros pintores de nota. No se conoce, como queda dicho, su partida de nacimiento—debió de nacer hacia 1612—ni su testamento, que acaso daría luces importantes sobre extremos ignorados de su persona y de sus obras.

Se ha comprobado que en el Archivo de Protocolos no se conservaron los legajos de Francisco Manzano, "escribano del Rey nuestro Señor y recetor de sus reales Consejos", escribano ante quien testó nuestro pintor, precisamente siete días antes de su muerte. Sin embargo, otros investigadores pudieron rectificar el error de Ceán, que le hace madrileño, a la par que documentan sus años cerca de su suegro, en la Casa del Tesoro. Así, Zarco del Valle publicó hasta doce documentos del Archivo de Palacio, por los que sabemos noticias especialmente de sus nombramientos palaciegos.

Se debe a D. Cristóbal Pérez Pastor la publicación de la partida de defunción en el archivo parroquial de San Juan, que, por cierto, he tenido la curiosidad de copiar directamente, en la iglesia de Santiago—donde se guarda aquel archivo—f.º 222 vt.º—, pues di con ella en la búsqueda de otros datos, y debo añadir que esta partida está inscrita también en el archivo de San Ginés—libro 8-9-10, f.º 430 vt.º—, donde mandó se le sepultase.

El Padre Julián Zarco Cuevas publicó en enero de 1930 (2) nuevos documentos que aseguran el nacimiento de Mazo en el obispado de Cuenca, por la declaración de un criado de S. M., que dice: "Conoce de muchos años a esta parte a Juan Bautista del Mazo, pintor de Cámara, y a Doña Francisca de Silva Velázquez, su mujer... y sabe son vecinos de esta Villa (Madrid) y el dicho Juan Butista es natural del Obispado de Cuenca, de donde es este testigo". El mismo testigo declara en la información para el ingreso de Melchor, hijo de Mazo, en el Seminario de El Escorial, que "por ser natural del Obispado de Cuenca, tiene particulares noticias de Hernando Martínez, natural de la Villa de Alarcón, y de Doña Lucía del Mazo, natural de la de Beteta, en dicho Obispado..." Añade que fueron éstos marido y mujer padres de Juan Bautista, "que vivieron de su hacienda, por ser gente honrada y principal de la Villa de Madrid". Con la misma ocasión, por circunstancia curiosa, es testigo el pintor Benito Manuel de Agüero—que declaró ser natural de Burgos—, parte de cuyos paisajes se han tenido adjudicados a Mazo en el Museo del Prado, rectificación debida a D. Elías Tormo. Por su parte, agrega el Padre Zarco la noticia de que Melchor, hijo de Mazo, fué bautizado en la iglesia de San Luis, anexo de San Ginés, a 6 de noviembre de 1652, siendo padrinos D. Diego de Silva Velázquez y D.ª Juana Pacheco, abuelos maternos. Cita el mismo escritor la partida existente en Beteta, relativa a Lucía Bueno Mazo, de 26 de junio de 1596, en la que figura como hija de Hernando y Magdalena, la cual es seguramente, la madre de Juan Bautista.

(1) Es circunstancia significativa, en este caso, el marco isabelino característico de la época de Eugenio Lucas.

(2) *Religión y Cultura*, T. IX, 5.



Don Javier de Salas publicó una carta de Mazo dirigida al cronista D. Juan Francisco Andrés (1). Este último alude a que aquél es ujier de Cámara, pintor de Baltasar Carlos y natural de Cuenca. El cronista recuerda el viaje que hicieron juntos Velázquez y Mazo acompañando a Felipe IV en su visita a Navarra y Aragón. Unas y otras noticias, publicadas en años sucesivos, precisan fechas de la vida del pintor, que casó en 1634 en primeras nupcias, fecha en la que fué nombrado Ujier de Cámara, lo que era un apetecido y extraordinario regalo de bodas que el Monarca no dudó en hacer al yerno de su pintor. Y en 1657, nuevo cargo, el de Ayudante de Furriera; y un año después, por las seguras influencias del suegro, hace que pase el oficio de Ujier a su hijo Gaspar.

Tuvo Mazo, cortesano en todo, el deseo de que sus hijos llevasen nombre de reyes, y así, escoge los de los Santos Gaspar, Melchor y Baltasar. Todo júbilo y festejo es el hogar de Mazo, en la Casa del Tesoro, el 6 de enero, día de Reyes, por la triple conmemoración onomástica. No es pues, demasiado aventurado lo que dije al principio sobre los apetitosos y numerosos modelos del cuadro. En todo caso, la imaginación, en su vuelo, nos lleva al hogar de Mazo cuando llega aquella succulenta dádiva de los Santos Reyes, por la egregia intervención de otro más, no santo, aunque señor y mecenas magnífico.

Completando la anotación de fechas, figura la de 1658, año en que enviudó Mazo, casándose poco después con D.<sup>a</sup> Ana de Vega. Se le nombra, finalmente, pintor de Cámara, en 19 de abril de 1661, y muere el 10 de febrero de 1667 (2).

A la relación aquí comentada de obras de Mazo, hecha por Bernete, hay que añadir *La cacería del tabladillo en Aranjuez* (1667), preciosa obra rica en figuras, entre éstas los reyes, que ha figurado en la Exposición de "La Caza en el Arte"—1950—, organizada por la Sociedad de Amigos del Arte.

Deben recordarse, además de los retratos del Prado—Príncipe Baltasar e Infanta Margarita, enlutada—y los paisajes con la dicha separación de los de Agüero, el de doña Mariana—Casa del Greco en Toledo—y los citados por Mayer en *Historia de la Pintura española*, aunque no puedo juzgar de estos últimos, pues de algunos no conozco ni la reproducción fotográfica; pero acaso su cotejo con los seguros—como el que se da a conocer—obligase a rectificación de atribuciones (3). Y aún añadido los siguientes, que adjudico a nuestro pintor: Dos grandes lienzos con armas de diversas clases, pertenecientes a la casa de Osuna, que no creo se hayan publicado; un bodegón de la colección Lázaro (4); un lienzo entre los no expuestos del Museo del Prado, con la inscripción Diego Velázquez f/e, de excelentes cualidades, que algunos suponen pudiese ser de Mazo; unas palomas—colección Conde de Gamazo—cerca de lo de este pintor, demostrada su condición de animalista, aunque más hacen pensar en G. Recco; y también unos conejos de colección particular, en Pamplona, procedentes de Sevilla. Otro hecho debo referir al tratar de la firma del pintor. El citado bodegón de la colección Lázaro, según me informó por carta su propietario, tenía clara la firma del pintor en cuestión; "...conocí los cuadros—se trataba de dos bodegones de análogas calidades—en el comercio de Madrid con la firma completa de Mazo... En un viaje

(1) *Archivo de Arte y Arqueología*, número 19, 1931.

(2) Son erróneas las fechas dadas por Palomino, Ceán y diccionarios posteriores, Siret, Benezit, etc.

(3) El Dic. Fhieme cita cuadros atribuidos a Mazo en Galerías extranjeras. T. XXIV.

(4) Citado en *Floreros y Bodegones*. Julio Cavestany, Marqués de Moret.

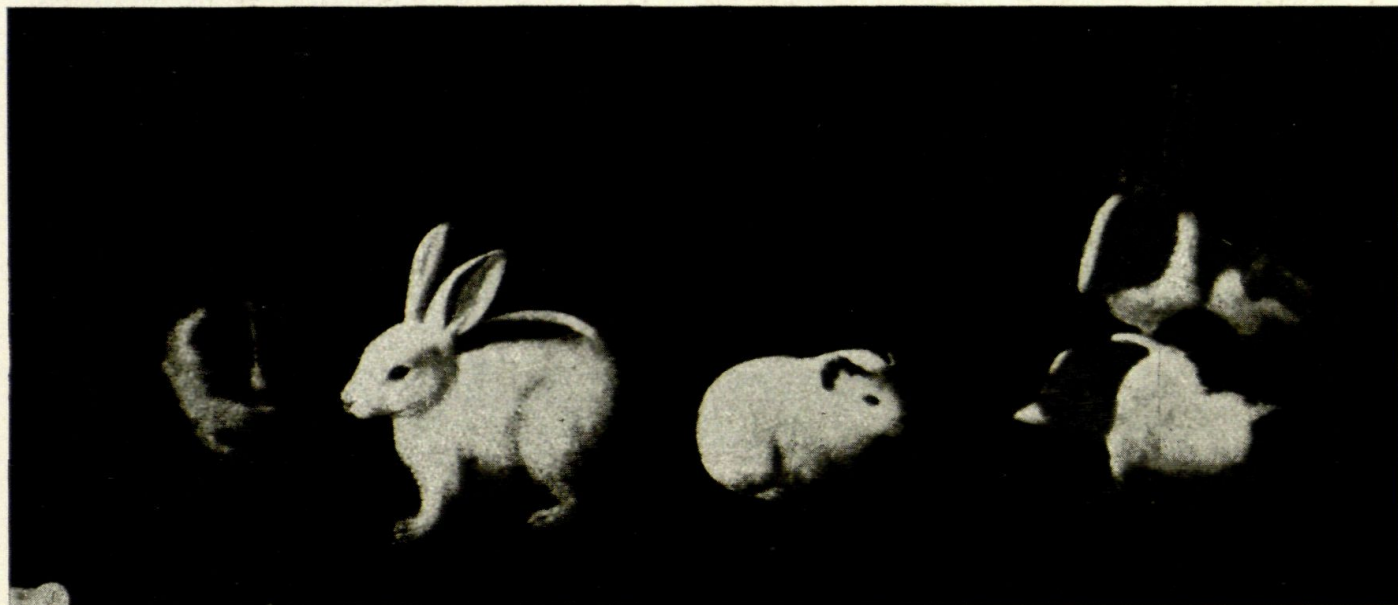




"Pavos, pollos y capones", por Juan Bautista del Mazo (firmado).

(Colección D. Alvaro Cavestany.)





"Conejos" (¿Juan Bautista del Mazo?).

(Colección particular.)

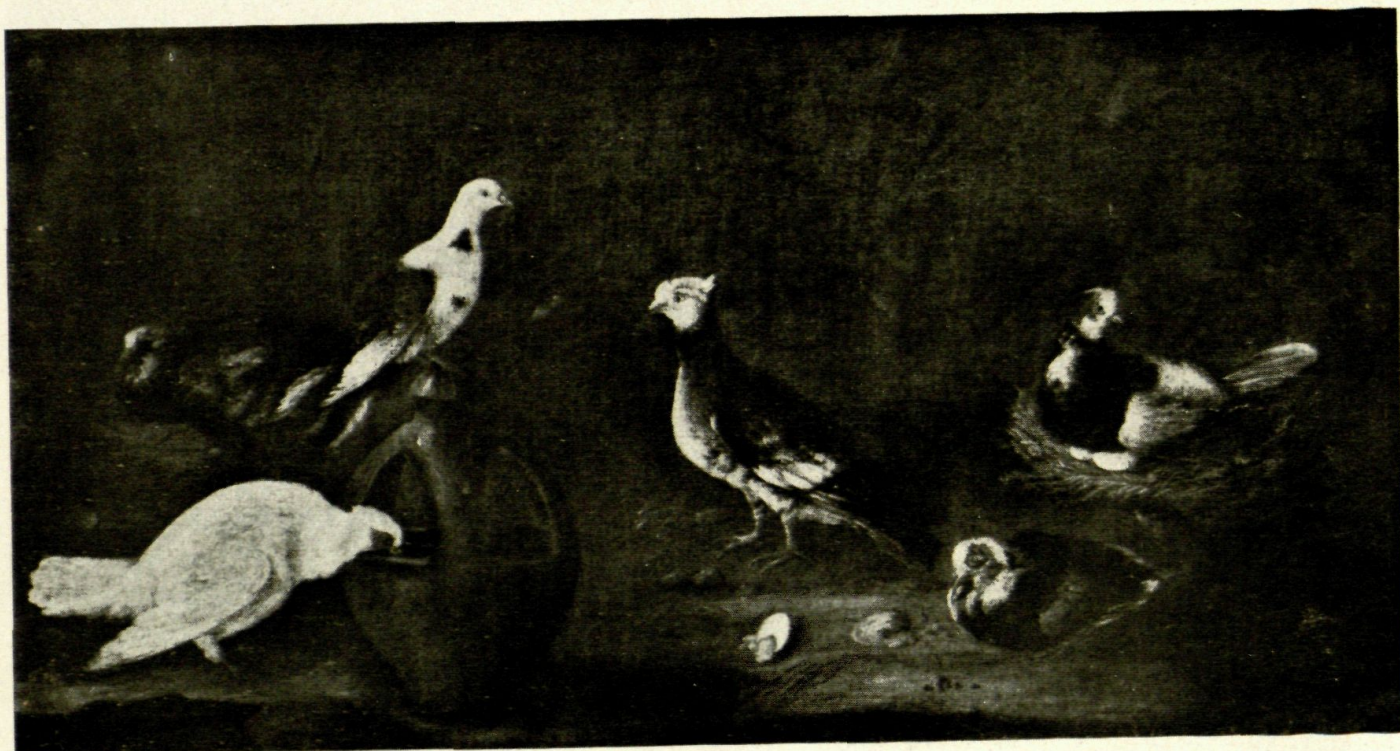




Figura con pollos y pavos. (¿Basano?, ¿Recco?).

(Propiedad Srta. Antonia García del Mazo.)





"Palomas" (¿Mazo?, ¿Recco?).

(Colección Conde de Gamazo.)



a París, poco después, me ofrecieron los dos bodegones ya sin la firma de Mazo, diciéndome que *debían ser de Velázquez...*" (carta 30 de mayo 1936). No es pues aventurado sospechar que haya ocurrido esto en otros casos con la misma finalidad. Mas la técnica se impone, y así, los lienzos auténticos de Mazo, tal el comentado, advertirán al lado de los del maestro la falta de aquella fluidez y transparencia velazqueñas que aún hacen olvidar los materiales pictóricos, la pintura misma. El aliento vital en las figuras, la calidad exacta en las cosas, sólo el genio los infunde en su obra. Por ello se debiera evitar tantas veces achacarles, vana e inútilmente, cuadros que, de fijo, no pintaron.

Valga pues, el lienzo firmado para recordar la obra de un gran pintor de la escuela de Madrid y facilite el cotejo con otros a él atribuidos.

Emparentado Mazo, por su ventura o por su desdicha, con el genio de la pintura española, logró cargos palaciegos; pero la servidumbre anexa a éstos cortó, sin duda, iniciativas, alientos y tiempo para otras obras de mayor empuje personal.



# La Exposición Zurbarán, de Granada

Por CESAR PEMAN

**E**S notorio que Zurbarán es el pintor español de actualidad en el mundo. Cuando nuestra Pintura empezó a ser apreciada en el Extranjero en la época romántica, la atención se fijaba ante todo en Murillo y Velázquez. Luego, con los estudios críticos modernos, quedó consagrada la trinidad Greco-Velázquez-Goya, y en estos últimos tiempos se está valorizando la figura de Zurbarán.

Las causas son varias y comprensibles. En los recios personajes del pintor extremeño se aprecia un modo de sentir y de pintar que va bien con el gusto de las construcciones sólidas y dibujo apretado, que trajo la "vuelta a Ingres" y el interés por Cézanne, después de las exageraciones de signo contrario a que se llegó en el impresionismo. Por otra parte, los temas gratos a Zurbarán se miran en el Extranjero como una interpretación auténtica e interesante de esta España que aún aparece tan curiosa y extraña al mundo actual, entre sus preocupaciones, trágicas unas, frívolas otras, todas un tanto groseras frente al misticismo poético del pintor español. Por estas u otras causas, varios especialistas españoles y extranjeros se han dedicado a recorrer el mundo preparando la elaboración de sendas monografías del artista y todo ello le mantiene en el primer plano de la actualidad de la ciencia y del comercio de arte.

La Exposición de Granada, preparada por una de las más destacadas investigadoras actuales del artista y por la Dirección General de Bellas Artes, no es la Exposición de la obra del artista ni la contribución definitiva en ese terreno a la labor científica en curso, en la forma en que esa tarea se entiende hoy; al modo, por ejemplo, de la reciente *Mostra del Caravaggio* en Italia. Así concebida, habría que considerar a la Exposición como decepcionante, porque los 52 cuadros expuestos, de ninguna manera pueden pretender representar la obra del pintor, ni resolver todos los problemas que su crítica plantea, que siguen siendo enormes.

De los doce cuadros prestados por el Prado, diez son *Los trabajos de Hércules* del Buen Retiro, que fueron documentados por la señora Caturla como obras auténticas, aunque después la misma descubridora escribió—y repite todavía en el Catálogo de la Exposición—que temía haber hecho "un flaco servicio" al prestigio del pintor. A pesar de todo, encontramos la presentación de estos cuadros, que siempre han padecido tan mala suerte y tan mala literatura, como uno de los puntos interesantes de la Exposición, pues hace tiempo que era imposible su buena contemplación y aun en este caso se ven mal iluminados. *A priori* había que conceder que la circunstancia en que Zurbarán hace un viaje a Madrid expresamente



para pintar para el Rey al lado de Velázquez y de los mejores pinceles de la época, no era como para descuidarse, ni era lógico confiar el encargo a discípulos, supuesto que se los hubiesen admitido o que el extremeño dispusiese de ellos en la Corte. El examen de los cuadros, cualquiera que sea la extrañeza que produzcan y lo que opinen otros, a mí me hace creer firmemente en una obra personal del artista. Velázquez, que ha de ser su valedor en la Corte, el que al tanto de su boga en el medio artístico sevillano le introduce en el cuerpo de decoradores del Retiro, ha vuelto hace poco de Italia y cifra su orgullo en su conocimiento de las tendencias artísticas del mundo romano, de lo que acaba de dar alguna muestra brillante; sin duda propone al compañero temas académicos como manera de abrirle la puerta grande en la Corte, y cualquiera que sea el embarazo con que el extremeño se mueva en ese campo tan extraño para él, hay que reconocer que el producto es el que de él podía esperarse en esas circunstancias; buen observador del natural, sus Hércules son transcripciones puntuales y nada estilizadas del modelo vivo; las cabezas son personales e individualizadas, piezas de estudio que nada tienen que ver con las de un manierista a la romana; sus desnudos están trabajados con oficio de dibujante en el taller, y ciertos descuidos—algunos muy groseros—no son nada de extrañar en el maestro, que, dígame lo que se quiera, era en el fondo un hombre con un concepto artístico hondo y de mucho interés, pero con una formación técnica deficiente, cosa que sabemos incluso documentalmente, y que en su momento le echó en cara Alonso Cano. Dentro de eso, el colorido de las carnaciones es el que puede esperarse de su obra en ese momento; las composiciones, los escorzos, los que su imaginación poco creadora rinden todo a lo largo de su obra; los animales tan torpes como en toda ella cuando se trata de seres reales en movimiento, y tomados de estampas norteñas cuando se trata de monstruos o quimeras; es casi cómica la expresión antropomorfa del león de Nemea que lucha con Hércules, con su mirada al cielo y su boca entreabierta, no muy diferente de las de los santos en éxtasis del pintor. Alguna figura copia otra de la velazqueña *Fragua de Vulcano*. En cuanto a los paisajes, es interesante ver cómo, en contacto con Velázquez, que acaba de lanzar su personal y genial interpretación del luminoso paisaje de Castilla, Zurbarán se muestra más impresionado por el paisaje flamenco tal como lo ve en los cuadros de las colecciones reales y da unos boscajes verdes y unas cascadas que él no conoce de la realidad en ninguna parte, pero que le parecen las apropiadas para representar los países de fantasía de la leyenda heráclea y luego utilizará siempre al fondo de sus figuras de santos.

En una palabra, la exposición de los Hércules en esta ocasión me lleva al convencimiento de que responden bien a la documentación y que son obra auténtica y personal del maestro, que se muestra en ellas tal como de las circunstancias podía esperarse.

Otro de los aspectos más interesantes de la Exposición es quizá la presentación de dos cuadros algo relacionados del Zurbarán de última hora, bien firmados y fechados, las *Virgenes* de Unzá del Valle y del Museo de Bilbao; porque esa faceta de la obra del pintor sigue siendo bastante difícil de explicar. Su edad no era tanta como para que pueda considerársele víctima de una real decrepitud, y algunos detalles del cuadro de Bilbao son de verdadera torpeza, mientras otros muchos, tanto de él como del de Madrid, muestran a un Zurbarán en manifiesta renuncia de sí mismo en temas, fórmulas y hasta modos de sentir que le son personales.



Ambos niños Jesús, cada uno en su estilo, son buena prueba de ello. Y téngase en cuenta que no se puede aducir el socorrido recurso de los repintes, porque ambos cuadros están en notorio buen estado. Otros cuadros de época aproximadamente igual, como el *San Francisco* ex Beruete, hoy Valdés, o el *San Jacobo de la Marca*, muestran un Zurbarán indudablemente evolucionado, pero más comprensible y menos difícil de relacionar con su obra anterior. Y conste que no es que dude de la autenticidad de las *Virgenes* aludidas, que, además de bien firmadas, presentan detalles como las cabezas de ella y ciertas manos bien admisibles como zurbarenezcas. Lo que encuentro es que hay todavía que explicar qué estados anímicos o técnicos son los que actúan en la producción de obras tan curiosas que, si se dieran a clasificar en algún fragmento aislado, a un conocedor de las obras de los cincuenta primeros años de la vida del artista, no habría quien acertase a adscribírselas.

No extendiendo la consideración a la *Santa Teresa de Jesús* ni al *San Vicente Ferrer* de la Exposición, porque, aunque obras de calidad y emparentadas entre sí, están muy lejos de ser unos zurbaranes tan seguros como los anteriores, y—dígase lo que se quiera sobre combiantes modalidades del pintor en diferentes etapas oscuras de su vida—falta precisamente el anclaje, el punto de referencia seguro y auténtico a partir del cual puedan reputarse igualmente auténticas las referidas obras. Mi opinión, en cambio, es favorable al retrato de niño que exhibe la Duquesa Viuda de Lerma. Tampoco tenemos punto de referencia en conexión con el cual esta obra aparezca como indudable. La señora Caturla me habló del cuadro de Jadraque, cuyo colorido me es desconocido; pero aun en ausencia de esa obra, la entonación general del cuadro, la profundidad anímica del retrato, el modo—no muy extraordinario, pero sí muy típico—de tratar la mano y la bocamanga, y aun el modo poco firme de "colgar" las piernas, rezuman un sentido que no veo inconveniente en reputar de zurbaranesco, ni descubro a qué otro maestro contemporáneo podría adscribirse con más razón.

El otro retrato en la Exposición es el *Fray Diego de Deza*, procedente de la colección Serra, de Sevilla, en cuyo Museo estuvo expuesto. Procede, sin duda, del círculo zurbaranesco; pero su estado es tan ruinoso que no inclina a resolver favorablemente la cuestión fundamental de si será plenamente obra del maestro o si hay intervención de su vasto taller. En su estado actual, el acuse de las calidades del lienzo del roquete y la vecina lana blanca de la sotana no pueden proceder del pincel del maestro.

El Extranjero no ha contribuido a la Exposición más que con la santa del Museo de Chartres, que Guinard logró situar convincentemente en la obra del artista, y el espléndido bodegón del Principe Contini-Bonacossi, pieza señera en la Pintura de naturaleza muerta de todos los países y todos los tiempos, como ya demostró el año pasado en París en la Orangerie de las Tullerías. Es una obra admirable, capaz de acreditar por sí sola a un pintor y de valer por toda una Exposición. En ésta hubiera sido muy interesante poner a su lado el bodegón Cambó del Prado, aún menos aparatoso, quizá menos redondo como composición decorativa, pero cuya sobriedad de recursos y potencia de efecto nos parece todavía más impresionante. Suponemos que en Madrid habrá ocasión de hacer la comparación antes que el bodegón Contini abandone España, pero hubiera sido un éxito fácil de la Exposición proporcionar esa experiencia.



Lo mismo hubiera debido hacerse con el *San Carmelo* de Santa Bárbara, de Madrid, frente a la versión que guarda el Museo de Sevilla, que acaba de ser hábilmente restaurada. Sin verlos juntos nos parece evidente la superioridad del de Madrid. En cambio, de los otros dos Mercedarios que envió la Academia de San Fernando, el anónimo nos parece no sólo el menos logrado de la serie, sino que quizá convenga segregarlo de la misma. Sus manos desdichan totalmente de las de sus compañeros, y—aunque la cabeza es buena—el plegado y calidad de los paños quizá pueden adscribirse a otro pintor sevillano de la época de menos fuste que el extremeño.

Las dos versiones expuestas de la *Santa Faz*, entre las varias existentes, revelan como más zurbaranesca la del señor Bernstein, aunque de poca calidad, como obra de un imitador. Mejor es la del señor Pacheco, cuya firma es notoriamente falsa; pero la cabeza, más genérica que la otra, tiene menos rasgos característicos del taller de Zurbarán, aunque, por supuesto, la composición es notoriamente suya. Es decir, que queda pendiente la determinación de cuál sea el arquetipo creado por el maestro personalmente, que desde luego no es ninguno de los dos expuestos.

El Museo de Sevilla brilló por su ausencia en la Exposición, y, sin embargo, dado que se exponía el pretendido "antecedente Sánchez Cotán" de Zurbarán, era la ocasión de ver *La Virgen de las Cuevas* junto a los Cotanes de Granada. En realidad, ver los discutidos cartujos de las Cuevas cerca de los de Sánchez Cotán era el máximo argumento en favor de una exposición granadina de zurbaranes, pero la ocasión ha sido desaprovechada. De todos modos, el "antecedente Cotán", a mi juicio, impresiona, ante el recuerdo de los cartujos sevillanos, si bien lo que estos cuadros han sufrido a lo largo de su historia hace imposible un pronunciamiento definitivo acerca de las cuestiones que a su alrededor se debaten, a lo que algo y mucho hubiera contribuido la confrontación de Granada. De todos modos, los argumentos de Guinard contra los documentos cronológicos aducidos por el Marqués de San José de Serra parecen insoslayables; no hay modo de explicarse a las Cuevas más que al principio de la obra zurbaranesca. Como los documentos parecen auténticos, no les encuentro más explicación que la de que el historiador del "protocolo" cartujano cometió un palmario error de confusión atribuyendo explícitamente a determinado priorato tardío (lo que no me parece poder soslayarse) obras que eran de unos veinte años antes.

En cambio, el Museo de Cádiz fué generoso enviando cuatro obras muy importantes que figuraban entre lo más hermoso de la Exposición. Hubiera convenido ver *la Porciúncula* junto al San Alfonso Rodríguez, con el que siempre se la compara, al parecer con razón; pero también conviene acercarla a uno de los modelos de Crucificados del maestro, del que en la Exposición estaba el ejemplar de Motrico, quizá no muy distante en fecha. En cuanto a la *Pentecostés*, podría ser a nuestro juicio algo anterior a los cuadros del retablo jerezano, aproximándose a la Virgen de la colección Aladro (1632) y, hasta cierto punto, a los apóstoles de Lisboa, (1633). Esa Virgen Aladro y la de la Pentecostés, y aun todo este cuadro, ayudan a situar por la misma época el cuadro del pintor ante el Crucifijo, lo que equivale a negar que pueda representar al propio pintor viejo, para lo que falta apoyo iconográfico y sobre todo posibilidad estilística.

El *San Francisco* del Museo de Barcelona, a pesar de su buena calidad, plantea el problema de someterse a la comparación con otras versiones del mismo tema



igualmente buenas, como las de los Museos de Boston, Lyon y aun otras. La confrontación sólo en una Exposición podría hacerse. Provisionalmente parece tratarse, por esta vez, de varias versiones de primera mano. Es notable la boga del tema de San Francisco de Asís en la pintura española con los innumerables de Greco, Zurbarán, etc.

De las santas, aparte de la citada de Chartres, la más interesante sin duda de las expuestas es la *Santa Eufemia*, del Dr. Jiménez Díaz, que tiene el interés de dar una buena versión de la conocida del Palazzo Bianco de Génova, sobre cuya calidad siempre se habían formulado reparos. Si la de Madrid, de buena calidad, es el arquetipo, ha debido ser de cuerpo entero como la de Génova. Es curioso que en Cádiz, de donde procede, queda su compañera, una *Santa Ursula*, que nada tiene que ver con la de Génova, pero que además es de calidad bastante inferior a Santa Eufemia, como acusando intervención del taller y demostrando la complicada y compósita elaboración de estas piezas en el taller zurbaranesco.

La pieza príncipe de los *Niños Jesús de la espina* y de las *Sagradas Familias*, de ellos derivados—de los que hay dos ejemplares en la Exposición—, es por ahora, a mi juicio, la del Sr. Sánchez Ramos, de Sevilla.

El *San Francisco Xavier*, del Museo Romántico, me parece de alguna de las épocas que peor conocemos de Zurbarán. Se podría pensar en los años 40 a 50; pero la aparición del retablo de Zafra, documentado al parecer en 1644, nos pone en contacto con un Zurbarán distinto y a la verdad para mí bastante inesperado en esa fecha. Hablo a la vista del retrato del donador, única pieza del retablo que conozco a través de la Exposición. En el *San Francisco Xavier*, el paisaje y la disposición general, así como detalles tan importantes como los ojos, me inclinan a creerlo un Zurbarán genuino.

Tales son las consideraciones más importantes que sugiere la Exposición de Granada, que si no puede estimarse como exponente real de la obra total del pintor ni como clave de todos los problemas pendientes, ha proporcionado al menos datos interesantes sobre varios de ellos.



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. 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.* — *D. Antonio Gallego Burín.*

## PUBLICACIONES DE LA SOCIEDAD

*Catálogo de la Exposición de Arte Prehistórico Español*, con 78 páginas de texto y 26 ilustraciones aparte.

*Catálogo de la Exposición de Orfebrería Civil Española*, con 163 páginas y 42 ilustraciones.

*Catálogo de la Exposición de Códices Miniados Españoles*, con 270 páginas de texto y 82 ilustraciones.

*Catálogo de la Exposición de Retratos de Niños en España*, con 97 páginas de texto y 50 ilustraciones en negro y color.

*Catálogo de la Exposición de Arte Franciscano*, con 156 páginas de texto, 61 ilustraciones fuera de texto y 7 estudios.

*El Palacete de la Moncloa*, con 30 páginas de texto y más de 60 ilustraciones fuera de texto.

*Catálogo de la Exposición "Aportación al Estudio de la Cultura Española en las Indias"*, con 104 páginas de texto y más de 100 ilustraciones fuera de texto.

*Catálogo de la Exposición de Alfombras Antiguas Españolas*, con 228 páginas y 63 grandes ilustraciones en bistro y colores.

*Catálogo de la Exposición de Encuadernaciones Antiguas Españolas*, con 249 páginas de texto y multitud de ilustraciones.

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

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

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

### CATÁLOGOS AGOTADOS QUE HAN DE IMPRIMIRSE SUCEATIVAMENTE

ANTIGUA CERÁMICA ESPAÑOLA.

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

MINIATURAS DE RETRATOS.

TEJIDOS ESPAÑOLES ANTIGUOS.

RETRATOS DE MUJERES ESPAÑOLAS ANTERIORES A 1850.

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

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE LENCERÍAS Y ENCAJES ESPAÑOLES.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE HIERROS ANTIGUOS ESPAÑOLES.

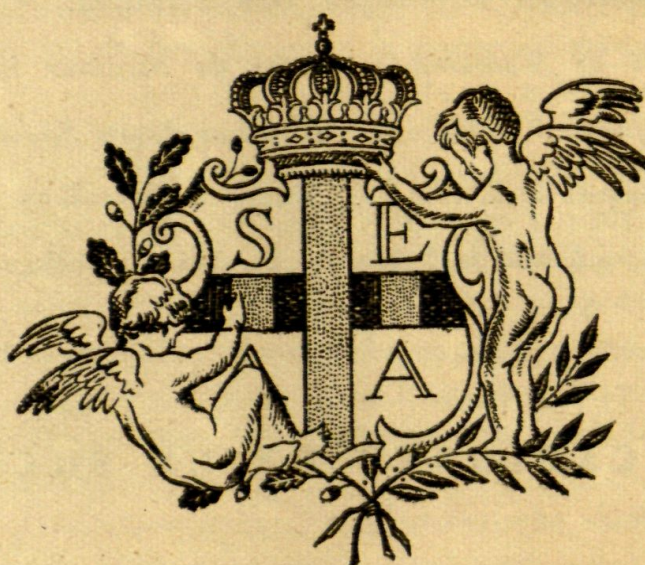
CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DEL ABANICO EN ESPAÑA.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DEL ANTIGUO MADRID.

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

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE DIBUJOS ORIGINALES.







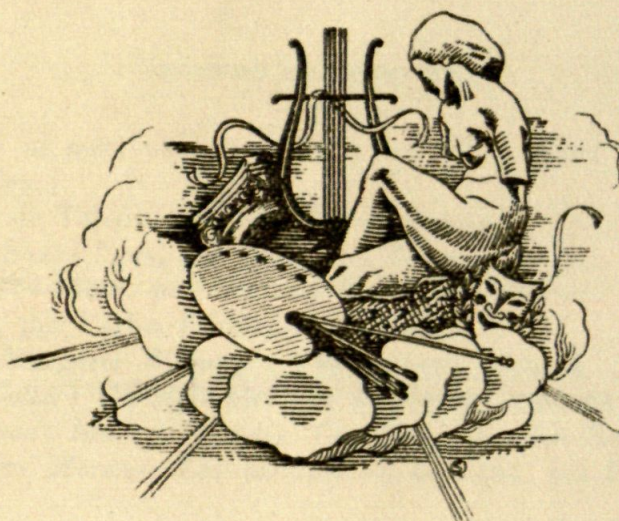
# ARTE ESPAÑOL

UB  
Universitat Autònoma de Barcelona  
Biblioteca d'Humanitats

REVISTA DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

TOMO XIX

1952-1953



ÍNDICES



# ARTE ESPAÑOL

Universitat Autònoma de Barcelona  
Biblioteca d'Humanitats

REVISTA DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

AÑOS XXXVI-XXXVII, XI Y XII DE LA 3.<sup>a</sup> EPOCA TOMO XIX

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

DIRECTOR: D. ENRIQUE LAFUENTE FERRARI





## INDICE DE MATERIAS

### DEL TOMO XIX

AÑO 1952

#### PRIMER CUATRIMESTRE

	Pág.
Arte hispanoárabe en Tetuán. Las Mezquitas, por Francisco Hueso Rolland. . . . .	1
Una obra maestra del neoclasicismo español. La "Lucrecia muerta" de Damián Campeny, por Carlos Cid. . . . .	15
Algunos temas médicos en el Museo del Prado, por Antonio Castillo de Lucas. . . . .	26
Bibliografía: Imaginería hispalense del Bajo Renacimiento. Sevilla, 1951, por José Hernández Díaz. . . . .	36
» Las catedrales gallegas, por Jesús Carro García. . . . .	36

#### SEGUNDO CUATRIMESTRE

Obras de arte existentes en los conventos madrileños con anterioridad a la última revolución, por el Conde de Casal. . . . .	37
El Hospital de Santa Cruz, de Toledo, por José Pastor Gómez. . . . .	43
Notas sobre el Hospital de Santa Cruz, por Guillermo Téllez. . . . .	46
Alonso González, pintor (1564-1600), por Antonio Rodríguez-Moñino. . . . .	53
Sobre el Puente de Toledo, por Carlos Fernández Casado. . . . .	63
Bibliografía: <i>Anthony and Margaret Whinney: The nation's pictures.</i> . . . .	66
» <i>Juan Subías Galter: Un siglo olvidado de pintura catalana.</i> . . . .	66
» <i>F. J. B. Watson: Master Painters. Canaletto.—London-New York. Paul Elek.</i> . . . .	66
» <i>Francisco Prieto Moreno: Los jardines de Granada,</i> por F. H. R. . . . .	67

#### TERCER CUATRIMESTRE

Un importante antecedente de los nocturnos de Georges de la Tour (Nota a un lienzo de Sánchez Cotán), por Emilio Orozco Díaz. . . . .	69
Conservación de los monumentos de Segovia (1938-1952), por F. Javier Cabello Dodero. . . . .	75
La obra de un pintor comentada por otro pintor, por Javier Cortés. . . . .	89
Máximo Juderías Caballero (1867-1951), por Consuelo Sanz-Pastor. . . . .	93
Bibliografía: <i>A. Janssens de Bisthoven y R. A. Parmentier: Les primitifs Flamands. Corpus de la Peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au XV<sup>e</sup> siècle.</i> (E. Lafuente Ferrari.). . . . .	99
» <i>José Hernández Díaz, Antonio Sancho Corbacho y Antonio Collantes de Terán: Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla.</i> . . . .	100
» <i>Harold E. Wethey: Colonial Architecture and Sculpture in Perú.</i> (E. L. F.). . . . .	102
» <i>Marqués de Saltillo: Miscelánea madrileña, histórica y artística.—Primera parte: Goya en Madrid: su familia y allegados.</i> (E. Lafuente Ferrari.). . . . .	103



AÑO 1953

## PRIMER CUATRIMESTRE

	Pág.
Obras de arte existentes en los conventos madrileños con anterioridad a la última revolución, por el Conde de Casal. . . . .	105
El testamento de Isabel la Católica, pintura de Eduardo Rosales, por Xavier de Salas. . .	108
El monumento a S. A. R. la Infanta Doña Isabel Francisca de Borbón. . . . .	134
Bibliografía: Ruth Matilda Anderson: <i>Spanish costume. Extremadura, New York, 1951</i> , por E. L. F. . . . .	136

## SEGUNDO CUATRIMESTRE

El porqué de la pintura del Greco. Apuntes para una hipótesis, por Arturo Perera. . . . .	137
¡Aleluyas finas..., aleluyas!, por Antonio Castillo de Lucas. . . . .	148
Bibliografía: José Gómez Sicre: <i>Guía de las colecciones públicas de arte en los Estados Unidos</i> . (Enrique Lafuente Ferrari). . . . .	161
» Beatrice Gilman Proske: <i>Castilian Sculpture. Gothic to Renaissance</i> . (De las	
» <i>Hispanic Notes and Monographs... issued by the Hispanic Society of America. Peninsular Series</i> .) (E. Lafuente Ferrari). . . . .	161

## TERCER CUATRIMESTRE

Influencias hispano-musulmanas y mozárabes en general y en el románico francés del siglo XI (Capiteles corintios), por Francisco García Romo. . . . .	163
Los Disparates o Proverbios de Goya, por Jacqueline Armingeat, Claude Ferment, Claude Poyet y Micheline Cousin. . . . .	196
Bibliografía: Juan José Martín González: <i>Esteban Jordán</i> . (E. Lafuente Ferrari). . . .	213



# INDICE DE AUTORES

	Año	Pág.
ARMINGEAT, Jacqueline.		
Los Disparates o Proverbios de Goya. . . . .	1953	196
CABELLO DODERO, F. Javier.		
Conservación de los monumentos de Segovia. . . . .	1952	75
CASTILLO DE LUCAS, Antonio.		
Algunos temas médicos en el Museo del Prado. . . . .	1952	26
CASTILLO DE LUCAS, Antonio.		
¡Aleluyas finas..., aleluyas! . . . . .	1953	148
CID, Carlos.		
Una obra maestra del neoclasicismo español. La "Lucrecia muerta", de Damián Campeny . . . . .	1952	15
CONDE DE CASAL.		
Obras de arte existentes en los conventos madrileños con anterioridad a la última revolución. . . . .	1952	37
CONDE DE CASAL.		
Obras de arte existentes en los conventos madrileños con anterioridad a la última revolución. . . . .	1953	105
CORTÉS, Javier.		
La obra de un pintor comentada por otro pintor. . . . .	1952	89
COUSIN, Micheline.		
Los Disparates o Proverbios de Goya. . . . .	1953	196
FERMENT, Claude.		
Los Disparates o Proverbios de Goya.. . . .	1953	196
FERNÁNDEZ CASADO, Carlos.		
Sobre el Puente de Toledo . . . . .	1952	63
F. H. R.		
Bibliografía: Francisco Prieto Moreno: Los jardines de Granada. . . . .	1952	67
GARCÍA ROMO, Francisco.		
Influencias hispano-musulmanas y mozárabes en general y en el románico francés del siglo XI (Capiteles corintios). . . . .	1953	163
HUESO ROLLAND, Francisco.		
Arte hispanoárabe en Tetuán. Las Mezquitas. . . . .	1952	1



LAFUENTE FERRARI, E.

- Bibliografía.*—Janssens de Bisthoven, A. y R. A. Parmentier: Les primitifs Flamands. Corpus de la Peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au XV<sup>e</sup> siècle. . . . . 1952 99
- Bibliografía.*—Harold E. Wethey: Colonial Architecture and Sculpture in Perú. . . . . 1952 102
- Bibliografía.*—Marqués de Saltillo: Miscelánea madrileña, histórica y artística.—Primera parte: Goya en Madrid: su familia y allegados. . . . . 1952 103
- Bibliografía.*—Ruth Matilda Anderson: Spanisch costume . . . . . 1953 136
- Bibliografía.*—Guía de las colecciones públicas de arte en los Estados Unidos, por José Gómez Sicre. . . . . 1953 161
- Bibliografía.*—Castilian Sculpture. Gothic to Renaissance. (De las Hispanic Notes and Monographs... issued by the Hispanic Society of America. Peninsular Series.), por Beatrice Gilman Proske. . . . . 1953 161
- Bibliografía.*—Esteban Jordán, por Juan José Martín González. . . . . 1953 213

OROZCO DÍAZ, Emilio.

- Un importante antecedente de los nocturnos de Georges de la Tour. (Nota a un lienzo de Sánchez Cotán). . . . . 1952 69

PASTOR GÓMEZ, José.

- El Hospital de Santa Cruz, de Toledo. . . . . 1952 43

PERERA, Arturo.

- El porqué de la pintura del Greco. . . . . 1953 137

POYET, Claude.

- Los Disparates o Proverbios de Goya.. . . . 1953 196

RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio.

- Alonso González, pintor (1564-1600). . . . . 1952 53

SALAS, Xavier de.

- El testamento de Isabel la Católica, pintura de Eduardo Rosales. . . . . 1953 108

SANZ-PASTOR, Consuelo.

- Máximo Juderías Caballero (1867-1951) . . . . . 1952 93

TÉLLEZ, Guillermo.

- Notas sobre el Hospital de Santa Cruz..... 1952 46



