



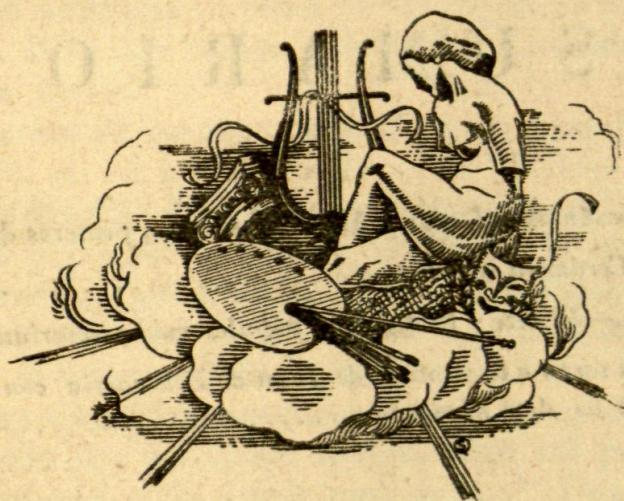
Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats

ARTE ESPAÑOL

ISTA DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

UAB

Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats



PRIMER CUATRIMESTRE

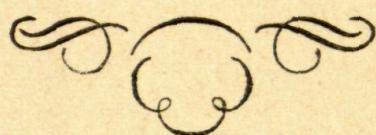
MADRID
1955

ARTE ESPAÑOL

REVISTA DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE
AÑO XXXVIII. XIII DE LA 3.^a ÉPOCA - TOMO XX - 1.^{er} CUATRIMESTRE DE 1955

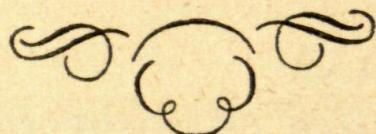
AVENIDA DE CALVO SOTELO, 20, BAJO IZQUIERDA (PALACIO DE LA BIBLIOTECA NACIONAL)

DIRECTOR: D. ENRIQUE LAFUENTE FERRARI



S U M A R I O

	Págs.
E. A. DE LA TORRE.— <i>Maestre Antonio Inglés y Melchor Alemán, pintores de los RR. CC.</i>	105
GELASIO OÑA IRIBARREN.— <i>Cerámica artística</i>	111
ANTONIO CASTILLO DE LUCAS.— <i>El arte y la devoción popular médico-mariana</i>	118
JOAQUÍN DE LA PUENTE.— <i>En torno a la pintura de Juan de Echevarría, con motivo de su Exposición-Homenaje en el Museo de Arte Moderno</i>	127



Maestre Antonio Inglés y Melchor Alemán, pintores de los RR. CC.

Por E. A. DE LA TORRE

MAESTRE ANTONIO INGLES

NUEVOS datos, que aporta un libro reciente "La casa de Isabel la Católica" (1) y otros, procedentes de las cuentas del tesorero Gonzalo de Baeza (1477-1504), en prensa, nos invitan a replantear, en función de aquéllos, la atribución de ciertos cuadros anónimos del final del siglo XV. Los inventarios de la Reina se limitan a describir el tema de la pintura o tapiz y sus proporciones, sin designar al autor. Esto nos obliga a deducir la posible paternidad de los recibos y contratos de la época.

Veamos un párrafo de las instrucciones dadas por D. Fernando al comendador Jerónimo González, en su mensaje a la reina de Nápoles, hermana del Rey (Salamanca-23-XII-1486) (2). Menciona proyectos matrimoniales, que no llegaron a realizarse, entre el príncipe D. Juan y su prima, la hija de los reyes napolitanos, la infanta D.^a Isabel y el príncipe de Capua, D.^a Juana con un hermano del duque de Milán... "Item, le direis a su Serenidad quanto placer tomamos... con la pintura de la illustre infante su fija [que] nos embio por vos, e que a nos plaze mucho embiarle la nuestra y del illustrissimo príncipe, las quales ya de presente le embriamos por vos, sino por no haber fallado aqui tal pintor, pero que muy presto las mandaremos pintar y le seran embiadas..." Una oferta que probablemente tardaría en cumplirse; basta seguir el itinerario de los monarcas durante los años 87 y 88.

De Salamanca pasaron los Reyes a Andalucía: Real contra Málaga, que capitula en agosto del 87, después de un duro asedio; luego Córdoba, Sevilla... En el 88 residieron algún tiempo en Zaragoza, Valencia, Murcia; se inicia la conquista de la parte oriental del reino granadino; Orihuela, Ocaña, Arévalo... camino de Valladolid, donde llegan a mediados del mes de septiembre. En los primeros días de febrero de 1489 pasan a Medina del Campo, en cuyo palacio aguardan la embajada inglesa, que llega para pedir la mano de la infanta D.^a Catalina, que sólo cuenta tres años, destinada a Arturo, príncipe de Gales, un año menor.

El cronista Roger Machado (3) relata minuciosamente las andanzas de la comitiva. El 14 de marzo, al anochecer, los Reyes invitaron a los embajadores para presentar sus cartas credenciales. En la comitiva, el Obispo de Oviedo y el de Málaga se situaron a diestra y siniestra del embajador, Sir Richard Nanfan; el conde de Monterrey y el gran maestre de Calatrava acompañaron al Dr. Sauvage, seguidos por otros personajes y caballeros; abrían marcha D. Rodrigo del Mercado

y D. Juan de Sepúlveda, cabalgando a ambos lados del rey de armas inglés, Richmonde, quien vestía una cota riquísima con los escudos de Inglaterra. Un gran número de portadores de antorchas alumbraba el cortejo hasta el palacio real. Los Reyes les recibieron en una gran sala, sentados bajo un rico dosel de brocado de oro, y vestían del mismo brocado; detalla pieles, joyas, cuanto se ofrece a sus miradas. Hay datos preciosos, la Reina tenía la cabeza desnuda, "portant seulement derrière le chef une petite coiffe de plessance, sans autre chose". Justamente el atuendo que vemos en los retratos conservados en el castillo de Windsor (lám. II).

En aquel mes de marzo figura entre los pagos de la Reina el nombre de un pintor, Antonio Inglés, hasta hoy desconocido (4).

"Por una cedula de la Reyna, firmada e asentada, fecha 26 de febrero de noventa años, 21.687 mrs. que dio e pago a maestre Antonio, pintor Yngles, en esta manera: Para su mantenimiento en el mes de Março del dicho año de 1489, diez doblas castellanas, e para su mantenimiento del mes de noviembre e Disyembre del dicho año de 1489 e de los meses de enero e febrero deste año de 1490, otras diez doblas para mantenimiento, que son todas 50 doblas que montan, a 365 mrs. cada vna, 18.250 mrs. e para el oro que puso, en ciertas pinturas, siete ducados, que son 2.625 mrs., e dos varas de olanda, para las dichas pinturas, a 220 mrs. e quattro varas de olanda a 93 mrs....., que son los dichos 21.687 mrs."

Los pliegos 170-2, r. y v., 171-2, r. y v. nos dan los asientos de los meses de mayo, junio, julio y agosto de 1489, referentes al pintor inglés; sigue el pl. 172-2, v.

"Por vna nomina de su alteza, fecha 12 de setiembre del dicho año... a Ysabel Velasques, criada de la Ynfante D.^a Ysabel, 8 varas de olanda para dar al pintor Yngles, para las pinturas del príncipe e ynfantes, que costo a 220 mrs... que son 1760 mrs... Al dicho pintor siete ducados y medio de oro, que puso en ciertas figuras, que monta, a 375 mrs.2.812 mrs.".... Sabemos a quién pintaba Antonio, pintor Inglés; se adivina que los primeros modelos fueran los Reyes, ejecutando varias copias, dado el material que recibe (5).

El oro mencionado tiene gran importancia; como dato a favor del artista inglés, los ropajes de los retratos de Windsor y el corte del libro de la Reina son de oro. Erna Auerbach, en su reciente libro sobre los pintores ingleses del siglo XV (6), destaca como características las manos visibles sosteniendo algo y oro en la indumentaria; vemos que ambas son claras en los cuadros susodichos. Hay una analogía notable entre el retrato de Eduardo IV de Inglaterra expuesto en la National Portrait Gallery, núm. 3542, (lám. I; lám. IV, fig. 1), y el de D. Fernando de Poitiers (lám. IV, fig. 2) o Berlín; el rostro poco modelado, el trazado de ojos y labios y hasta la posición presentan gran semejanza ¿Nos hallaremos ante la obra de Maestre Antonio Inglés?

Al presentar las coincidencias documentales, dejo la palabra a los críticos británicos.

Mr. Herbert Norris, al publicar los retratos en 1938 en su espléndido libro (7) *Costume and Fashion-Tudor Period*, los atribuía a Maestre Michiel, quien no llega a España hasta 1495. "Por una cedula de su Alteza fecha a 7-VI-1495 (8) a maestre Michiel Pyntor, 12.000 mrs. en quenta de los maravedis que ovo de aver de su ración deste año." Es el primer asiento que figura en la Contaduría Mayor de

Castilla. Sin negar la posibilidad, he de hacer notar que el Rey aparece demasiado juvenil en el retrato de WíndSOR para esta fecha.

Estudios publicados en el *Burlington Magazine* y en *Chandler Post* (9) (v. IX-2.^o-Appendix. pág. 793) nos dicen que Michiel Sithium o Sitoz nació en Reval hacia 1469...; en 1501 estaba en Toledo al servicio de D.^a Isabel...; es protegido por Felipe el Hermoso, va a Inglaterra... Vuelve a Reval en 1506; por consiguiente, no pudo pintar a la Reina a los treinta años, ya que sólo contaba doce el pintor. El error que ha venido circulando, sin indicación de fuentes, quizás se deba a cierto inventario de Margarita de Austria, citado por Le Glay (10) (v. II, pág. 480). "Ung petit tableau du chief de la Royne donne Ysabel en son eage de XXX ans fait par Maistre Michiel". Incluyo otro asiento de los mismos inventarios; se trata de un libro (11) Michelant; Bruxelles 1870, pág. 52, "Luzero de Lamda Piana"; si el transcriptor no supo leer: "Luzero de la Vida Cristiana", muy frecuente en el siglo XV, tampoco será infalible en los números. Sólo un conocimiento exacto de la obra real del citado pintor permitiría resolver la cuestión.

El erudito profesor D. Diego Angulo, en "Archivo Español de Arte" (12), nos ofrece una versión nueva de la efigie de D.^a Isabel, que nos permite adivinar el aspecto humano de la Reina, el atractivo y simpatía de que nos hablan los coetáneos, y nos sitúa en el camino del retablo de Avila objeto inmediato de nuestro comentario histórico. Externamente diríase que han invertido el calco del retrato de WíndSOR: el dibujo del brocado de la derecha de la saya aparece en el otro a la izquierda; la cara más acogedora, las ropas menos cuidadas, idéntico tocado, el joyel algo más delgado como el libro, que acaba de cerrar, y que sostiene más alto. Las manos, al igual que la saya, en sentido opuesto. Respecto a la posición del perfil en la réplica de WíndSOR, resultaba obligada para formar pendant con el de D. Fernando. En unos retratos de Leonor de Austria, niña, y de su hermano, el futuro Carlos V, por Mabuse, que se conservan en el Museo de Viena, la Archiduquesa ocupa igualmente la derecha. La etiqueta de la época establece indumentaria semejante cuando los monarcas se presentan juntos en las grandes ocasiones. D.^a Juana y Felipe el Hermoso, en el tríptico de Van Laethem, y D. Manuel y D.^a María, en el pórtico de Belén, lucen sendas mangas "raxadas" que dejan ver la ampulosa camisa. Se dice que Catalina de Aragón vestía de brocado blanco, como el rey, el día de su boda con Enrique VIII. Así cabe afirmar que los retratos de WíndSOR fueron ejecutados para un fin común, de acuerdo con las costumbres de aquel tiempo.

La réplica del museo de Poitiers pudiera ser el retrato prometido a la reina de Nápoles; se halla muy próximo un relieve circular de mármol blanco, hasta ahora innominado, que es la efigie del sucesor de Alfonso V de Aragón, el Magnánimo, Ferrante de Nápoles (lám. IV, fig. 3), fallecido el 25-I-1494. Le sucede Alfonso II, hijo del primer matrimonio con Isabella Chiaramonte; este príncipe, que era muy impopular por sus cruelezas en la lucha contra los Barones, tuvo que abdicar en su hijo Ferrante II en 23-I-1495, quien a su vez fué depuesto, por Carlos VIII de Francia, pocos meses después; el monarca francés, el 7-VII-1495, debía retirarse, pero no olvidó el botín. Se dice que las tropas situadas en el norte, entretenidas a la vista de aquellos tesoros, no tuvieron ocasión de apresar al rey, que cruzó las líneas con parte de su impedimenta. El 21-XII-1495, "Nicollas Fagot", tapicero del rey Carlos VIII, declara haber recibido "18 livres, cinq sols tournois" para comple-

tar la suma convenida por el acarreo de Nápoles a Lyón de varias tapicerías, cortinajes, libros piedras de mármol y pórfido, y otros muebles, que el rey le encendó, los cuales pesaron 87 mil libras, poco más o menos (13). Parte de la carga pasó al castillo de Amboise en tiempos de Luis XII.

Un texto quizá nos ilustre con referencia a la réplica de Berlín: "Ung autre tableau de la portraiture de feu Roy d'Arragon, semblable à la précédente, reservé qu'il n'a point de croix pendant à sa chayne" (14).

Dada la semejanza de los dos últimos con el susodicho retrato de Eduardo IV, obra anónima de pintor inglés, cabe pensar en Antonio Inglés como posible autor de unos y otros.

MELCHOR ALEMAN

En la obra de Chandler Post (15), vol. IV, pág. 33, leemos: Nadie ha intentado atribuir ningún cuadro conocido al nombre de "Melchor Alemán". Tratemos de reparar el olvido.

Examinando el cuadro de la Virgen de los Reyes Católicos, procedente de Santo Tomás de Ávila, hoy en el Museo del Prado (lám. V), nos sorprende el trono con sus estatuillas de un gótico germánico; tiene detalles pintorescos que no rehusaría el autor de los tableros del coro bajo de la catedral de Toledo, maestre Rodrigo Alemán. En el último cuarto del siglo XV abundan los tronos monumentales de tipo renacentista; los pinta Berruguete, y Crivelli ofrece un hermoso ejemplar en el retablo "Demidoff núm. 788 de la Galería Nacional de Londres, firmado: "Karoli Crivelli Veneti, 1476". El Museo del Louvre muestra sendos sitiales renacentistas de Mantegna, núm. 6.110, la *Vierge aux piliers d'or* de Botticelli, número 6.140, y el 5.984 de Hans Memling; ninguno se asemeja al del Prado. Hasta las miniaturas del noroeste francés cambian las frutas, flores y follaje, que decoraban las viñetas, por las pilastras y entablamentos del renacimiento; citaremos entre otros el "Breviaire de René de Lorraine", Bibl. del Arsenal, ms. 601, y "Heures de Charles d'Angoulême" y "Heures de Louis de Laval", mss. lat. núm. 1.173 y 920, de la Biblioteca Nacional de París.

En la sala del siglo XV español vemos en torno al cuadro de los RR. CC. obras notables de Bermejo, Berruguete, los Gallego y Juan de Flandes, y es evidente que no se parece a ninguna de ellas; quizá hallaríamos reminiscencias en Santa Catalina y Santa Barbara del siglo XVI, atribuidas al maestro de Frankfurt, que se exhiben entre los flamencos, y hasta en la Eva del gran A. Durero. La evidencia externa y documental nos indica que puede ser obra de Melchor Alemán.

Por la nómina de la Reina Católica (16) sabemos que "Melchor Alemán, pyn-
tor. Asento con la Reyna nuestra Señora por pyntor, en 30 de marzo de 1492,
por vn su alualá firmado de su nombre; tiene de rraçion en cada vn año 50.000 mrs.
los quales le han sido librados fasta en fin del año 1497 (y hasta 1.501)", según
puede apreciarse en el facsímil, pág. 99 (17).

Son ocho años al servicio de la Soberana, con una retribución superior a maestro Antonio Inglés, que percibía 10 doblas mensuales, unos 43.000 mrs. y a cuantos le sucederán en el desempeño de tal función. Michel cobra en 1495 unos 36.000 maravedís, según dijimos. Juan Flandes asienta en 27-X-1496 con 20.000 mrs., que

se elevarán a 30.000 desde el 8-III-1498. Felipe Morras, Picardo, Yluminador y pintor, asienta en Sevilla con 20.000 mrs. el 20-XII-1499. Nos hallamos, pues, ante un maestro plenamente documentado, que llega a Castilla precedido de reputación, a juzgar por el estipendio, y un gran cuadro de aquella época. La edad de los príncipes lo confirma y la estilización de una granada, en el repostero, parece alusión a la reciente conquista. El Rey tiene los ojos claros y su apariencia difiere del resto de la iconografía del Monarca. La euforia del rostro en escorzo, las manos muy afiladas, el brocado interpretado de un modo sintético, muy distante de la complacencia que experimentaría en detallarlo un maestro, flamenco, español o italiano, sin duda obligan a buscar el origen en ciertos artistas de Colonia y del Rhin medio, los más anónimos, del grupo de Stephan Lochner y sus seguidores.

Según Curt Glasser, en su obra "Les peintres primitifs Allemands du milieu du XIV^e siècle à la fin du XV^e" (18), el nombre de Stephan Lochner, autor de la bellísima Adoración de los Magos de la catedral de Colonia, ha llegado a nosotros por la meticulosa anotación de A. Durero, quien, a su paso por la ciudad en 1502, registra el pago de dos monedas de plata para ver el hermoso retablo; mientras que el maestro de la Vida de la Virgen, el de la Glorificación de la Virgen y el maestro de Liesborn quedan innominados. Se atribuyen las tendencias de esta escuela al contacto con gentes y pintores italianos, que Constanza atrajo y congregó durante el famoso concilio (1414-1418). Allí se depuso al Papa Juan XXIII, elevando al solio pontificio a Martín V el protector de Fra Angélico da Fiesole. Una ráfaga de idealismo relegaba las crudezas realistas de algunos flamencos.

Las fotografías de ciertas pinturas conservadas en la Galería Nacional de Londres presentan características análogas al pintor de los Reyes Católicos; proceden de la abadía benedictina de Liesborn, bendecida en 1465. Secularizada por Napoleón al crear el flamante reino de Westfalia, cuyo altar, hecho pedazos, fué vendido más tarde. Dos trozos, un ángel que recoge en un cáliz la sangre del Crucificado y un grupo en adoración junto al Niño de Belén, se hallan en el museo de Münster (lám. VI, figs. 1 y 2). Los plegados de la parte inferior de la túnica de los ángeles se ajustan a la técnica de los pintores mencionados y coinciden con los de la saya de la Reina. Veamos los de Londres: en la Anunciación (lám. III, fig. 1), las estatuillas que aparecen rematando las columnas de la estancia adornarán el trono gótico del Museo del Prado; los mismos capiteles, que se repiten en el cuadro de la Presentación (lám. III, fig. 2); igual tipo de ventanas en los dos primeros; la Virgen, de boca minúscula, párpados abultados y manos afiladas, que escucha absorta el Ave María, tiene los rasgos de la Madre de Dios entronizada. El rostro del Arcángel es el precedente de la efigie de Doña Isabel, como San Gregorio y unos varones, de la Presentación (láms. VII, fig. 1, y III, fig. 2), lo serán de D. Fernando; el ángel en adoración a la derecha (lám. VI, fig. 2), y la ancilla de la fig. 2, lám. III, se asemeja a la Princesa. En el Niño de la Circuncisión (lám. VII, fig. 2), y el ángel llevando un cáliz (lám. VI, fig. 1), de frente amplia y ojos muy rasgados, se vislumbran las facciones del Heredero. Quedan los dominicos, con la aureola indicando sus nombres, como en los modelos alemanes ya citados. A esta escuela precisa atribuir, por razones de criterio estético y evidencia externa, el cuadro de la familia de los Reyes Católicos y lógicamente a "Melchor Alemán, pyntor", muy estimado en la corte, si juzgamos por su retribución.

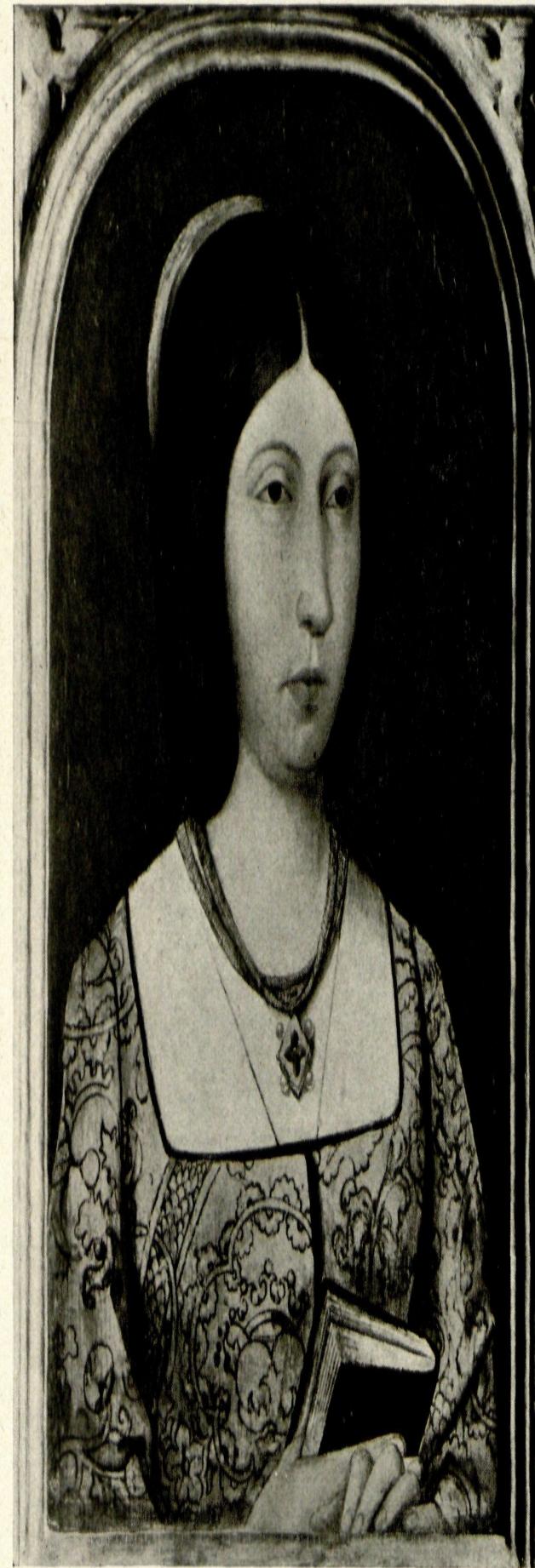
Las Bodas de Caná de la colección Satterwhite, Nueva York, publicadas por Chandler Post (19) y otros cuadros que da a conocer el mismo autor, del "Maestro de los RR. CC." y del "Maestro de Valladolid", estudiados en detalle, creo podrían aumentar las obras que cabe atribuir a pintores alemanes. Se dice que los esposos de las bodas están personificados por el Príncipe D. Juan y Margarita de Austria; los escudos del friso de la estancia parecen confirmar el aserto; sus características entran de lleno en la órbita de influencia renana en la que tratamos de situar a Melchor Alemán.

N O T A S

1. Ed. preparada y anotada por ANTONIO DE LA TORRE; Madrid 1954.
2. *Documentos sobre las Relaciones internacionales de los RR. CC.*; ed. preparada por ANTONIO DE LA TORRE; v. II, 1950, pág. 374.
3. *Memorials of King Henry the VIIth-Journals of Roger Machado. Embassy to Spain and Portugal* (págs. 157-199). London, 1858.
4. A.G.S. Casa Real de Castilla. Contaduría Mayor, leg. 6. Cuentas del tesorero Gonzalo de Baeza.
5. Cuentas de Gonzalo de Baeza.
6. ERNA AUERBACH: University Press. London, 1954.
7. London, 1938.
8. A.G.S. Casa Real de Castilla. Contaduría Mayor, leg. 15, pli. 199 v.
9. CHANDLER POST. *History of Spanish Painting*.
10. LE GLAY: *Inventaires*, v. II, pág. 480.
11. *Les inventaires de Marguerite d'Autriche*. Michelant. Bruxelles, 1870.
12. "Archivo Español de Arte", núm. 107, pág. 260-261.
13. TAMARO DE MARINIS. *La Biblioteca Napoletana dei Re d'Aragona*. vol, II, pág. 195.
14. *Inventaire de Marguerite d'Autriche*.
15. CHANDLER POST: ya citado." No one has attempted to attach any extant picture to the name of Melchor Aleman".
16. *La casa de Isabel la Católica*, ed. ya citada.
17. *Ibid.*
18. CURT GLASER: *Les Peintres Primitifs Allemands*. París, 1931.
19. CHANDLER POST: obra citada, v. VII, 2 p., pág. 420, lám. 164.

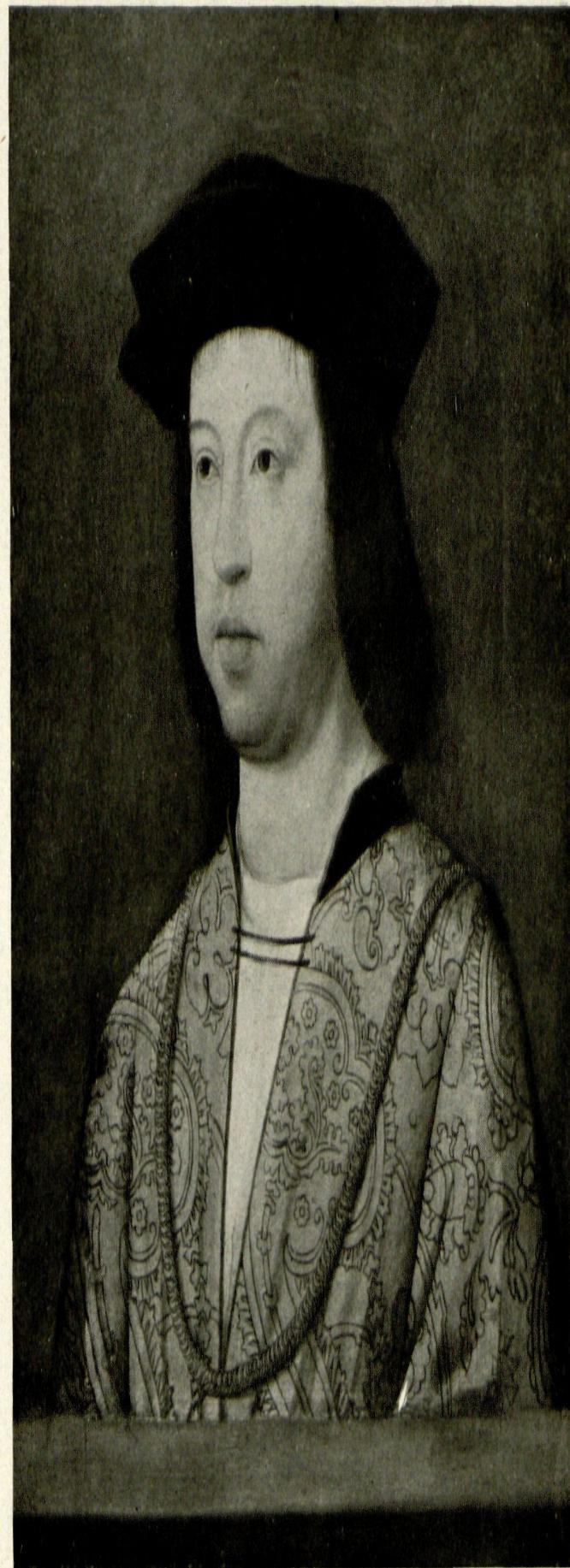


Eduardo IV de Inglaterra (1442-1483). Anónimo inglés. National Portrait Gallery, Londres.



Doña Isabel la Católica.

Anónimos. Castillo de Windsor. (Figuran ya en los inventarios de Enrique VIII.)



Don Fernando el Católico.

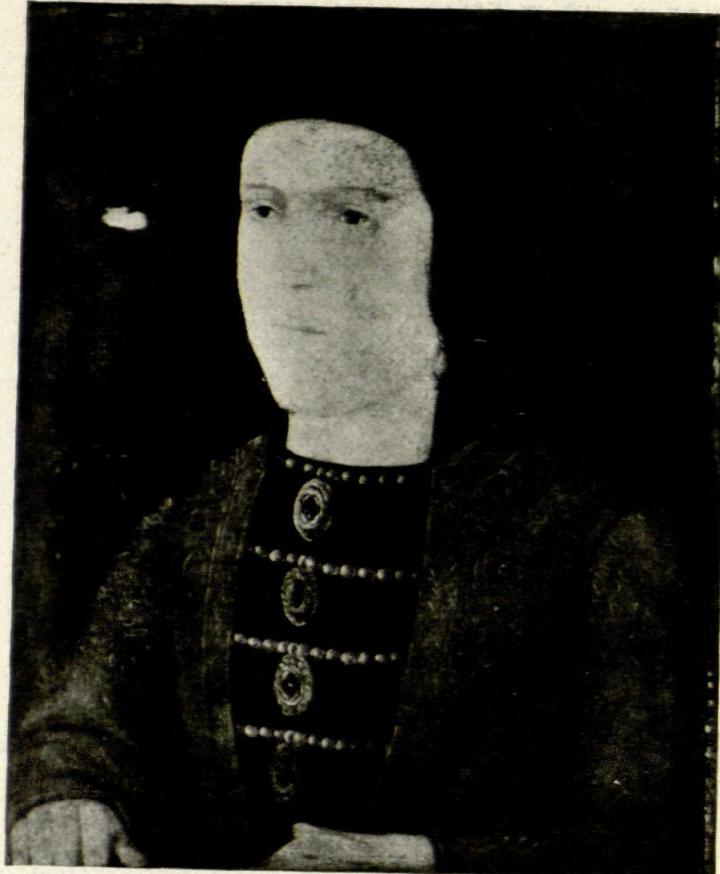


La Anunciación.

Master of Liesborn. (Cortesía de National Gallery, Londres.)



La Presentación.



Eduardo IV. N. P. Gallery.



Don Fernando. Anónimo. Museo de Poitiers.



Ferrante de Nápoles. † 1494. Museo de Poitiers.



Los Reyes Católicos. Museo del Prado. Melchor Alemán?



Un ángel. Master of Liesborn. Münster.



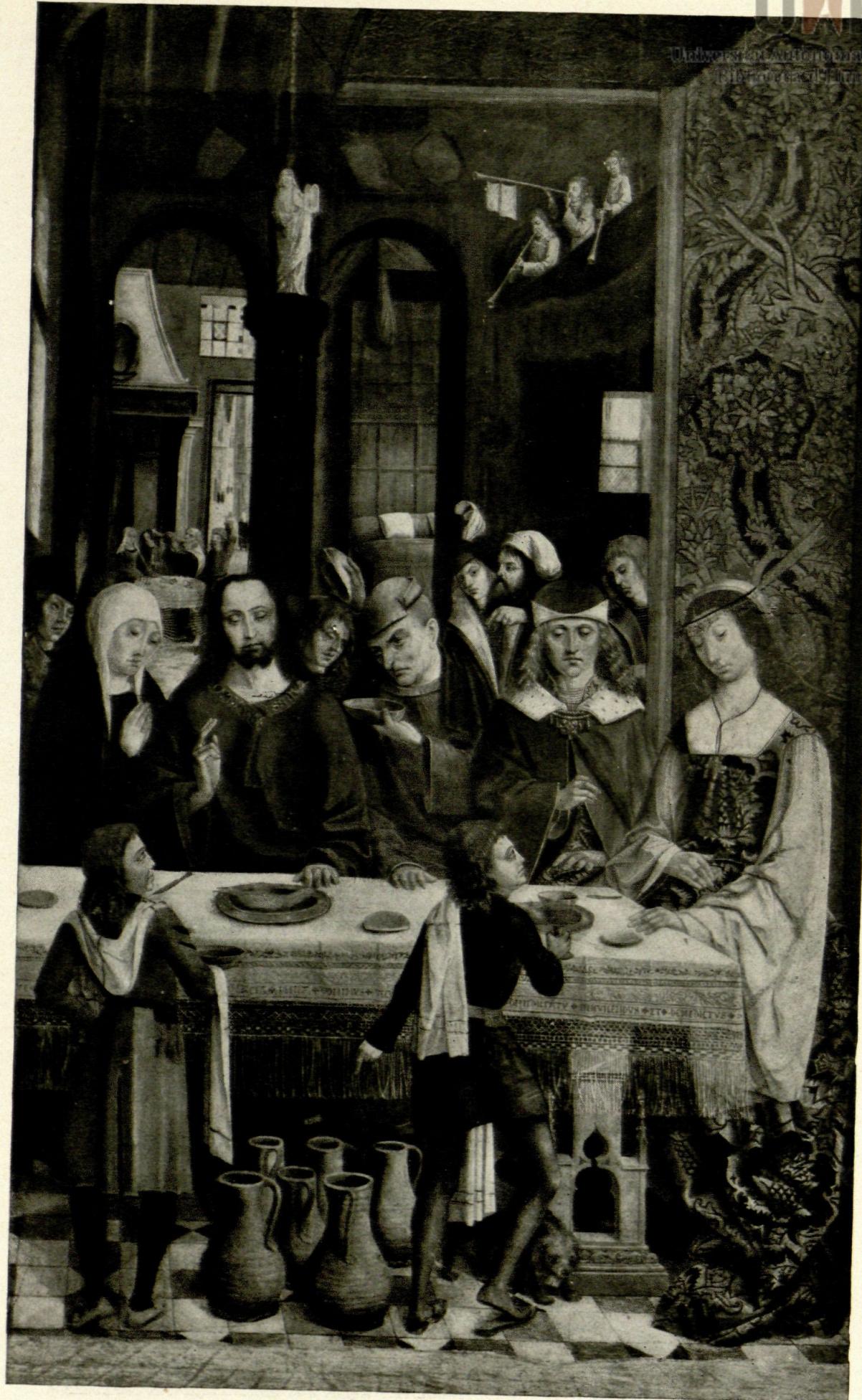
Angeles en adoración. Master of Lierborn. Münster.



San Gregorio, San Hilario y San Agustín. Master of Liesborn.



La Circuncisión. Master of Liesborn. (Cortesía de Galería Nacional de Londres.)



Bodas de Cáná. Pintor Alemán ? Col. Gudiol. New York (U. S. A.).

CERAMICA ARTISTICA

Por GELASIO OÑA IRIBARREN

ENTRE las diversas confusiones que existen en la clasificación de la cerámica de arte, están las que nos sirven de tema para este trabajo. Comenzaremos por una a la cual ningún tratadista ha dirigido su atención.

Trátase de la existencia de figuras, o estatuitas, que siendo idénticas y posiblemente hasta del mismo molde, unas son producto de la Manufactura del Buen Retiro, en su segunda época, y las otras lo son de la de Alcora, en su tercera.

Las primeras, naturalmente, son de la conocida pasta de Sureda, pues en esta breve segunda época, que en realidad sólo duró cuatro años, no se trabajó otra: las segundas son de la llamada *tierra de pipa*, y su existencia puede engendrar dudas o errores en su clasificación. El origen de esta igualdad puede ser hallado en los desastrosos efectos que la guerra de la Independencia produjo en la manufactura de Madrid, cuyos enseres fueron a parar a distintos lugares, los pocos que pudieron ser salvados de una brutal destrucción. Pérez Villamil, documentado historiador del Buen Retiro, escribe en su página 69: "... la Fábrica de Alcora... en 1815, llevó a sus talleres a Poggetti y Palmerani para que renovasen en ellos sus obras del Buen Retiro...", y en la página 113 dice refiriéndose al primero: "Expulsado de la Fábrica por los franceses logró retirar cinco cuadros de mosaico, de los cuales el mayor representaba la *Vista de Bermeo* (1) y los otros eran dos ovalados y dos circulares. Con ellos pudo llegar a Alicante etc...."; y si pudo salvar estas pesadas piezas también pudieron salvarse otros objetos..., tales como los moldes de estas figuras, empleados en el Retiro hasta 1808. Otra solución pudiera ser que utilizaron figuras del Retiro para modelos, y obtuvieron de ellas los moldes, ya que llevaban tras sí la aureola de su éxito.

Como ejemplo que sirva de orientación, citaremos las figuras existentes en los museos: Municipal, de Artes Decorativas y Arqueológico; en el primero puede verse la que representa *La Pintura* (fig. 2), en porcelana del Retiro, y la misma en *tierra de pipa*, forma parte de una colección particular; la que representa *La Justicia* (fig. 3), está en porcelana del Retiro en el Museo de Artes Decorativas, y en *pipa* en el Arqueológico. La confusión de las pastas de porcelana de Alcora con la dura del Retiro no es ya posible a estas alturas para quien haya dedicado a ellas un mediano examen, a pesar de lo que digan anticuados tratadistas; la pasta de Sureda, a más de ser notablemente más blanca que la de Alcora, es también de grano más fino, tacto mucho más suave, que recuerda el de la pasta dura de Sèvres en su mejor época, y como característica definitiva, al igual que una marca

(1) Actualmente en el Museo Municipal, en depósito del Museo del Prado.

de fábrica, las partes brillantes producidas por la magnesita (silicato de magnesia, vulgarmente espuma de mar), que parecen salpicaduras de barniz, algunas de bastante extensión, que son las que han servido de principal detalle para los falsificadores que las han imitado, con toques de barniz. Por lo expuesto se verá que esta confusión no tiene motivo de existir, ya que cada obra debe ser adjudicada a su manufactura correspondiente sin más complicación, y dejar al Retiro lo que es suyo y a Alcora lo que le pertenece.

Los *biscuits* de Alcora tienen una excelente base para su clasificación, por existir obras firmadas y fechadas, a más de las características mencionadas; por otra parte, Alcora no tuvo tan buenos escultores como el Retiro, excepto José Ferrer, pues en general las obras de Alcora no alcanzan la finura de las otras.

Las figuras, o estatuitas, en *tierra de pipa*, que han producido la confusión ya expresada, siendo causa de que sus iguales en porcelana del Retiro se atribuyesen a Alcora, dejan mucho que desear no sólo por su pasta, deficiente imitación de la inglesa, sino por su terminado tosco y su barniz, propicio a desaparecer fácilmente en las partes salientes, a más de su aglomeración en las pequeñas ondulaciones de la escultura. Estas piezas, a juzgar por los precios de venta que tenían asignados, según tarifa fecha 18 de febrero de 1825, publicada por el Conde de Casal en su conocida Historia, no parece les concedían gran mérito, pues son como sigue: "Figuras medianas de todas clases 12 reales. Idem pequeñas id. 8 reales. Idem grandes id. 30 reales".

Como son muchos los aficionados que ignoran la composición de esta *tierra de pipa* ni de dónde le viene este nombre, a ellos van dirigidas las siguientes líneas: Hacia 1720, el azar puso en manos del ceramista inglés Tomás Astbury, hijo del Astbury que alcanzó gran fama, la base de una composición que tan honda revolución llegó a causar en la producción de la cerámica europea en el último tercio del siglo; en sus comienzos se le dió el nombre de loza de pedernal (*stone-ware*), y fuera de Inglaterra, *tierra de Inglaterra*; se componía de una arcilla de gran finura mezclada con sílex igualmente fino, calcinado y pulverizado, y en su novelesco descubrimiento representó principal papel la casualidad, como tantas veces ha sucedido; su empleo adquirió gran extensión y dió lugar a la fundación de conocidas fábricas en Burslem, Hanley, Newport, Leed, Liverpool, Fulham, Lambeth, Castleford, etc., entre las que sobresalió la que en 1760 fundaron los hermanos Green, en Leed, condado de Suffolk, donde produjeron lozas finas de color amarillento (*cream-colour*), cuyos delicados relieves, calados y recortes obtuvieron el primer puesto en esta fabricación con *tierra de pipa*, que llegó a invadir los mercados europeos y a instalar depósitos hasta en Rusia.

Algunas manufacturas agregaban caolín a esta pasta, otras empleaban cuarzo en lugar de sílex y otras añadían un poco de cal. También se ha hecho con cierta transparencia. La cubierta es plumbífera. La citada fábrica de Castleford, condado de York, fundada en 1790, produjo mancerinas análogas a las españolas (1); en el mercado de antigüedades suelen encontrarse piezas de esta manufactura, ostentando un buen esmalte sobre una buena pasta.

En los últimos años de la manufactura del Retiro, Manuel de Agreda hizo en

(1) Reproducida en el número de esta Revista, correspondiente al 4.º trimestre de 1935, página 353, última lámina, figura 12.

sayos de *loza inglesa* o *tierra de pipa* con tierras de la comarca (1). En Francia se le dió el nombre de *tierra de Inglaterra* y *terre de pipe*, y en España *tierra de pipa*. Esta denominación de tierra de *pipa* procede de su semejanza con la pasta de las pipas para opio, que los chinos empleaban en los fumaderos, utensilios de gran belleza consistentes en una rica pieza cerámica finamente decorada con vivos esmaltes formando un fondo sobre el cual se destacan flores y arabescos perfectamente logrados unidos a una elegante forma esferoide agallonada en espiral cuya parte superior tiene un agujero para entrada del grano de opio; su base consiste en un corto cilindro sin esmaltar que se introduce en el tubo de aspiración, de bambú, de marfil y a veces de jade, mereciendo que tan espléndida pieza fuese destinada a mejor empleo. La riqueza cerámica de los chinos induce a creer que la porcelana monopolizase sus manufacturas; pero la palabra *tou-ki*, con la que designan los objetos de loza, nos demuestra lo contrario. La pasta de estas pipas es en extremo fina, muy blanca y fácilmente desmenuzable.

Antes de terminar la confusión de las piezas del Retiro con otras similares haremos mención de otra confusión más comprensible; trátase de la existencia de pequeñas figuras en *biscuit* copiadas de otras mayores del Retiro (figuras 4 y 5); son de la Moncloa, época también de Sureda, pero de menos finura, pues ni la vida ni el ambiente eran igual que cuando se produjeron las anteriores. Análogas a la serie de las figuras 2 y 3, se puede ver en el museo de Artes Decorativas otra de 10 cm.; en Sevilla, pertenecientes a una colección particular, vimos dos del mismo grupo, están copiadas de las del Retiro.

En el Museo de Artes Decorativas puede verse también otra pieza (figura 1), de 26 cm.; es de la Moncloa, copiada de otra del Retiro de 80 cm., que forma parte de los fondos del Museo Arqueológico. Esta figura de la Moncloa ha sido clasificada por algunos tratadistas como del Retiro y como de Alcora, sin reparar en las notables diferencias que hay entre estas producciones, sobre todo en la pasta.

* * *

Tarea difícil, por no decir imposible, resulta aclarar la confusión existente entre los productos de los primeros años de la primera época de la Fábrica del Retiro y los últimos de Capo-di-Monte, pues es sabido que se trabajó con pasta traída de Capo-di-Monte, con los mismos útiles, los mismos artistas, los mismos procedimientos y empleando la misma marca. La distinción entre lo fabricado con pasta italiana y lo producido con pasta española, que no pasó de constantes ensayos

(1) Villamil dice, en una nota de la página 61, que "Don Manuel de Agreda dirigió la agonía de la fábrica del Retiro marchando luego a París, *donde dirigió la de Naps*". Suponemos que se trata de la manufactura de Nast, de la cual puede verse en nuestro Museo Arqueológico una espléndida colección cuyos dorados atraen merecidamente la atención del visitante. Entre las diversas manufacturas existentes en París, en los comienzos del siglo XIX, no aparece este nombre "Naps", y en las extensas noticias que se tienen de la manufactura de Nast no está el nombre de Agreda. En el Catálogo *Guía de Museo Arqueológico Nacional*, editado en 1917, página 158, se repite este dato de Villamil

Serrano Fatigati nos da algunos datos de Manuel de Agreda en el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, tomo XVIII (año 1910), páginas 295-6 (Cuarto trimestre).

Juan-Nepomuceno-Hermán Nast murió en París el 1817, dejando dos hijos al frente de la manufactura, que sostuvieron la reputación del padre.

Se sabe con certeza que el embajador español hizo gestiones para trabajar en el Retiro, en porcelana dura, y consultó a Proust, químico y académico de la de Ciencias, quien le indicó a Nast como buen conocedor; pero para cuando el Gobierno español decidió el asunto, la pequeña manufactura de Nast había prosperado y Nast desistió de su viaje a España. Se tienen detalladas noticias de la Manufactura de Nast hasta 1835, en que terminó.

para imitar la importada (ensayos que cada vez resultaban peor, llegando a trabajar con pasta abiertamente mala, hasta que las brillantes reformas introducidas por Sureda cambiaron el turbio panorama), resulta cosa fácil; como punto de partida basta comparar la pasta de la estupenda sala de porcelana del Palacio de Aranjuez, obra firmada y fechada por José Gricci, con la del Palacio de Madrid, que es notablemente inferior. Lo único bueno que había en ésta era el aparato de luz, o araña, que pertenecía a la sala de Aranjuez, y allí ha sido restituída recientemente.

Las diferencias existentes entre la pasta italiana y las similares españolas tuvieron su origen en la rutina, pues así como todas las manufacturas del tercer cuarto del XVIII, llegaron a trabajar con pasta dura, es decir, con la verdadera porcelana, la madrileña, que se hizo odiar por el pueblo a causa de los cuantiosos gastos que originaba, no salió de sus costosos, constantes e inútiles ensayos hasta que Carlos IV envió a Sèvres a Bartolomé Sureda, quien a su regreso creó la verdadera porcelana del Retiro, original (1), superior a la de Sèvres, que llegó a inspirar celos a manufacturas extranjeras, que fueron la causa de su desaparición.

Desde los albores del tercer tercio del XVIII, la fabricación de porcelana dura fué invadiendo todas las manufacturas europeas, excepto la del Retiro, que hasta que Sureda se encargó de su dirección, según dicho, continuó su rutinaria y penosa marcha.

La manufactura de Tournay fué la que más tardó en aceptar la pasta dura, debido a la excelente calidad de su pasta tierna. Hasta la manufactura de Nápoles, hermana de la de Carlos III, creada por su tercer hijo varón, Fernando IV, que allí quedó, en el lugar que había ocupado su padre, trabajó con pasta dura 19 años antes de que lo hiciera la de Madrid, y siempre la superó en modernidad y progreso, pues parece que el rey "Nasone" tenía bastante afición a la porcelana, aunque seguramente no sería tanta como la que tuvo a la caza, sobre todo a la de robustas napolitanas.

Ya que mencionamos esta manufactura napolitana, estimamos oportuno contribuir a deshacer el error de confundirla con su progenitora la de Capo-di-Monte, error en que incurre hasta el benemérito Jaquemart, pues conviene desaparezca ya la confusión extendida por negociantes y ciertos aficionados empleando la denominación de Capo-di-Monte para las porcelanas marcadas con la N coronada, máxime cuando muchos de ellos cometan el error por creer que así dan más importancia a la pieza.

Capo-di-Monte terminó *por completo* cuando en 1759 vino Carlos III a reinar en España. En 1771, su hijo y sucesor concibió la idea de instalar otra manufactura que quedó establecida en Portici, y en agosto de 1773 fué trasladada a Nápoles, donde se desarrolló brillantemente hasta que su ascendente marcha fué perturbada gravemente, al igual que sucedió con la nuestra, por los acontecimientos derivados de la revolución francesa, que tantas conmociones produjo en Europa. Dirigidos los asuntos de Nápoles por la Reina María Carolina —costumbre aprendida de su madre—, en colaboración con su primer ministro Actón, en idéntica y vergonzosa manera que en España lo hacían María Luisa y Godoy, y dado el odio de la Reina hacia los revolucionarios franceses, aumentado por el trágico fin de su hermana María Antonieta, las relaciones entre Francia y la Corte napolitana eran

(1) La manufactura de Vineuf (cerca de Turín) trabajó con pasta similar, pero su calidad no llegó nunca a la de Sureda, que es más blanca y más fina.

como es fácil suponer, tirantez hábilmente utilizada y fomentada por la célebre Emma Lyon, más conocida por Lady Hamilton, flamante embajadora de Inglaterra, que tanto facilitaba a esta nación, y a su amante el feroz Nelson, la ejecución de sus faenas, produciendo a Francia enormes quebrantos. Estas incesantes hostilidades, por una parte, y ridículas arrogancias, por otra, terminaron con la conquista de aquel reino por Napoleón y la proscripción de los Borbones de Nápoles, proclamada el 2 de enero de 1806, lo que obligó a la Corte a refugiarse en Sicilia, al igual que tuvo que hacerlo en Parlermo el 24 de diciembre de 1798; pero ahora, sin el acompañamiento del *menage a trois*, que componían los Hamilton y Nelson, los cuales, en julio de 1800, a su regreso a Inglaterra, acompañaron también a la Reina en su viaje a Schoenbrunn, donde creyó oportuno retirarse a esperar mejores tiempos, a recordar los felices días de su niñez y a meditar sobre la inesperada actitud de su esposo y las antipatías que había despertado entre sus súbditos: Nelson había dejado de existir, el 21 de octubre 1805, en la batalla de Trafalgar, Sir Hamilton había fallecido hacía tres años y la bella Emma vegetaba viendo oscurecer su buena estrella y aparecer en su lugar el horrible espectro de la miseria, que iba tomando cuerpo hasta convertirse en realidad. Nadie se acordó de los eficaces servicios que había prestado a su patria, ni de que la niña que la acompañaba era hija del héroe Nelson.

El 30 de marzo, Napoleón nombra a su hermano José Rey de Nápoles, cargo que dos años después dejará a Joaquín Murat, para venir a reinar en España, y ninguno de estos dos reyes de guardarropía logra reanimar nuestra manufactura, a pesar de que el bello Murat puso en ello gran interés, hasta que en 1815 fué cedida a una Sociedad mercantil, que sólo consiguió alargar su agonía para cerrar definitivamente en 1821, vendiendo sus enseres, moldes, y derecho a usar su marca, a la manufactura de Doccia, cerca de Florencia, importante entidad que venía trabajando con éxito desde 1735, de la cual son las porcelanas producidas en nuestros días, imitación de las de Nápoles y marcadas también con la N coronada.

Esta importante manufactura, creada por Carlo Ginori, presentó en la Exposición de Barcelona, en el año 1888, una notable instalación, que, renovando el éxito que obtuvo en la de París en 1855 y otras posteriores, dejó largo recuerdo de sus variados productos.

Nuestro Museo Arqueológico posee interesantes piezas de la manufactura de Nápoles (1), de la cual reproducimos algunos ejemplares (figuras 10, 6 y 7) inspirados por la producción de Sèvres (figuras 8 y 9), así como las representadas en las figuras 11, 12 y 13, que se producían en España en el último tercio del XIX, y en modesta loza, en Valencia y en Valdemorillo, copiados de estas figuras.

Las marcas, aunque sean auténticas, engendran dudas, porque gran número de ellas son de artistas decoradores, pues había manufacturas que producían piezas en blanco para los decoradores de París; existen gran número de piezas con marcas en oro de los decoradores Dastin y Halley, entre otros; muchos tapaban la marca de la fábrica con un adorno dorado o bien por medio de una piedra circular en rotación, quedando un pequeño espacio mate. En Sèvres, a más de la marca de la manufactura, marcaban también los decoradores, registrándose más de trescientas.

(1) En tiempos no lejanos dos destacadas manufacturas, la alemana de Thüringen y la italiana de Doccia, han producido interesantes piezas análogas en blanco y en bicolor.

tas marcas de obreros, entre signos y monogramas, a más de las dudosas.

Marcas de manufacturas hay varias que se parecen y confunden, sin olvidar que no hay marca que haya tenido éxito que no haya sido falsificada. Un caso de coincidencia, y posible confusión, se nos presenta en la analogía existente entre la marca del Buen Retiro, empleada a finales del XVIII, haciendo referencia al reinado de Carlos IV, o sea, dos CC cruzadas, que coinciden con la marca que empleó Louisburg, hasta 1793, y con la de Niderville, en la época del Conde de Custine (1780-1793). La de Carlos IV tiene a la derecha, en la parte superior, una pequeña o que en algunas piezas casi no se ve; no hay que olvidar que casi todas las marcas se ponían a pincel y por distintas manos, y, por tanto, no puede haber una igualdad como en las puestas a impresión (fig. 14, a).

De 1844 a 1850 existió en Sèvres una pequeña manufactura instalada por un pintor de retratos que trabajaba para la manufactura Real, llamado Nicolás Moriot, que por carecer de medios tuvo que renunciar al negocio, a pesar de que obtuvo éxito. Trabajaba en porcelana tierna, y dos años después de asociarse con Jacob Petit, falleció en 1852. Su marca era *sèvres*, en azul.

Como caso curioso, bueno para engendrar confusiones, citaremos el producido entre la manufactura de Sèvres y la de Locré, más conocida por *La Courtille* (1771-1841), cuando en 1777, de seis figuras que modeló el joven académico L. Simón Boizot, notable escultor que la Du Barry llevó a Sèvres en 1773, figuras que estaban destinadas a las habitaciones del rey, fueron robados los moldes con tal prontitud que antes de que estas estatuitas llegasen a manos del monarca, habían sido puestos a la venta otros ejemplares iguales, del mismo molde, por dicha manufactura de *La Courtille*, cuya marca más empleada, consistente en dos espigas cruzadas acompañadas a veces de una letra mayúscula, es familiar a todo aficionado.

Ya que hemos citado un caso que no habrá dejado de producir confusiones, citaremos otro que también se presta para lo mismo, incomprendible, dada la altura a que han llegado estos estudios. En el *Catálogo de la Exposición de Cerámica*, celebrado en Barcelona el año 1942, se reproduce, en su lámina XLVIII, núm. IV, una interesante pieza de vajilla de Moustiers, atribuida a Alcora, la cual, por la coincidencia en los detalles, parece ser la misma que sirvió para obtener la fotografía que reproducimos en la figura 15, que ostenta en el dorso la marca de la manufactura de Olerys & Laugier, que también reproducimos en la figura 14 c, tomada al mismo tiempo que la fotografía, hace cerca de veinte años, cedida a tal objeto por el anticuario Fabriciano Pascual, fallecido en 1934.

Esta misma fuente está reproducida, también como de Alcora, en la *Historia del Arte Hispánico*, del Marqués de Lozoya, tomo IV, página 603, tomada, sin duda, del referido catálogo. Olerys marcó muy pocas piezas en los diez años que trabajó en Alcora; se encuentran algunas con la marca que reproducimos en la figura 11 d, o sea, una J y una O, enlazadas, y en la parte superior un rasgo que parece una S.

Para terminar con las clasificaciones daremos al aficionado que lo necesite el medio de distinguir, sin complicaciones, las piezas de porcelana *dura* de las de porcelana *tierna*: cuando se trata de piezas de vajilla, y por tanto transparentes, se miran al trasluz (mejor al sol, para apreciar bien la calidad de la pasta) cubriendo la cabeza con un paño oscuro o negro, al igual que para enfocar en una



Fig. 1.—*Ceres*.—Altura, 26 cm. Porcelana de la Moncloa, época de Sureda, copia de otra del Retiro, de 80 cm., de altura. Museo Arqueológico.



Fig. 2.—*La Pintura*.—Altura, 36 cm. En el Museo Municipal de Madrid está en porcelana del Retiro, y en una colección particular está en tierra de pipa.



Fig. 3.—*La Justicia*.—Altura, 36 cm. En el Museo de Artes Decorativas está en porcelana del Retiro, y en el Museo Arqueológico está en tierra de pipa.



Fig. 4.—*Otoño*.—Altura, 10 cm. Porcelana de la Moncloa, época de Sureda, copia de otra del Retiro, de 36 cm. de altura. Museo de Artes Decorativas.

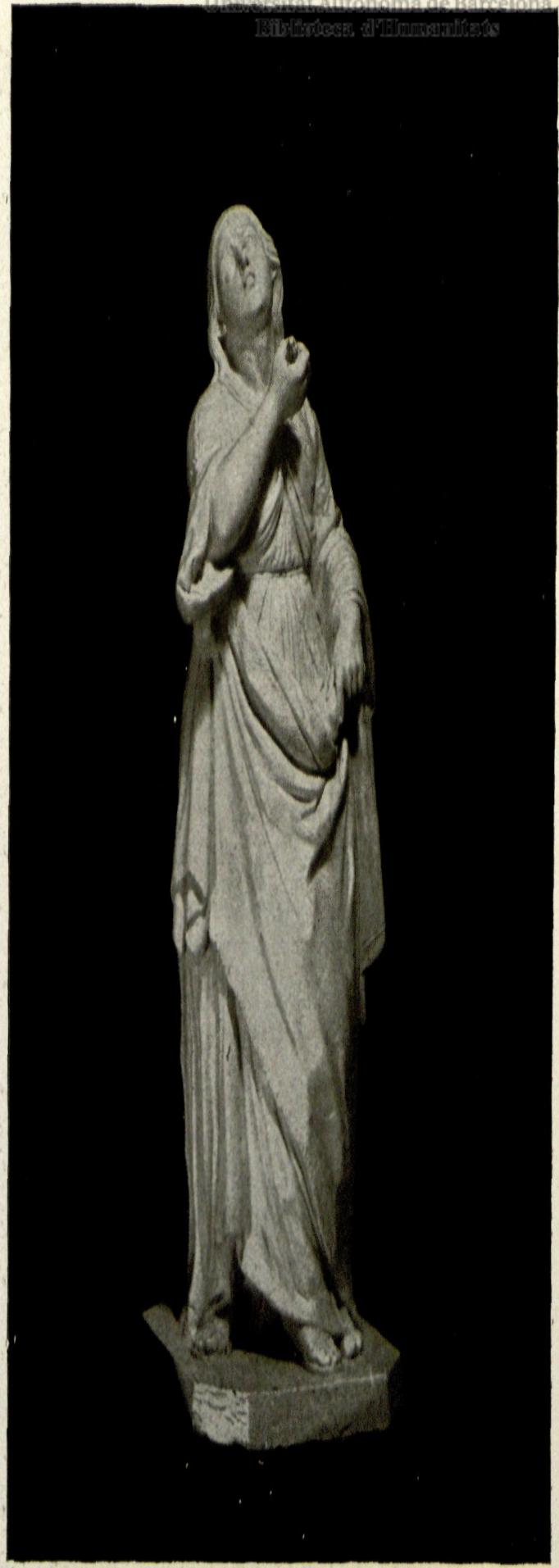


Fig. 5.—*Lucrecia*.—Altura, 10 cm. Porcelana de la Moncloa, época de Sureda, copia de otra del Retiro, de 36 cm. de altura. Colección particular.

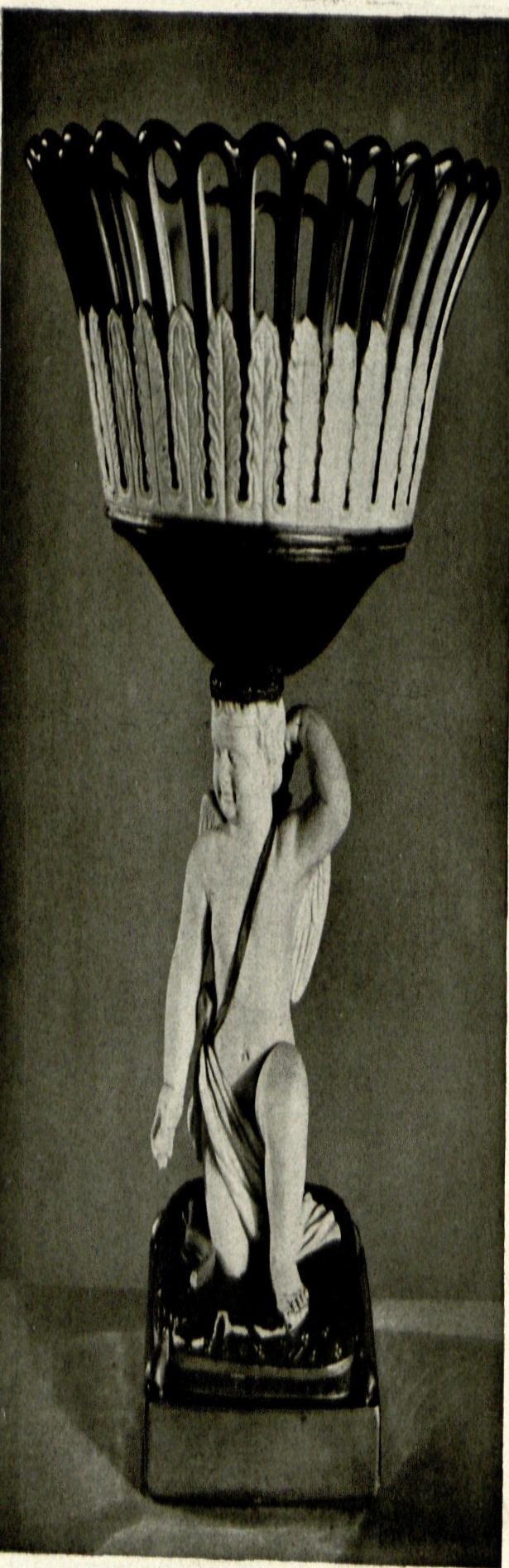
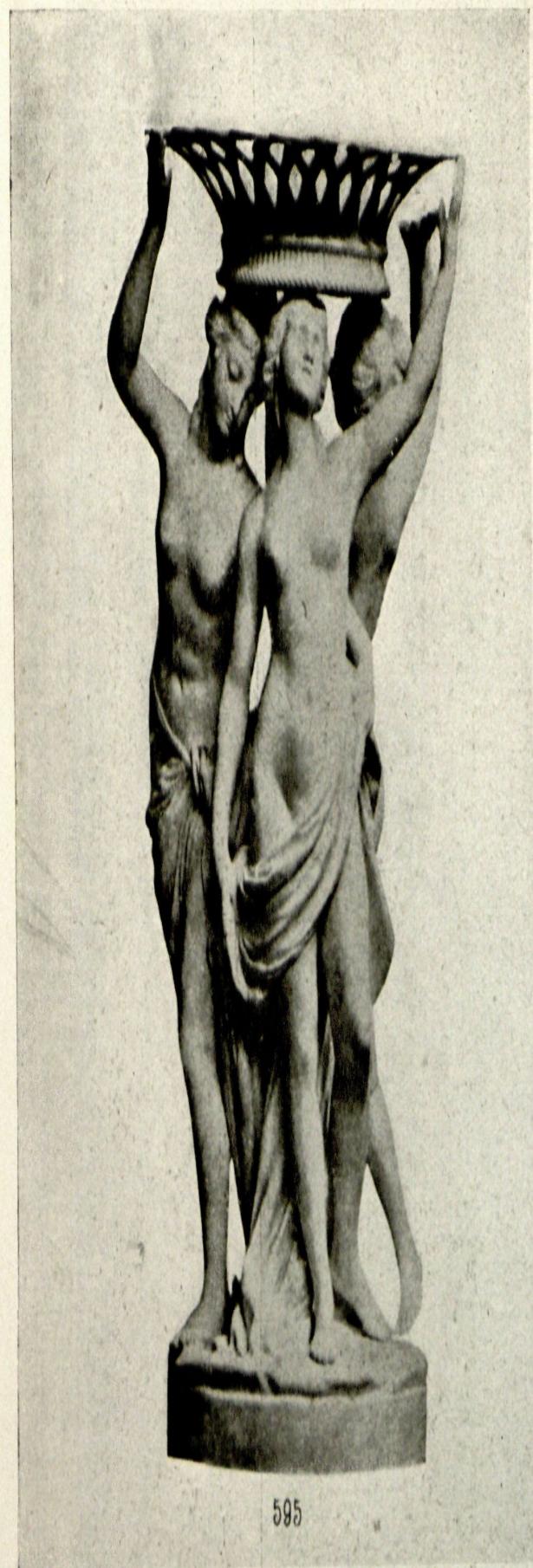


Fig. 6.—Frutero.—Altura, 27 cm. Museo Arqueológico. Porcelana. Decorado azul, blanco y dorado. Manufactura de Nápoles.



Fig. 7.—Frutero.—Altura, 36 cm. Museo Arqueológico. Porcelana. Decorado azul, blanco y dorado. Manufactura de Nápoles.



595



619

809

Fig. 8.—*Las tres Gracias*.—Altura, 30 cm. Porcelana de Sèvres. Ultimo cuarto del XVIII.

Fig. 9.—*Zéfiro y Flora*.—Altura, 30 cm. Porcelana de Sèvres. Ultimo cuarto del XVIII.



Fig. 10.—*Frutero*.—Altura, 18 cm. Museo Arqueológico. Porcelana. Manufactura de Nápoles. Decorado azul, blanco y dorado.

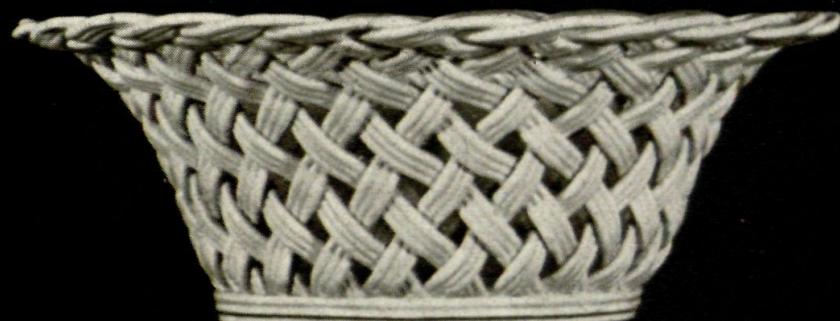


Fig. 11.—*Frutero*.—Loza blanca de Valencia. Último tercio del XIX. Algunas piezas tienen en el dorso una marca a presión.

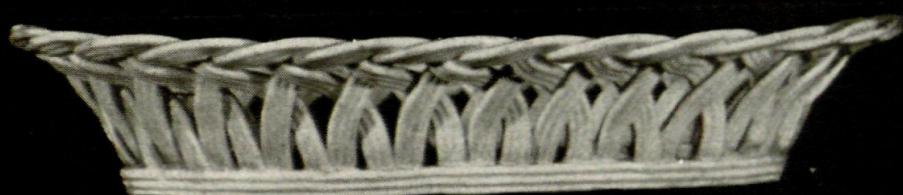
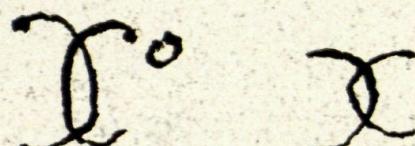


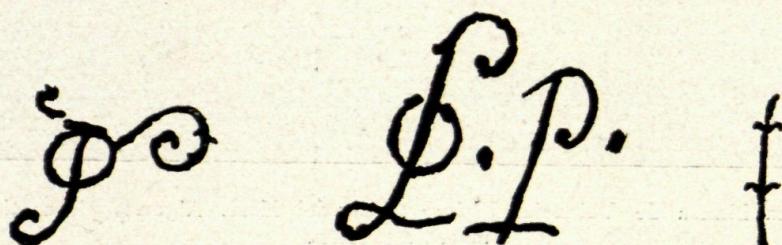
Fig. 12.—*Frutero*.—Loza blanca de Valdemorillo. Último tercio del XIX. Algunas piezas tienen una marca a presión.



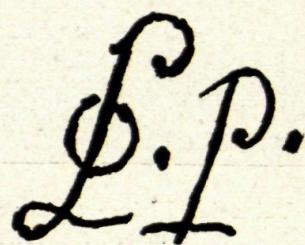
Fig. 13.—*Frutero*.—Loza blanca de Valdemorillo. Último tercio del XIX. La pieza reproducida pertenece al Museo de Artes Decorativas.



(a)



(b)



(c)



(d)

Figura 14.—(a) Marcas del Retiro y de Luisburgo.—(b) Marca de Olerys en Alcora.—(c) Marca de Olerys en Moustiers.—(d) Marca de Berlín en los albores del XIX.



Fig. 15.—Gran fuente de Moustiers bicromada, marcada en su dorso con la marca número 11 (c).



Fig. 16.—Plato de la manufactura de Berlín. Porcelana dura. Policromado y dorado. Museo Arqueológico Nacional. Diámetro, 22 cm.

Este es un trabajo de investigación, que no tiene fines lucrativos. Se permite su uso para fines de estudio y enseñanza. No se permite su uso para fines comerciales.

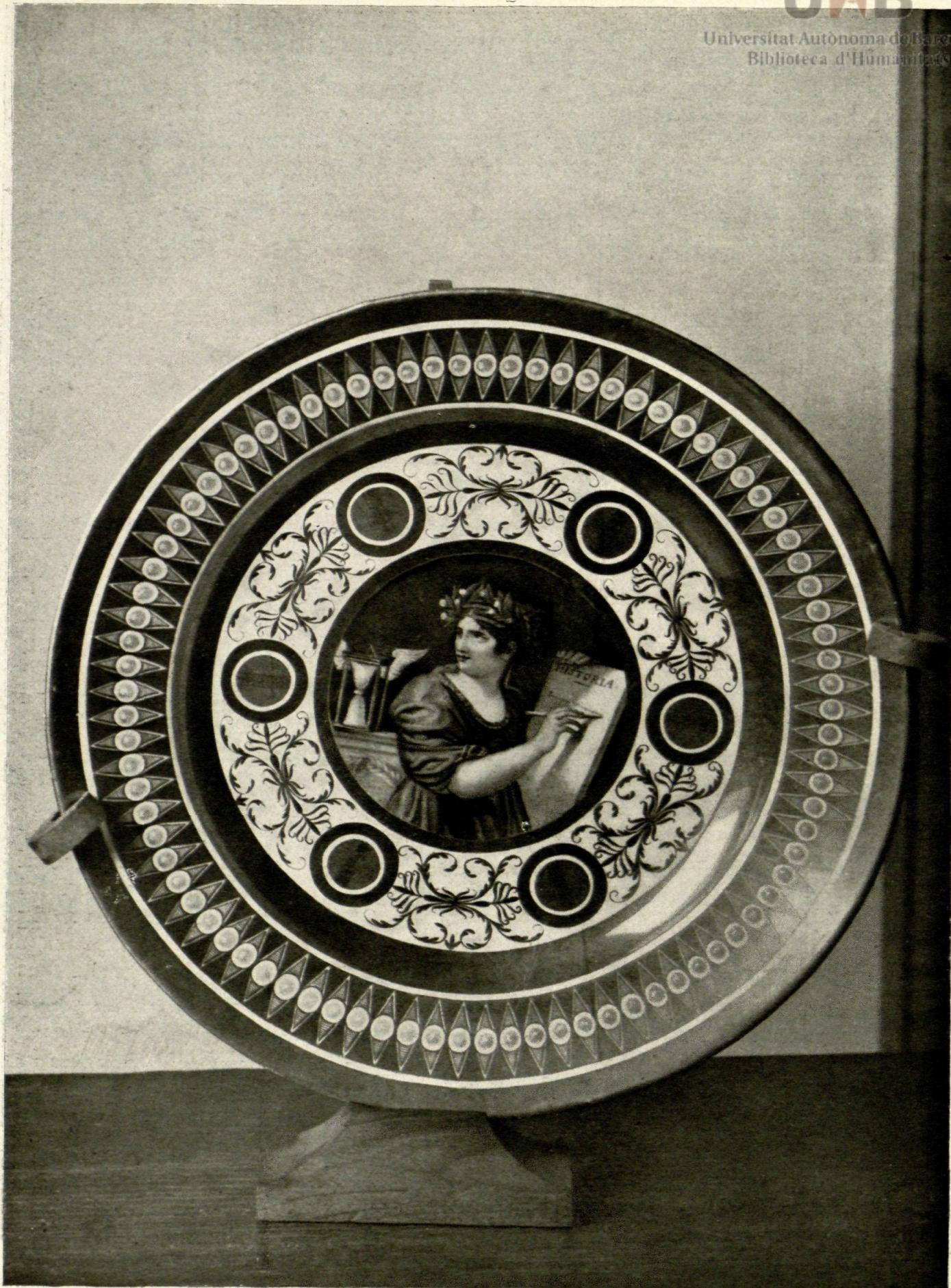


Fig. 17.—Plato de la Manufactura del Buen Retiro. Porcelana dura, época de Sureda, policromado y dorado. Pertenece al Museo Municipal de Madrid. Diámetro, 23,5 cm.

cámara fotográfica, y rodeando la pieza enmarcándola con el paño, la porcelana dura nos dará un color blanco lechoso más atrayente cuanto mejor sea su calidad, y la pasta tierna nos dará una transparencia gris, semejante al humo, completamente distinta a la otra.

En las piezas que por su grueso no pueda emplearse dicho procedimiento, el barniz indicará su filiación, pues en la pasta dura es completamente cristalizado, brillante por ser dado a gran fuego, y en la pasta tierna es menos vigoroso, pero más bello y de menos vulgaridad, pudiendo ser rayado por el acero. El estudio de las porcelanas tiernas no es recomendable al aficionado, pues contiene complicaciones que pertenecen a los profesionales destacados y no vulgares. La pasta tierna no ha dejado de producirse por su calidad, pues su belleza, cuando es de buena calidad, no la alcanza la pasta dura, sino por sus complicaciones y dificultades para obtener una buena pasta unida a igual terminación.

Damos fin a este trabajo con una aclaración o rectificación, debida a la erudita señorita Felipa Niño, actualmente Secretaria del Museo Arqueológico Nacional. Trátase de los platos de porcelana dura que forman parte de los fondos de dicho museo (fig. 16), que Villamil clasifica como del Retiro en su citado libro (1), y reproduce su marca en la lámina XXX, núm. 35, que es la misma que la manufactura de Berlín empleaba en los albores del siglo XIX (fig. 14, d), y que Villamil adjudica al Retiro; examinados detenidamente estos platos, hemos podido comprobar el acierto de la señorita Niño, pues todos sus detalles confirman esta clasificación. Hay algo que corona la nueva atribución, y es un detalle que no admite discusión, consistente en los errores en la escritura de algunos títulos que acompañan a cada figura, cosa que nuestro delicado y minucioso Sureda no hubiese dejado salir de la manufactura, máxime siendo tomados de un libro español (2). En corto tiempo hemos anotado varios, entre los cuales, al pie de una figura que representa un robusto Vaquero (fig. 16) se lee "Vaquera de la Mancha", cosa que se repite a más de la ausencia de la tan española letra ñ que es sustituída por una n. En 1914 ya ponía reparos a esta clasificación el autor del *Manuel de L'Amateur de Porcelaines*, Mr. Charles Grollier, páginas 330 y 337.

Otro detalle es que en los platos de Berlín el filete dorsal o de apoyo es lo que vulgarmente llamamos media-caña, y en los del Retiro (que en los de fantasía figura 14, es dorado) termina en un pequeño plano. Alvarez-Ossorio, en el *Catálogo del Museo Arqueológico* (hay dos ediciones, 1910 y 1925), al citar estos platos, escribe: "cuya fabricación es dudosa, pues mientras unos creen es la de Berlín, otros los estiman como del Retiro, y entre los productos de ésta pueden verse pruebas de los referidos platos". Pero ni nosotros ni personas bien autorizadas tenemos noticias de estas *pruebas*, que posiblemente podrán juntarse con el dato que da en la página 106, al tratar de la fábrica de Alcora, adjudicando su fundación al X Conde de Aranda, que en aquella fecha tenía ocho años, y lo confunde con su padre, que fué el fundador en 1727.

(1) Páginas 67 y 85.

(2) *Colección general de trajes que en la actualidad se usan en España. 1801 - 1804.*

El arte y la devoción popular médico-mariana

Por el Dr. ANTONIO CASTILLO DE LUCAS

CON un criterio artístico, tendríamos que hacer una clasificación de las Imágenes Marianas sanadoras, por épocas y escuelas; pero nos hemos guiado más por el sentido piadoso, tradicional y onomástico, difundido a través de las generaciones por leyendas, romances y coplas que pregnan con fervor los milagros curativos y las gracias concedidas generosamente por la Madre de Dios.

El arte del pintor al trasladar a un lienzo su inspiración para representar a la Virgen o el de un imaginero para tallar o esculpir el virginal simulacro, contribuyen mucho, por la admiración de la belleza de la obra, a la devoción de la imagen, pero el culto popular, a veces, prescinde de la estética para adorar a aquellas que, por la fe en sus milagros, aumentan su valor sentimental e íntimo de modo imponderable.

Imágenes de todas las épocas y categorías artísticas venera el pueblo por arraigada devoción secular. Hay tallas románicas de los siglos XII y XIII, idealistas en su expresión hierática de sencilla majestad, sentadas en un trono o sede con el Niño Jesús en sus rodillas en actitud de bendecir; son las imágenes de mayor valor arqueológico y que, en muchos lugares, se han desvirtuado con la mejor buena fe, pero con el pésimo gusto, al ocultar la policromía de sus tallas con deslumbrantes mantos bordados y petos, grandes y pesadas coronas, rostrillos de plata y pedrería que enmarcaban su delicada faz.

Por fortuna, se tiende actualmente, para bien del arte, a que estas magníficas tallas de la Virgen se admiren en toda su belleza, despojándolas de los postizos mantos y adornos; así se ha realizado con las imágenes titulares en los monasterios de tan elevado ambiente cultural como el de Montserrat, en Cataluña, de la Virgen de Atocha y en la Parroquia de la Almudena, en Madrid.

En el siglo XV, el arte gótico infundió a las imágenes de la Virgen más naturalismo, y predominan las que están de pie con el niño en el brazo izquierdo; el cuerpo se contornea para equilibrar el peso del Divino Infante; los pliegues de la ropa y la calidad de ésta constituyen gran preocupación de los artistas; resultan imágenes sonrientes, atractivas, graciosas y elegantes; ejemplos son las Vírgenes de la Blanca, en Victoria, y Estrella, en Toledo.

Mayor realismo tienen las imágenes de los siglos XVI y XVII, especialmente en las Virgenes de la Leche, llegando al dramatismo más vivo en los imagineros castellanos y andaluces al tallar Piedades, Angustias, de la Esperanza, etc.

Decadente para el arte es el XVIII, al imponerse la moda de vestir con telas las

imágenes y adornarlas con suntuosas joyas, como lo prueba la monótona iconografía de ésta época, que apenas se ha modificado y aun retrocedido por la fabricación en serie, salvo honrosas excepciones modernas, que siguen fieles al arte clásico.

Permitidme que con un saludo tan español como es el AVE MARÍA os dé las gracias por anticipado, y proceda a desarrollar el tema.

ONOMASTICA SANADORA

Mediadora universal es la Santísima Virgen María de toda la Humanidad. No hay desgracia, pasión, enfermedad, accidente o conflicto sentimental en que no se ponga por intercesora a la Madre de Dios.

La letanía, contiene en síntesis todas las alabanzas y títulos con que la Iglesia aclama a la Virgen; nombres que multiplican hasta el infinito los pueblos católicos en todo el mundo, pues esta onomástica Mariana tiene todos los calificativos en orígenes y motivos imaginables, desde el nombre del lugar de aparición de un simulacro, pasando por un símbolo, atributo, accidente del terreno, localidad, milagros y gracias concedidas.

Siendo, dogmáticamente, una sola la Virgen Santísima, la súplica del creyente tiene idéntico valor espiritual ante cualquier representación iconográfica; pero la fe del pueblo hace más objetiva su petición ante una imagen venerada por su nombre, por su arte, y sobre todo por la tradición; de aquí que, para cada creyente, la Virgen más milagrosa es la de su tierra o región, aquella donde le enseñaron sus padres a rezar, y a éstos sus antecesores.

La salud, por ser la mayor riqueza que el hombre anhela en esta vida, es la gracia más solicitada de la Virgen Santísima; de aquí que veamos en todos los santuarios marianos y ante las imágenes de más variada toponimia, exvotos de gratitud de enfermos creyentes que obtuvieron de Nuestra Señora favores y milagros curativos, tanto de enfermedades del cuerpo como del alma.

España, tierra Mariana por excelencia, ya que goza de la privilegiada gracia divina y única en el mundo de que la Virgen Santísima descendiera en carne mortal en Zaragoza, el año 40 del siglo I, tiene en cada español un fiel devoto, pues cada uno por fe heredada y vivida adora a la Virgen titular de su pueblo. Imágenes españolas de gran valor, arqueológico y artísticamente, muchas veces, pero sobre todo por su profundo e imponderable valor sentimental, tienen nombres representativos consagrados por la tradición, y limitándonos a los favores y milagros en relación con la medicina—que tan al unísono van con la ciencia, pues la Iglesia dispone, con arreglo a las Sagradas Escrituras, que los católicos utilicen los medios curativos humanos, al par que se elevan a Dios, por medio de la Virgen y los santos, plegarias de súplicas y sacrificios—. Intentamos este ensayo, demostrativo de esta fe, que tiene el pueblo en la Virgen para remediar su salud integral, clasificando en tres grupos los ejemplos seleccionados de nombres de imágenes:

- a) Onomástica Mariana en relación con la salud física.
- b) Onomástica de imágenes de significación curativa del espíritu.
- c) Onomástica variada de imágenes cuyos milagros son de gran tradición popular... (1).

a) **Onomástica Mariana en relación con la salud física.**

El título de la Virgen de la Salud lo tienen muchas imágenes en España; son famosas en Alicante, Barcelona, Cádiz, Lérida; guarda relación histórica este nombre con la intervención milagrosa de la Virgen en grandes epidemias que asolaron esas ciudades. Cuenta la tradición que el de la imagen que se venera en Sevilla fué puesto tras repetidos sorteos entre otros nombres.

Interesantísimo sería hacer un estudio de los exvotos ofrecidos a estas imágenes; destaco por la variedad de cuadros votivos, representando curaciones milagrosas, los que llenan las paredes de la ermita de la Virgen de la Salud en Barbatona; éste es un humilde caserío de seis u ocho vecinos, inmediato a Sigüenza, provincia de Guadalajara, y en cuyo Santuario se reúnen el día de su fiesta, 1^{er} domingo de septiembre, romeros de todos los contornos, que con gran ingenuidad cantan esta copla, al son de una jota alcarreña:

*La Virgen de Barbatona,
la dijo a la del Pilar;
si tú eres aragonesa,
yo soy serrana y con sal.*

Como para tener salud es preciso comer y beber, no faltan advocaciones Marianas que se refieran a estos vitales medios, y así tenemos imágenes a las que los agricultores tienen gran devoción: Virgen del Campo, en Villafranca (Teruel); en Cabezón de la Sal, en Barcelona, etc.

En Montánchez (Cáceres) es muy expresiva esta copla:

*La Virgen del Rosario
me dió marido;
la Virgen Labradora,
me da su trigo.*

y como *Con pan y vino se anda el camino*, según el adagio, para que haya una buena cosecha de éste, ruegan en Tomelloso (Ciudad Real) a la Virgen de Las Viñas, y también en Aranda de Duero (Burgos), donde es la imagen titular; por cierto que, tiene a los pies un exvoto regalado por Felipe IV, agradecido el Monarca a que la Virgen salvó a un hijo enfermo. Consiste en una figura de niño vestido con casaca bordada, el pueblo le llama "El mediquito".

Vírgenes del Olivo y del Olivar hay en muchos pueblos andaluces, y especialmente le suplican y encomiendan las cosechas de aceite.

El agua, como lluvia para fertilizar los campos y para bebida, es fervorosamente solicitada por los labradores; tienen fama por su especial tutela la Virgen de Las Aguas, en Sevilla, y Castellote (Teruel); Virgen de Aguas Santas, en Jerez de los Caballeros (Badajoz); Virgen de Aguas Vivas, en Carcajente (Valencia); y con los nombres de La Fuente, en Muel (Zaragoza), y Peñarroya, de Teruel; Fuente de la Salud en Blanes (Gerona), Córdoba y Traiguera (Castellón); aquí con una linda

leyenda de un sordomudo que recuperó el habla al beber en un gran charco en cuyo fondo estaba una hermosa efigie de la Madre de Dios, que es la que actualmente se venera.

Los nombres de Fuensanta (Murcia), Córdoba y Sierra Bermeja (Granada), y Virgen de La Fuencisla (Segovia), tienen relación etimológica con fuentes milagrosas inmediatas.

Hay imágenes de María con el nombre del Balneario de donde son titulares; así tenemos la Virgen de Jaraba en los baños de este nombre en la provincia de Zaragoza; son aguas mesotermiales, radiactivas, bicarbonato-cálcicas; clásico en la localidad es este cantar:

*¡Oh Virgen de Jaraba;
a estos tus baños
vienen muchos enfermos
y se van sanos!*

La Virgen de las Caldas de Estrach, en esta localidad balnearia de la provincia de Barcelona, y Nuestra Señora de Las Caldas de Bohí (Lérida), así como la de Virgen de las Caldas, en Caldas de Besaya (Santander), son otros tantos ejemplos de la tutela sanitaria de la Virgen escogiendo estos privilegiados lugares para alivio físico y moral de los enfermos.

Existen también los expresivos nombres de "Nuestra Señora de las Calenturas", en el pueblo de Canet de Sagunto (Valencia), al que se encomiendan multitud de enfermos de aquellas regiones palúdicas donde se cultiva el arroz, y antiguamente se llamaba en Murcia Virgen de la Fiebre a la que pasados los años se la denomina también Fuensanta.

Virgen de los Zaratanes (*Levante*, Dr. Blanco Soler), protectora de los cancerosos.

Existen imágenes gestantes, como es la de la "Buena Esperanza", y expectación del parto, nombre éste que también se ha variado por el de "Virgen de la O", porque todas las antífonas de esta festividad principian admirativamente. Destaca por su antigüedad y culto la de Sopeira (Huesca).

Virgenes de la Leche, del Alumbramiento y de "La leche y Buen parto", son también muy numerosas; en todas tiene María el seno al descubierto, en actitud de dar de mamar al Niño Jesús; esta exaltación de la maternidad y crianza, la glosa un viejo refrán: *La mujer que cría es más madre que la que solamente pare* (2).

Por último, para la hora de la muerte, tiene también el hombre su refugio piadoso en las efigies de la *Dormición* que denomina "De la Buena Muerte", en Zaragoza, de "La cama" en Escalante (Santander) y "Del Tránsito", famosísima en Zamora. Devoción popular que está condensada en esta sencilla oración que se reza al acostarse diariamente:

*Según me echo en esta cama
me echaré en la sepultura;
a la hora de mi muerte,
¡amparadme, Virgen pura! (3)*

b) Onomástica de significación curativa del espíritu.

Es tan extraordinario el poder de la oración que es incalculable su eficacia conforme a la teología dogmática. El organismo experimenta cuando se reza con fe una intensa reacción psicológica y aun somática, como ha demostrado Alexis Carrel (4). Orar con fe ante una imagen de la Virgen, y dialogar con Ella, representa un maravilloso remedio espiritual. PENA COMUNICADA, PENA ALIVIADA, dice el adagio, y este consuelo lo encuentra el hombre al invocar la protección de la Virgen, pues Ella experimentó todos los sufrimientos y amarguras que al alma pueden afligir.

El pueblo, con mucho fervor y fina sensibilidad, ha dado nombre a las diversas efigies de la Virgen, recordando las afecciones morales y sus anhelados remedios; sin pretender recordarlos todos y menos señalar los lugares, vamos a indicar los más populares:

Virgen de la Alegría.—Venérase en Sevilla, Pueyo (Zaragoza) y Monzón.
de Altagracia.—Zalamea de la Serena (Badajoz).
del Amor Hermoso.—Madrid.
Amparo.—Burguillos (Badajoz) y Sevilla.
Angustias.—Granada, Cádiz y Valladolid.
Buena Suerte.—Zaragoza.
Buen Aroma.—Soria.
Buen Camino.—Aravaca (Madrid).
Buen Consejo.—Catedral de Madrid.
Buen Fin.—Madrid.
Buen Suceso.—Madrid, Tudela y Vich.
Buen Viaje.—Arenys de Mar (Barcelona).
Camino.—León, Astudillo (Palencia) y Luna (Zaragoza).
Caridad.—Avila, Illescas (Toledo) y Cartagena.
Clemencia.—Valle de Santa Ana (Badajoz) y Avila.
Compasión.—Sariñena (Huesca). Piadosa tradición de que suda algunos viernes. Los frailes conservan como reliquia un purificador con gotas de sudor.
Desamparados.—Valencia. (Fué encargada por Fray Giraberto Jofre, fraile Mercenario del siglo XV, fundador del primer hospital de locos que hubo en España. Tiene la cabeza inclinada hacia el pecho porque la ponían acostada con una almohada bajo la cabeza, cubriendo así los ataúdes de los ajusticiados y desamparados.)
Dolores.—En muchísimos lugares. Gran tradición andaluza.
Dolorosa.—Magníficas tallas de Mora y Gregorio Hernández.

Dulce nombre.—Cuenca.
Esclavitud.—Gran tradición curativa en Santiago.
Esperanza.—Sevilla, Córdoba y Lugo.
Estrella.—Málaga y Atienza (Guadalajara).
Favores.—Antequera (Málaga).
Fe.—Zaragoza.
Flores.—Becerril de la Sierra (Badajoz).
Gracia.—Avila, Peñíscola y Almeida (Barcelona).
Gracias.—Granada.
Guía.—Valverde (Madrid) y Manresa (Tradición Ignaciana).
Lágrimas.—Badajoz y Ciudad Real.
Luz.—Tarifa, Almonacid (Guadalajara). Poblaciones (Santander), Cuenca y Barcelona.
Madre.—Orense.
Madre de Dios.—Lucena (Córdoba).
Maravillas.—Huesca y Madrid.
Mártires.—Agreda (Soria).
Merced y Mercedes.—Barcelona y multitud de lugares.
Milagros.—Valencia, Madrid, Teruel y Tortosa.
Misericordia.—Multitud de lugares.
Paces.—Toro (Zamora). Tradición histórica.
Paciencia.—Valencia.
Patrocinio.—Tamarite de Litera (Huesca) y Lérida.
Paz.—Mazuecos (Guadalajara). Madrid.
Paz y Caridad.—Madrid. (Antigua Hermandad que asistía a los ajusticiados.) (Destruídas en la guerra.)
Perdón.—Sos del Rey Católico (Zaragoza).
Piedad.—Muchas ciudades.
Pobre.—Orihuela (Alicante).
Purificación o de Las Candelas.—Es muy

común esta imagen en los templos; ante ella se celebra la misa de parida, siguiendo el rito del pueblo de Israel de purificarse a los 40 días después del parto, piadosa costumbre que se ha modificado acortando el tiempo, y ante una imagen de culto local.

Refugio.—Córdoba.

Refugio de Pescadores.—Calaceite (Teruel).

Remedios.—Alicante, Flix, Madrid, Lérida, etc.

Rescate.—Zaragoza.

Serenidad.—Pastrana (Guadalajara).

Siete Dolores.—Córdoba.

Siete Gozos.—Reus (Tarragona).

Socorro.—Córdoba, Cuenca y Orihuela (Alicante). Multitud de ermitas extramuros, tipo Montárron (Guadalajara); en Madrid, "La Paloma".

Tribulación y Paz interior.—Madrid (convento Carboneras).

Triunfo.—Granada.

Victorias.—Málaga, Toledo, Trujillo y Jaca, etc.

Victorias.—Valencia y Tetúan (Madrid).

Virtudes.—Fonz (Huesca) y Badajoz.

¿Qué estado afectivo del alma no encuentra su alivio espiritual en una advocación mariana? Un solo título en la letanía sintetiza este florilegio: **CONSOLATRIX AFLICTORUM!**

c) Onomástica variada de imágenes cuyos milagros curativos son de gran tradición popular.

Desde los santuarios Marianos famosos a las humildes y aisladas ermitas donde se venera su imagen, siempre encontramos en la piadosa historia de la Virgen titular milagros curativos. Seleccionaremos muy limitados ejemplos, en que, como prueba de tradición, haya referencias en el cancionero especialmente.

Entre los innumerables milagros de la Virgen del Pilar destaca por su fama el "Milagro de Calanda", sobre el que escribió documental y científicamente el Dr. Ricardo Royo Villanova, Rector y Catedrático de Médica que fué de Zaragoza (5). Más limitémonos a referir algunos trozos del romance:

*Miguel Pellicer
vecino de Calanda,
tenía una pierna
muerta y enterrada.*

Este campesino turolense fué atropellado por un carro y sufrió la fractura abierta de la pierna con infección y gangrena consecutivas, por lo que, para salvar la vida, hubo necesidad de amputarla en el hospital de Zaragoza, en 1637.

*Dos años y cinco meses,
cosa cierta y aprobada,
por médicos cirujanos
que la tenía cortada.*

El Dr. Royo Villanova cita en su trabajo el nombre del cirujano que debió operale, el alta y el tristísimo porvenir pidiendo limosna. El romance cuenta cómo se encomendó a la Virgen del Pilar, y se untó el muñón con aceite de la lámpara (6).

*Se acostó en la cama,
y por la mañana
se encontró la pierna
sana como estaba.*

Este milagro ha quedado fundido a una copla tradicional en ese pueblo:

*Dos cosas hay en Calanda
que son dignas de admirar:
la pierna de Pellicer
y la Virgen del Pilar (7).*

En Pozuelo del Rey (Madrid) cántase una copla que pregoná un milagro de la virgen titular y que, por analogía, se ha extendido a otras enfermedades de la piel.

*Virgen de la Cabeza,
la milagrosa;
por curar un leproso,
tienes carroza.*

En Andújar (Jaén), y en el llamado "Cerro de la Cabeza", en Sierra Morena, hay un santuario, centro de romerías antiquísimo y lugar histórico por el heroísmo de sus defensores durante la guerra de Liberación, donde se venera a la Virgen de la Cabeza.

*Virgen de la Cabeza,
la morenita;
en el cerro más alto
tienes la ermita.*

Y en el día de la romería (último domingo de Abril) es de admirar la fe con que asisten sus devotos cumpliendo promesas en acción de gracias por beneficios recibidos sanando de multitud de enfermedades. Como reliquia se llevan multicolores estandales (8).

La Virgen de la Cinta, en Tortosa, es abogada de la mujeres durante el embarazo y en los momentos del parto, veneración tan extendida y popular que las reinas de España en trance de "infantar", tienen el privilegio de que las lleven a la regia alcoba la sagrada reliquia de la Cinta o cíngulo que la Virgen ofreció descendiendo del cielo, según piadosa leyenda, a un clérigo tortosino, que todos los días del año la rendía culto en la catedral (9). No hemos encontrado el motivo por lo que este culto tutelar de las embarazadas debe su origen, creemos que sea por la sinonimia con cinta, ya que en castellano se dice "estar encinta" a la mujer embarazada, palabra que en el diccionario significa que la mujer en el estado de preñez tiene que estar *desceñida* y floja para estar cómoda.

Coplas pidiendo aguas para los campos, para que estos produzcan los frutos necesarios para la alimentación, tenemos en todos los pueblos agrícolas.

*Virgen de Botóa,
 coronas de espinas;
 mándanos el agua
 pura y cristalina.
 Los campos se secan,
 los bichos se mueren;
 todos perecemos,
 Virgen, si no llueve.*

Botóa (Badajoz) (10), an-
 tigua ciudad romana de
 Budua.

Desde la cuna a la sepultura hay coplas marianas pidiendo protección. Nana muy general es la siguiente:

*Duerme, niño del alma;
 duerme, mi dueño;
 que la Virgen del Carmen
 vela tu sueño.*

*Para que dichosa suerte
 gocemos en la otra vida,
 María de Veladiez,
 asístenos en la muerte.*

Espirdo (Segovia) (11).

Sin precisar la enfermedad, hemos oido esta piadosa cuarteta en más de una romería.

*Con la mortaja en la mano
 me salvaste de la muerte.
 Virgen Santa de...
 las gracias vengo a ofrecerte.*

Como los cantares expresan sentimientos, no es de extrañar que la juventud enamorada pida, en coplas a la Virgen, remedios para sus males de amor, desde un cariño al olvido.

*La Virgen de Covadonga
 tiene una fuente muy clara;
 la niña que bebe en ella,
 dentro del año se casa.* (Asturias.)

*A la Virgen del Valle
 le voy a pedir,
 un corazón de bronce,
 para no sentir.* (Toledo.)

En resumen: La medicina religiosa aplicada en su sentido ortodoxo y científico, es decir, empleando los remedios de la Medicina, al par que se implora la protección celestial, con la oración y el sacrificio, es de una maravillosa eficacia.

El culto a la Virgen Santísima, como Mediadora y Poderosa Intercesora cerca

de su Divino Hijo, pidiéndola la salud del cuerpo y del alma, con el auxilio de la fe y de la ciencia médica, producen los frutos de los milagros o gracias sobrenaturales y favores que pregonan la tradición popular de los pueblos cristianos (12).

Los nombres dados a los Sagrados Simulacros de la Virgen, tanto expresivos de su protección sobre la salud y contra las enfermedades, así como las evocadores de consuelos afectivos, y, en general, los que, por diversas razones piadosas locales, históricas o circunstanciales tienen en cada lugar, demuestran la fe de nuestro pueblo en la maternal tutela de María.

El pueblo interpreta el verdadero sentido de la medicina religiosa aplicando, con la mayor fe, los remedios divinos y humanos al glosar la regla conventual: *Ora et labora*, en el refrán A DIOS ROGANDO Y CON EL MAZO DANDO. Por eso critica a los que, sin esfuerzo alguno, esperan todo de los milagros, diciéndoles con ironía: "FÍATE DE LA VIRGEN, Y NO CORRAS!"

Repasando los libros de iconografía mariana, en que preside la selección artística (13), vemos que, en su inmensa mayoría, las imágenes más hermosas son a la vez de una gran veneración, por ser patronas de regiones o titulares de monasterios famosos, y sin ser absolutamente rigurosa la relación entre el arte y el culto, también se extiende a infinidad de advocaciones de la Virgen en modestas ermitas y piadosas efigies de humildes aldeas (14). Todo ello indica que el arte con que fueron pintadas, talladas, vestidas y adornadas las imágenes de María, interpretando el simbolismo de su onomástica, contribuyen al mayor fervor y estímulo de la devoción del pueblo cristiano, especialmente en las sagradas efigies de la Virgen, con advocación sanadora del cuerpo y del alma y siempre como maternal intercesora celestial.

BIBLIOGRAFIA

1. SÁNCHEZ PÉREZ. José Augusto.—*El culto mariano en España*. Madrid, 1943. "Almanaque de la Academia Mariana de Lérida, especialmente 1953-1954. Catálogos de la Biblioteca de esta Academia y sus publicaciones. Gozos, romances, novenarios populares y otros pliegos de cordel, etc.
2. CASTILLO DE LUCAS.—*Refranero de Obstetricia*. "Clínica y Laboratorio. Septiembre 1950.
3. RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco.—*Cantos populares españoles*. Tomo 1. Sevilla, 1882. (Figuran muchas variantes de oraciones populares.)
4. ALEXIS CARREL. Prólogo del Dr. Fernando E. de Salamanca. *La Oración*. Madrid, 1940.
5. ROYO VILLANOVA, Ricardo.—*El caso clínico de Miguel Pellicer*.—"Semana Médica Española". Número 61. 11 mayo 1940.
6. AINA NAVAL, Leandro.—Capítulo XII. *El Pilar, la tradición y la Historia*. Zaragoza, 1939.
7. SANCHO IZQUIERDO, Miguel.—*El Milagro de Calanda*. Zaragoza, 1940. (interesantes fotocopias).
8. GONZALEZ LÓPEZ. Luis.—*La Jaenera*.—Madrid, 1936.
9. MOREIRA, Juan.—*Folklore Tortosí*, pág. 659. Tortosa, 1934.
10. VERGARA MARTÍN. Gabriel.—*Diccionario Geográfico popular*. Madrid, 1923. (Esta copla es citada en esta importante obra como procedente de la Virgen de Botoz, en el pueblo de Bienvenida (Badajoz).)
11. MARTÍNEZ KLEISER. Luis.—*La devoción mariana en la literatura popular*. "Bol de la Real Academia Española". Cuaderno LXXVII. Madrid, 1949.
12. CASTILLO DE LUCAS. *Medicina Popular Religiosa*. Clínica y Laboratorio". Julio, 1949. (Conceptos de Milagros y Milagrerías.)
13. SUBIAS GALTER, Juan.—*Imágenes españolas de la Virgen*. Barcelona, 1941. Bibliografía de arte mariano.
14. *Catálogo de la exposición bibliográfico-mariana*. Dos tomos. Dirección General de Archivos y Bibliotecas. Madrid, 1954-55. Numerosas láminas de estampas populares.



Maella inv. et del. / M. M. 1746.
La R. Esclavitud erigida en obsequio de la Santissima
VIRGEN MARIA con la intervención de LA ALMUDENA,
única Patrona de Madrid dática éste Verd.º Ret.º de
su Imagen al Exmo.º Duxo del Infante.º Patrona.º.

Maella es el autor de esta estampa, en la que podemos apreciar la fielidad de reproducir la talla original de la Virgen de la Almudena, y no como tantas otras estampas anónimas de la época vestida de forma tan poco estética como uniforme de líneas.



Milagroso Retrato de María SSma. de Regla,
que se venera en el Convento de PP. Agustinos
de Chipiona, especialísima Abogada de los in-
cendios de fuego, de los Navegantes, y Cami-
nantes, de las mujeres que están de parto. Es
también esta Señora especial Antídoto contra
hechicerías, rayos, y centellas; y rezando una

Salve á esta Señora, concede el Ilmo.
Sr. Arzobispo de Sevilla 80. días
de Indulgencia.

GOZOS. (Pliego de Cordel.) Siglo XVIII.

*¡Virgen de la Regla!
que hasta las manos
las tienes negras.*

En Andalucía la llaman la Virgen Negra, y creen que este color es por haberse ahumado con una lámpara que no se apagó, milagrosamente, durante esos ocho siglos en la cueva donde estuvo oculta durante la dominación árabe.

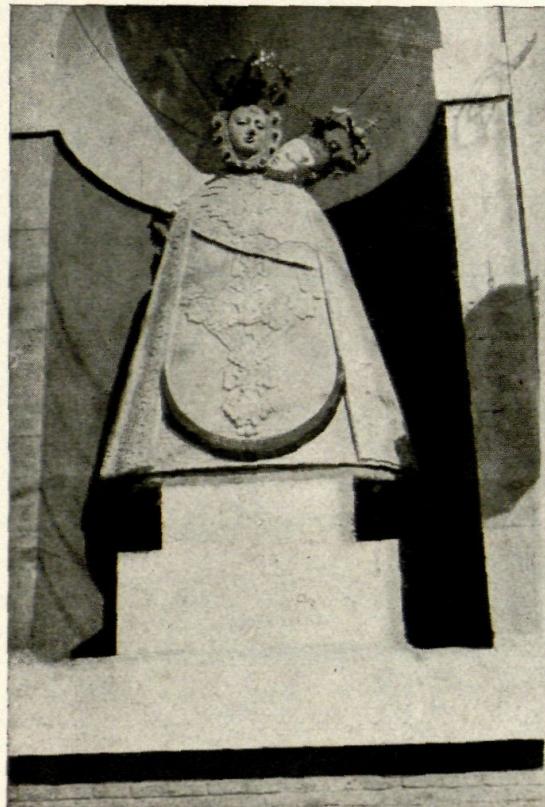


LA VIRGEN DE MONSERRAT

Vestida con el manto, peto y corona, como era frecuente en el siglo XVIII.



En la actualidad, despojada la imagen de su recamado manto y adornos, aparece en toda su belleza artística del mejor estilo románico.



NUESTRA SEÑORA DE LA ALMUDENA

Con manto estuvo expuesta al culto en su parroquia durante muchos años de un modo semejante al de esta escultura de granito, ya desaparecida, que se veneraba en el muro de la Cuesta de la Vega



Desde la inauguración de la cripta de la Almudena, la venerada patrona de Madrid está sin manto postizo, pudiéndose admirar su armoniosa talla policromada górica.



LA VIRGEN DE LA SALUD

En Sevilla, la indumentaria de las imágenes no les resta belleza, pues ya las tallaron para ser vestidas.



En Barbatona (Guadalajara), la imagen es de talla, y, como tantas otras, se la reformó para ponerla un manto sumptuoso por sus bordados, pero carente de arte para la figura.



NUESTRA SEÑORA DE GUADALUPE

Imagen románica, oculta su talla por riquísimos mantos que, como el presente, están por completo bordados de perlas.



LA VIRGEN DE ATOCHA

Aparece vestida con el manto regalado por Isabel II, y que era su propio traje de Corte. Actualmente está desvestida y es una admirable imagen sedente románica.



NUESTRA SEÑORA DE LA LECHE.

Atribuída a La Roldana. Plena de realismo
imaginero. (Santiago de Compostela.)



NUESTRA SEÑORA DE LA CINTA.

Abogada de las mujeres en cinta y durante
el parto. Siglo XVIII. (Tortosa.)



ESTAMPAS POPULARES (diversas épocas).

En torno de la pintura de Juan de Echevarría, con motivo de su Exposición-Homenaje en el Museo de Arte Moderno.

Por JOAQUIN DE LA PUENTE

A PRECIAR la condición técnica de una pintura puede sea menester casi exclusivo de los pintores. Al menos lo parece, pues, en general, no se apunta la comprensión precisa de esa técnica en la baráonda crítica contemporánea. Es cierto, no se debe ser supersticioso del oficio, ni como crítico ni como pintor; sin embargo, convendría descender a los problemas de la ejecución, basar, con cierta medida, el enfoque del arte ante el hecho ineludible del modo realizador, el cual, si problema simple, no deja de ser el medio imprescindible para llevar a cabo la solución de los propósitos artísticos. Teniendo presencia de esto, algo se evitarían tantas y tan frecuentes elucubraciones o se conseguiría que éstas cumplieran su meta de concretar la hondura emotiva o conceptual de la creación.

Sin oficio no existe la realidad plástica, y sin ella no hay posibilidad de arte. La forma de ejecutar del artista—de quien verdaderamente lo sea—, no obedece a circunstancias fortuitas; podrá someterse a situaciones impuestas por el ambiente, como ocurre también con mucho de la personalidad del creador; puede lograr una sencillez extrema esa técnica, mas su logro implicará precisamente la máxima sabiduría del oficio. De cualquier modo, el oficio será siempre fundamento, vehículo para la expresión. Y esto de la expresión es materia digna de considerarse.

Está a punto de ser una perogrullada afirmar que el arte es un medio de expresión, es decir, un lenguaje. No será difícil estar de acuerdo con ello. Unos pensarán que el arte *expresa* noticias—anécdota, historia...; otros dirán que versiones formales del mundo en torno o de la mente; el de más allá que del sentimiento... Cual entidad expresiva estimarán al arte, tanto *figurativos* como *abstractos*, lo mismo los sumisos a la apariencia natural que quienes persiguen ideales. Con todo, es muy diferente cuestión preguntarnos si conocemos el *alfabeto pictórico* igual que sabemos el literario; si tenemos noticia de la *gramática* de la pintura, y, lo que es más importante aún, del contenido y sentido de las *palabras* de la plástica del color. Sé cómo este paralelo literario-pictórico se presta al equívoco; se suele estar conforme en que con poca gramática podemos hacer buena literatura, porque en el escritor de pobres leyes se suple la norma con la fuerza de expresión, con el interés del mensaje que comunica, con el empleo de vocablos de mayor sonoridad o riqueza de energía interior. A esta semejanza sucede también con la pintura, y, a pesar de ello, el paralelo continúa equívoco y lo seguirá siendo en tanto se quiera medir—ya sea en metáfora—un mundo—el pictórico—con la ley de otro—el

literario—. Habría que extenderse demasiado para vislumbrar una salida a la cuestión. De momento bastará queden apuntadas estas sugerencias, dichas para evidenciar el enfoque de cuanto ha de seguir.

Otro aspecto, inherente incluso a cualquier comentario estricto sobre el oficio de un pintor, se hace preciso ante el hecho, ya indicado, de que la ejecución artística no obedece al azar, a circunstancias fortuitas; por ello resultaría absurdo analizar ahora los procedimientos empleados por Echevarría sin plantear, ya sea con premura, las posibles razones que le impulsaron a su empleo y selección.

Así, en el caso técnico-artístico de nuestro pintor operan estas principales situaciones, las cuales habrán de tenerse en cuenta: *vocación tardía* y, consecuentemente, urgencia por recuperar las horas que creyó haber perdido antes de su decisión; *ambiente de técnica y arte* en la época que le correspondió vivir; *personalidad* —psicología y aptitudes propias—, y *propósitos estéticos*.

La vocación tardía es un hecho categórico del arte de nuestro tiempo. Para algunas mentalidades de sindicato, practicantes de la pintura, acaso meros pintores y raramente artistas, el suceso alarma porque conmueve cierta comodidad gremial o de clase. Para otros es la justificación de su intrusión en el campo de las artes y, de paso, motivo de jolgorio o novelería. Lo de "a río revuelto, ganancia de pescadores" hoy es una realidad imperante, en la doble interpretación del aforismo; tanto si creemos que el refrán se refiere a los *buenos pescadores* o a los que están *a ver lo que se pescan*. Los ríos se revuelven cuando descargan las tormentas en las cimas. Y hace tiempo que nuestro siglo sufre en sus alturas el aparato de una conmoción. Las aguas bajan turbias por el cauce de la vida actual. Turbio es el derrotero del vivir presente. Los limpios, quienes se quedaron en la orilla, se encuentran al margen de la existencia destinada. Cuantos son arrastrados por el caudal, o aquellos que, en medio de la corriente, intentan poner freno al devastador y cenagoso impulso, son los hombres que representan y actúan en el drama de su hora. Ellos saben bien, porque están sucios de fango y légamo revuelto, cuán puro brilla a veces el cielo. De ahí esa mezcla de barro y luminosidad que hallamos en su quehacer; de ahí esa religiosidad genérica, atormentada, sin dogma, intuitiva, aflorando de la raíz más honda de la humanidad en carne viva, que no del espíritu vivo. Este signo religioso se manifiesta febril, impreciso, vagando en este encontrarse sin destino en la vida; de ese destino que los llamados tarde buscan en el arte, acaso con el presentimiento de que no hay otro medio de redención; convencidos de que no hay otra posibilidad de trascender, de estar permaneciendo, de lograr el inevitable deseo de existir siempre; de hallar la eternidad, aunque sólo sea en las cosas terrenas. No son simple casualidad las predicaciones de Van Gogh a los mineros. No es mero accidente que Juan de Echevarría pensara entrar en religión ante la muerte de un ser amado. En otro tiempo, el Duque de Gandía resolvió su conmoción con la santidad. En el presente, muchos son quienes lo resuelven con el arte. Un historiador, dado a consideraciones moralistas estimará, tal estado de cosas como índice de la deformación y del destronamiento de las normas de conducta que fueron eficaces y que aún debían seguir siéndolo; mas no debe olvidar, tal supuesto pulsador de realidades, de qué forma se quiere conjugar materia y espíritu, cómo no se desea renunciar a la propia determinación de conducta, en cuánto se aborrece el vencerse a sí mismo. Es el yo, la propia vida, lo único importante. Y esto sí que es sintomático de nuestro tiempo.

La conmoción temporal, la religiosidad en carne viva, el arte como destino redentor y el egocentrismo serán señales para discriminar a este gentil, acaso el único capaz de plasmar, en la obra artística, toda la inquietud y realidad humanas de su momento histórico. Quizá existan otros valores, antagónicos, con distinta raíz y postura ante la vida, pero, con todo, serán valores de contraste, de excepción. Es posible que Fra Angélico ande por el mundo... Ojalá.

Si el artista de vocación tardía lleva consigo tan dramática contextura, habrá de suponérsele una actitud trascendental ante la existencia, en la cual intentará derramarse con el arte y verterla en él bajo el despotismo de la propia personalidad. Y para el hombre llegado tarde y con tales propósitos a su misión, el primer tormento será enfrentarse con la realidad de que para hacer un cuadro hay que *pintar*, manejar una técnica desconocida, de la que, acaso, tenga noticias confusas, por los misterios con que la rodean algunos profesionales, simples y timoratos en el fondo. El alma del recién iluminado se halla plena de contornos, excitada ante la visión del color, y se encuentra con que el color de la paleta es pobre, y más pobre aún, cuando inexperto, le sitúa sobre el lienzo; ve cómo no responde el material a emplear con las necesidades del panorama sentido o presentido en la sensibilidad necesitada de urgente desahogo (1).

Pero aún hay más. A las dificultades propias de enfrentarse con una técnica desconocida ha de añadirse la premura para lograr rápidamente su dominio. El pasado, tras la revelación del arte, aparece como una multitud de horas en que el artista traicionó a su propia vida. Pesa ese tiempo, remuerde en la conciencia...

Esta es la situación de Juan de Echevarría; su espíritu e inquietud giran en torno de la problemática de la época en que vivió. Por eso resultará fácil percibir el drama suyo, incluso en los principios, porque los cuadros hablan. Los cuadros del aprendiz, las pinturas malas de quien empieza, dicen a veces cosas tan hondas como las obras maestras de después, aunque esas cosas sean de orden extraartístico.

Conozco dos cuadros primerizos de Echevarría. El uno representa el busto de un joven pescador vasco sobre fondo de casas; es pintura torturada en la ejecución y supone el difícil intento de lograr brillantez de color con una entonación oscura. Es de imaginar la decepción de la fina sensibilidad de Echevarría ante el resultado que surgió de sus manos, seguro que lejos de sus propósitos, con una materia antipática, charolada, por el exceso de aceite. El otro cuadro es un bodegón, con un plato de loza blanca, cuya pintura está ennegrecida y cuarteada. Los dos son muestra de la tenacidad vertida para dominar los medios de ejecución, si bien ambos también son índice de tres aspectos, que en estos inicios se apuntan ya, del arte propiamente dicho de Juan de Echevarría. Y es de notar que el primero de tales aspectos resulta una constante de su pintura; se trata de su evidente capacidad de asimilación, de la sugestión ejercida sobre él por los artistas contemporáneos, y sólo en muy escasa medida por los del pasado, pues a todo lo largo de su producción pictórica son fáciles de colegir multitud de facetas extraídas, con cierto eclecticismo, de artistas que vivieron junto a Echevarría o cuyas producciones le fueron casi coetáneas. Así en el *Joven pescador vasco*, con técnica, entonación

(1) ¿Qué se dice, qué se piensa, de este drama? Es más cómodo y más bonito estimar al artista nacido de golpe y porrazo, como la Atenea, hija de Zeus. Es mejor pensar que los dolores de cabeza de la divinidad producen tan maravillosos resultados, con tal de no padecerlos uno al vivir o hacer vivas realidades, que existen para prueba y temple de los destinados a crear.

y color próximas, muy cercanas, a las de los Zubiaurre. Mas ha de entenderse cómo tal postura receptiva no menoscaba la autenticidad de Echevarría, ya que aprovechará todo ese elenco de las creaciones en torno para enriquecer el acervo propio y facilitar—o acaso precipitar—la salida del mensaje original. Las otras dos facetas, aludidas como también en germen en los intentos iniciales que se comentan, se nos dan en el dicho *bodegón* con la exagerada nota del azul haciendo de valor dominante; de ese azul que será, la mayor parte de las veces, la directriz de su paleta; y, por último, en cierta apetencia por el dibujo, visible siempre si no somos ofuscados con el esplendor colorista que le caracterizará. Y como el dibujo es, paradójicamente, el principio de toda pintura, y además preocupación permanente (2) del arte de nuestro pintor, convendrá situar ahora cuáles son las notas definidoras en él, en el caso de las obras que son solamente dibujo, y, particularmente, cada vez que lo utilizó como sostén del color.

Echevarría pasará a la posteridad como uno de los más exquisitos y refinados coloristas y, sin embargo, es un verdadero obseso de la línea, de un dibujo que recamará con el color lleno de luz y cantante con voces suaves y varias por la riqueza de la materia matizada. Y es precisamente en el momento de concretarse la vocación de nuestro pintor cuando existe un auge de profesionales del dibujo en España, cuyo desarrollo se debe a las necesidades *descriptivas* de las revistas ilustradas y a las mayores posibilidades de los procedimientos fotomecánicos de reproducción. En este manantial de revistas, de fines y principios de siglo, pudo sentir Echevarría impresiones de más fuerza que en las colecciones de dibujos y estampas museales, pues hay que repetir de qué modo su formación artística, así como la de muchos de su tiempo, obedecía en mayor medida a los impulsos de la originalidad inventiva del instante, que a los ecos de un pasado que parecía—entonces—periclitado, ante los imperativos de la técnica y su *progreso*, al abrirse la sorpresa de luminarias nuevas destinadas, en la fe de tantos optimistas, a eclipsar el panorama solar de la tierra... Pero la necesidad y el imperio del dibujo hubo de presentirlos Echevarría a través de la brutal construcción de su amigo Ignacio Zuloaga, aun cuando este aprendizaje por medio del zuloaguismo tendría caracteres de drama íntimo, dada la oposición de las sensibilidades de ambos. Zuloaga es la permanencia de la voluntad en cada minuto de la creación, una energía que fuerza la obra, el modelo y hasta los materiales con que ejecuta. Zuloaga violentaba, con el ímpetu de sus fuerzas, que no eran pocas, la naturaleza de los medios de trabajo para, de paso, violentar también cuanto trasladó al lienzo. Echevarría, por el contrario, poseía una voluntad transverberada de ensoñación, la cual era más un deseo a llevar a cabo que la acción propia de toda voluntad. Echevarría estaba poseído por el destino de su sentir volitivo, dado a soñar por el camino. Su misión se hallaba más en el vago intento de llegar a su fin por el anhelo que en petrificar ese instinto, las intuiciones del corazón, en una realidad concreta; porque sabía o hubo de sentir cómo detrás de cada hecho—de cada cuadro—estaba un más allá a conquistar, más preñado de enigma cuanto más se aproxima uno a él. Zuloaga y Echevarría eran espíritus dispares. Su antagonismo se podía percibir hasta en la

(2) En un artículo escrito por Juan de Echevarría, con motivo de la Exposición Nacional de 1930, intentando valorar con sinceros y grandes elogios *El Molino*, de Joaquín Valverde, sólo se muestra exigente al llegar al dibujo de este cuadro, a pesar de que éste posee sólida construcción. El suceso es significativo por dos razones: 1.^a, Echevarría era difícil de conformar en materia de diseño, y 2.^a, el dibujo de Valverde era sintético y arquitectural, mientras que el vasco tendió siempre a lo analítico de las formas y a la captación de la movilidad de las mismas.

manera física de dibujar. Zuloaga se enfrentaba con el caballete atacando el soporte con el carbón, dando pasos de coloso, haciendo temblar el suelo del taller... Echevarría dibujaba muy cerca del lienzo, con el carboncillo cogido muy corto, o pequeño, alargando poco a poco cada trazo...

La desorbitada personalidad de Zuloaga contusiónó el ánimo de Echevarría impulsándole a la conquista de un dibujo enérgico y pleno de carácter. Evidencian el hecho los dos dibujos, *Marinero vasco* y *Mujer de Ondárroa*. Y si no consiguió la fortaleza, el desmesuramiento atlético de la línea, en esta búsqueda logró, en cambio, la solidez del sistema nervioso de las estructuras, con la movilidad del arabesco—tan apetecido entonces—de los contornos, y un dique a la disolución por el toque impresionista o la exaltación, *fauve*, del color.

El dibujo que rimaba con la sensibilidad de nuestro pintor era el de la gracia hecha esquema de lirismos, el de las decoraciones de los vasos griegos. La deformación, necesaria a todo arte, exigía en Echevarría más el estilo mesurado que la distorsión. Pero como no podría eludir el enfoque de cuanto hay de humano en los modelos, le sirvió tan extraño aprendizaje del dibujo de Zuloaga para poder precisar, por encima de lo genérico y arquetípico, ese apetito de salvar individuos latente en todo retratista español bien nacido; para poner un límite a la exaltación impresionista del color, deshumanizante sin saberlo; para convertir los postulados cezannianos—de presunta geometría—en receptáculo de emociones y no sólo de escueta plástica; para liberar los planos cromáticos de Gauguin del trascendentalismo abstracto, por cuanto se basa en el supuesto contenido expresivo de la línea y del color, ajenos a la temática, todavía hoy *nefanda* y en entredicho; y, en suma, para no caer siempre en la tentación panteísta de Van Gogh o en la sensualidad rococó de los que, con Matisse, habrían de llegar.

No sé si resultará impertinente decir que todas las preocupaciones geométricas de Cézanne son más atribuïdas que reales del todo. Los dibujos suyos bastarían para confirmarlo, pues o resultan meramente realistas, o se hallan dentro de una morbidez ondulante, esto es, con esa línea de abombamientos que, en lo pictórico, es de la peor geometría posible. Si Picasso hizo el cubismo con la apoyatura de una frase de Cézanne y el acercamiento a cierta factura de este maestro, la filiación de tal tendencia es más bien espuria con respecto al artista francés y, en cambio, producto natural del zurbaranismo español. Es cierto, debajo de las obras de Cézanne se halla una estructura, pero es la de la simplicidad propia de toda la *simpleza mental* (3) cezanniana; algo así como los esquemas que se hacen para explicar las composiciones—*nada geométricas*—de los grandes maestros, y, por otra parte, aun existiendo en él esa distribución de planos de límites rectilíneos, la ejecución, el toque de las pinceladas, viene a ser tan disolvente como la del más desmelenado impresionista (4). De esta manera debió de intuir el problema Echevarría, tan propenso al cezannismo pictórico, sobre todo en las materias como acuareladas de sus

(3) La simpleza mental en determinados artistas proviene de su capacidad de sorpresa; es cierto infantilismo que induce al hallazgo de cosas muy sabidas, valga la expresión paradójica. A fuerza de virtuosismo y refinamiento, el arte ha olvidado normas elementales de conducta y, de rechazo, ha necesitado de individuos que empezaran desde el principio, haciéndose primitivos. Estoy seguro que los artistas románicos tenían por la mejor ciencia y más alto propósito el del "cubo y el cilindro", que, si no lograron en la pintura, los tuvieron con la escultura.

Digo simpleza y no *simplificación*, porque ésta se me hace producto de una síntesis harto racional...

(4) Han de entenderse estas consideraciones sobre Cézanne no como un juicio contra su arte, y sí el planteamiento de un enfoque que creo está al alcance incluso de quien no posea más medio de referencia que la reproducción fotográfica, o las nunca exactas, aun cuando útiles, en color.

últimos momentos, y tan lejos, en definitiva, de pretender esquemas de diseños dividiendo en parcelas de polígonos el lienzo.

Distinta actitud toma ante Gauguin. Pretensión expresa de componer y dibujar como este "postimpresionista" es la *Mestiza desnuda*. Y, con todo, no sería el dibujo de Gauguin, mentalmente simplificado, el más a propósito para su intención de verter psicologías demasiado individuales e imposibles de reducir al común denominador del arquetipo. De ahí que la lección de Zuloaga no fuera estéril ni descabellado el intento de aprender por ese método tan ajeno a la manera de ser de Echevarría, pues, con todo, se encaminaban ambos a un fin parejo: representar el espectáculo del mundo *cargado de la profundidad emotiva del alma humana*; aun cuando el eibarrés lo viera todo por el lado dramático de la existencia, y el de Bilbao gustara de la sensualidad gozosa del color con que se encubre la vida y se convierte en luminoso espectáculo.

El dibujo de Echevarría estará a toda hora latente en su pintura. Algunas veces, como en sus floreros últimos, parecerá no hallarse atendido por gracia a la agilidad que el artista conquistó. Otras, en las manchas de pura repentina, se acentuará en los contornos trazados mediante pinceladas limitadoras de las formas. Y, en los mejores casos, en los retratos de Iturrino, *Azorín* o Baroja, se mantendrá preciso, para acentuar el carácter, sometiendo a la línea la multitud de capas de color que fueron superpuestas para lograr el canto brillante de los matices móviles, yuxtapuestos, multiplicados, sin salirse de la cárcel del arabesco, de la armazón del diseño donde se manifiesta siempre lo individual e intransferible (5).

Y puestos ya sobre el tema los anteriores comentarios, convendrá, porque es de rigor, entrar en el esbozo de la pintura propiamente dicha, que procuraré fijar en los aspectos técnicos de la ejecución, a través de la que creo su posible evolución cronológica.

En 1908 firma en París el retrato del joven músico *Giovanni della Casa* (6). De la misma fecha, o de sus alrededores, debe de ser el *Pierre Paul Plan*. Un año después pinta la *Naturaleza muerta con estatuas y un libro amarillo*, y al siguiente, 1910, las *Cerámicas de Paco Durrio*. Creo es éste el momento decisivo para la pintura de Juan de Echevarría. Se ha hecho pintor y con un esfuerzo más podrá tener en las manos el medio de expresión que necesita para realizar la tarea presentida en su alma de artista. Del significado alentador que para Echevarría tuvieron estas obras nos dirá el fenómeno curioso de que las hubiera conservado *intactas*, años después, él tan propenso a dejarse arrastrar por la dureza autocrítica y a abandonar obras apenas iniciadas y repintar otras que incluso llegaron a fecharse (7). Estos cuadros se pintaron en lienzos de tramas gruesas, quizá preparados

(5) Ya se dé una explicación utilitaria—totémica, por ejemplo—o de lujo estético, al nacimiento del arte, se convendrá en que es una forma de posesión, o, al menos, de retener. De ahí que el dibujo preceda al color, porque el dibujo tiene una capacidad descriptiva superior y con él se puede aprehender eficazmente cuanto singulariza a un objeto, animal o persona. En definitiva, y en principio, el dibujo es un *medio gráfico abstracto de descripción*, y como tal simple lenguaje, factible de convertirse en arte, pero no arte en sí mismo. Lo curioso es que la pintura—el color—, que no tiene cifra—canón—, requiere del dibujo para obtener las metas más elevadas del arte.

(6) Al dorso del lienzo, y por el artista, otra vez se vuelve a fechar, pero con año distinto (1911). La única explicación posible es que lo repintara parcialmente y, por escrupulos de cronología, hiciera constar así los dos momentos importantes de su realización. Y esto no es tanto de extrañar por cuanto se puede saber que repintaba y realizaba réplicas de sus obras; precisamente de ésta existe una mancha luminosa apenas iniciada, acaso muy posteriormente. Si es correcta la interpretación que doy a la duplicidad de fechas, ello querría decir que en 1911 no se modificó substancialmente lo que hizo en 1908.

(7) En la Exposición del Museo puede comprobarse cómo debajo de la *Negra con turbante* hubo antes un retrato de Valle Inclán, cómo el rápido esbozo del *Juan Ramón Jiménez* está sobre otra pintura fechada y firmada, y, también los dos intentos en un mismo lienzo para hacer el retrato de *Carmenchu Salaverría*...

sólo con una mano de cola, y el conjunto aparece hoy *torcido* de color a causa de la insistencia inexperta y, en particular, por el trabajo sobre mordiente muy perceptible en los rostros.

Pero pronto ya, en 1912, la técnica se hace lo suficientemente correcta y se evitan los ennegrecimientos posteriores. A este año pertenecen *Naranjas y limones*, el *Florero* (núm. 61 del catálogo de la Exposición del Museo) y puede que también el *Bodegón de granadas*.

Los cuadros enumerados son obras parisinas, y de ellas es magistral de oficio el *Florero*; pero hay un intermedio en que Echevarría pinta en España, en Pampliega, consiguiendo aclarar su paleta, hacerla más cálida y, sobre todo, simplificando la técnica. Así, en 1909, firma *Corro de gitanos*, amplio y desenvuelto de ejecución, con pasta delgada; mancha de planos grandes con los contornos de las figuras acentuados; obra de pintor dueño de todas las posibilidades del oficio para expresarse con sencillez. Si la retina no nos engaña se puede calificar de la misma hora los dos *Paisajes de Pampliega* (núms. 6 y 8 del catálogo de la Exposición del Museo) hechos frente a la naturaleza y de factura y entonación idéntica (8) al dicho *Corro de gitanos*.

El *Florero* citado, de 1912, supone la solución de un procedimiento que será la forma más común a la ejecución de Echevarría. Frente a la repentina impresionista o del sorollismo, empleará la elaboración con capas de color superpuestas unas a otras. Manchará el lienzo con la pintura muy líquida, evitando la rugosidad de la pasta, y, con fases sobreuestas de materia delgada, llegará al instante de concluir con finas veladuras que terminan de valorar tanto la entonación del claroscuro como la del color. Este sistema exige el empleo continuo de un vehículo y éste hemos de suponerle, para las primeras capas, de aguarrás, y, en el final, una mezcla de aceite de linaza con barniz de almáciga, pues de otro modo, de ser el aceite el solo diluyente constante, los azules tan nítidos de Echevarría estarían hoy amarillentos. Por otra parte, el procedimiento pictórico que venimos comentando, que será el capital de Echevarría, nos ofrece sugerencias para ahondar en la psicología del artista y explicar sus deseos de dibujante. La técnica de elaboración lenta y superposición de capas de color es la a propósito para sugerir misterios o atmósferas misteriosas (Ticiano), y al tiempo índice de temperamento concienzudo (primitivos). Ambas facetas se nos revelan, en el aire nostálgico del arte de Echevarría. Pero además le sirvió para lograr que los dibujos trazados al carbón, sobre el lienzo, no se perdieran de una sesión a otra, pues la fluidez de la pasta, su transparencia, no permitiría la desaparición.

Además, es de ver lo que la estilización y la técnica de Echevarría significan de antiimpresionismo y más aún de antisorollismo. Y así importará destacar la directriz de cierta pintura de principio y fin de siglo que iba por el color como valor esencial y expresivo y, en algunos casos, a darle una brillantez de esmalte forzando los registros normales de sus posibilidades. El impresionismo abrió las

(8) D. Enrique Lafuente expresa que deben ser de 1909 los otros dos *Paisajes de Pampliega*, oscuros, expuestos en el Museo, y así han de estimarse. Con todo, conviene observar que estos dos paisajes carecen de *visión directa* del natural, y, están compuestos quizás de memoria o con notas tomadas en el lugar, con lo que sigue el zuloaguismo certeramente apuntado por el Sr. Lafuente. Además, la fecha que da el *Corro de gitanos*, la especificación del sitio donde fueron pintados y la identidad de procedimiento, aunque no de concepto, con los *Pampliega* claros, nos pueden convencer de que los oscuros se realizaron algo después en el taller.

En contra de toda esta conjetura se halla la suposición de la familia del artista, que dice se pintaron hacia 1920, cosa que no veo probable.

puertas a esta distorsión colorista al disolver las formas para traducir la luz. Del impresionismo quedará una huella profunda en Echevarría, siempre que pintara el gozo de sus floreros. Pero de las presuntas estructuraciones cezannescas, del salvajismo cromático de Van Gogh y del arabesco de Gauguin, el color saldrá investido ya no sólo con el poder de la belleza, sino que también con capacidad para contener y verter lo más hondo de la sensibilidad del artista. Cuando tal coyuntura se admite por el mundo, algunos soslayarán el drama originario, se quedarán inmersos en el optimismo finisecular y querrán hacer un festín pantagruélico del color, un hedonismo de la pintura, cuyo máximo representante del arte europeo acaso sea nuestro Anglada Camarasa. Salvando las distancias, casi infranqueables, existentes entre Anglada y Echevarría, no será difícil hallar un común contacto por esa apetencia de convertir el cuadro en una joya de color, aun cuando la pedrería cromática sea, para el primero, símbolo de una época sin sentimientos de guerras, abierta a la luz de un Levante capaz de hacer panteísta al mejor cristiano, y, en el vasco Echevarría, pura nostalgia de imposibles, luminosidad nacida de la bruma. En la técnica de ambos pintores pueden hallarse también, y mejor aún, motivos para uno de los muchos paralelos que con artistas contemporáneos se podrían establecer ante Echevarría. Asimismo, Anglada fué dado a saltar de las gamas azules a la paleta luminosa con imperio de amarillos, como sucederá insistentemente en Juan de Echevarría.

En 1915 (*Florero con margaritas y Gitana de Granada*) ya el pintor ha hecho un progreso de coloso para dar ligereza a su pincelada y aclarar la paleta.

A 1917 debe pertenecer la serie de variantes sobre un mismo tema, *Avila*, de las que se muestran dos versiones en la Exposición del Museo de Arte Moderno. Tales series de réplicas frecuentes en el pintor, con este y otros temas—*Ondárroa*, *Oyarzun*, *Baroja*...—puede signifiquen dos cosas: que Echevarría presintió una solución ideal ante la naturaleza y perseguía ese presentimiento más que la fidelidad al modelo, o que "hacía mano" con los pinceles al igual que en su piano. Ambas posiciones deben ser ciertas, y ambas no dejan de ser dramáticas por lo que implican de tenacidad para poseer la emoción y el oficio. Como el período artístico de Echevarría está entroncado con una generación que difundió por el mundo la personalidad de El Greco, no sería de extrañar que también tal lección la aprendiera del cretense, tan aficionado a repetir, *deformando más y más*, sus conquistas; pero de ser así, habría de suponerse que Echevarría, como El Greco, se consideraba satisfecho de ciertas fórmulas compositivas sólo viables de superar con el ímpetu de una más fogosa ejecución...

Estas pinturas de 1917 están dominadas por el azul, por un azul agrisado. Son paisajes de Avila trasplantados a la vera del Cantábrico y también el principio de un período azul, que en 1919 nos dará la espléndida joya del retrato de *Francisco Iturrino*, cumbre de su pintura y un hito de lo que pudiéramos llamar el postimpresionismo español. Es en este cuadro donde logra el artista ver plasmado de manera firme todo cuanto ha venido conquistando paso a paso, con talento y fortuna: el dibujo preciso, el carácter propio del personaje, luminosidad en el fluir constante de la multitud de matices con calidad de esmalte y en la entonación que va de los azules oscuros a los zarcos. Es su momento de máxima exaltación colorista, *fauve*, aunque el ímpetu del entusiasmo esté sometido a las necesidades del tema, con el fin de recoger el aspecto exterior de Iturrino, junto con el palpitar

del alma tras las formas. A tal pintura sucederán otras, también señeras, pero más aquietadas, sin tanta pasión, sin la valentía del naranja del rostro, ni la violencia del amarillo limón de la corbata del retratado.

Dentro de las influencias sobre Echevarría, que pueden parecer comodín de crítico, hay una, la de Chicharro, aparecida a través de casi toda su carrera, en más o menos largos intervalos. Esta intermitencia hace difícil establecer la cronología de bastantes cuadros, si nos atenemos a la manera chicharresca en que fueron pintados, pues pertenecen a momentos distintos e incluso a aspectos de paleta también distintos, como se verá. La técnica de Eduardo Chicharro, del artista que fué Director General de Bellas Artes, de la Academia española en Roma y de la Escuela de San Fernando, tuvo más ecos de los que hoy a algunos conviene ver. Por de pronto, muchos muralistas de los de 1920 a 1930 supieron aprovechar las calidades mates logradas gracias a lienzos imprimados completamente magros, rápidos de absorción. Estas materias, ásperas en ocasiones (9), se encuentran pronto en Echevarría (*Gitana con un cántaro*, puede que de 1915), y todas ellas son encuadrables en dos grupos según la valoración primordial de azules o amarillos. A la fase primera en mi división, y acaso también en el tiempo, pertenecen *El sablista de Granada*, los *Puente de Ondárroa* (10), *La naturaleza muerta* (11), así como la dicha *Gitana con un cántaro*. Al segundo grupo, el de los amarillos, corresponde el *Paisaje de Oyarzun*, fechado en 1921, del que hay una réplica, más grasa, dedicada a Valle Inclán en 1923, similar de ejecución a la *Ría de Bilbao con la iglesia de San Nicolás al fondo* y *Pasajes de San Juan*, que por la técnica podríamos datar en este último año si no fuera por los desconcertantes saltos de factura realizados por Echevarría a lo largo de su movida carrera de búsquedas.

Lo que es cierto es que hubo un *paréntesis amarillo* de 1921 a 1923 detrás del *periodo más azul* y como precedente a otra *etapa verde azulada*, que se manifiesta en un retrato tan importante como el de *Iturrino*, el de *José María Salaverría*, de 1923, prodigo de verdes, tocados de violetas y naranjas, que se continúa en la casi obra de orfebrería del *Paco Durrio* (1924), que persiste en *El hijo del artista* y en el retrato de *Juan M. de Maeztu* (1926). Pero una vez más hay que señalar cuán falsa resulta esta evolución fásica que voy imponiéndome, para mayor claridad expositiva. Precisamente en 1922, descabalando mi pretendido *paréntesis amarillo*, firma los retratos de *Azorín* (12) y *D. Ramón del Valle Inclán* (13). El primero obedece a la técnica flúida, aquí verdeando los azules cuajados de veladuras y con aparición de suaves carminosos, violáceos en el rostro; el *D. Ramón* es una pintura semigrasa parejo de materia a la de *Pasajes de San Juan* y sus semejantes enunciados.

La actitud deambulante de Echevarría, los cambios de técnica y entonación cromática, el afán de buscar distintos medios para expresarse, jalonará toda su pintura, y antes de quedar paralizada por la muerte, se definirá en un ensayo de raigambre auténticamente cezanniana. Toda su vida, como Cézanne, anduvo tras

(9) Algún pintor que era "promesa" por aquel entonces me ha referido que, para hacer más murales y absorbentes sus lienzos, mezclaba arena fina en la preparación de la tela. Con esta especie de papel de lija el consumo de pinceles era terrible.

(10) Números 43 y 81 del catálogo de la Exposición del Museo.

(11) Propiedad del Museo de Arte Moderno. La pintura más sobria de Echevarría y sin demasiados azules, aun cuando sin notas cálidas. El blanco del lienzo está aprovechado magistralmente.

(12) Acaso también el retrato de *Pío Baroja*—número 31 del catálogo del Museo—, ¿de 1923?

(13) Me refiero al propiedad del Museo de Arte Moderno.

la densidad de una materia, pastosa en el principio y rica después, mediante la superposición de finas veladuras o delgadas capas de color, para terminar, al fin, y también como el maestro de Aix-en-Provence, en la utilización del óleo a manera de acuarela. A este momento postrero de nuestro pintor han de corresponder, entre otros, la serie de paisajes de *La Castellana* y algunos floreros, cuadros zarcos y transparentes, hechos con magistral ligereza, dibujando directamente con el pincel como ya había intentado en trabajos de mayor problema lineal (*Fernando García Bilbao* y algunos estudios de *Baroja* y *Unamuno*); asimismo pertenece a esta fase *El hijo del artista* (14). De entre los paisajes conviene destacar el de *Pampliega* (15), que, a todas luces, resulta una réplica de otro (16), que atribuía en este estudio a 1909, viniendo a confirmar la idea de que no era temperamento conformable y que su ambición requería el hallazgo que le permitiera verter su espíritu, o mejor aún, la diversidad de sus estados de ánimo.

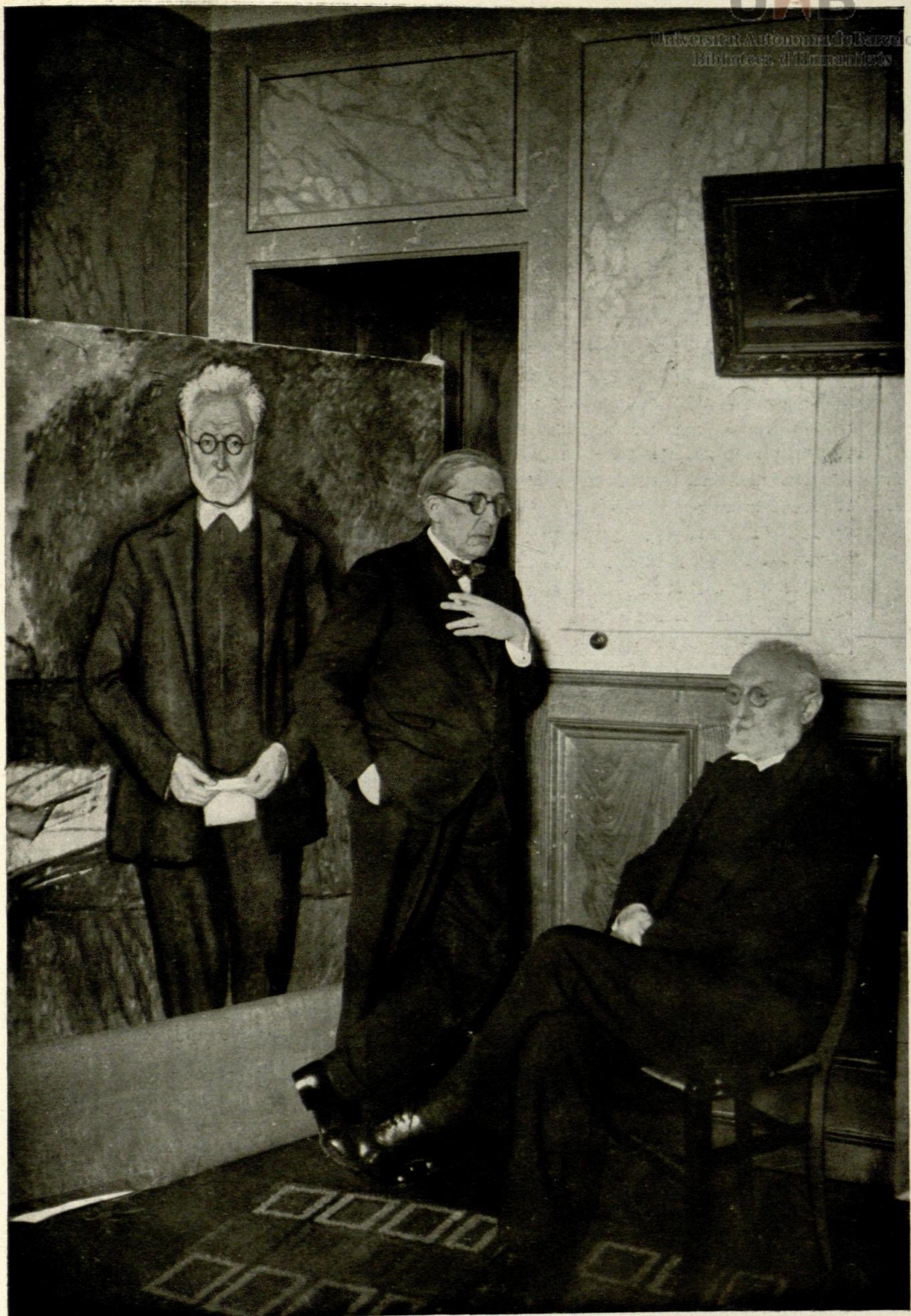
A manera de colofón, Echevarría fecha en 1930, cerca ya de su fallecimiento, el *Retrato de D. Miguel de Unamuno* (17), donde hizo sobria la paleta y volvió a las entonaciones oscuras, de pardos y negros, con las que comenzó su carrera. Una vez más, y para terminar el espléndido ciclo de su arte, deja una muestra de su afán movedizo, irreductible al lógico esquema de una evolución sucesiva que permitiera fijar la cronología exacta de sus cuadros, la cual creo sólo realizable ateniéndonos a la factura y técnica llevada a cabo en cada caso. Y es que las fórmulas generales, tales como el frecuente proceso de la paleta oscura a la clara, no sirven ante posturas de indagación, ante los hombres sumergidos en destinos imprecisos, en sociedades en crisis exigentes de ser reconstruidas, pero sin poner en evidencia el camino a seguir por el artista en esa reedificación, o novísima arquitectura, requerida por la encrucijada histórica de nuestra hora, que era más brumosa, aunque menos dramática, en el instante cuando se decidió la vocación de Juan de Echevarría.

(14) Número 24 del catálogo de la Exposición del Museo.

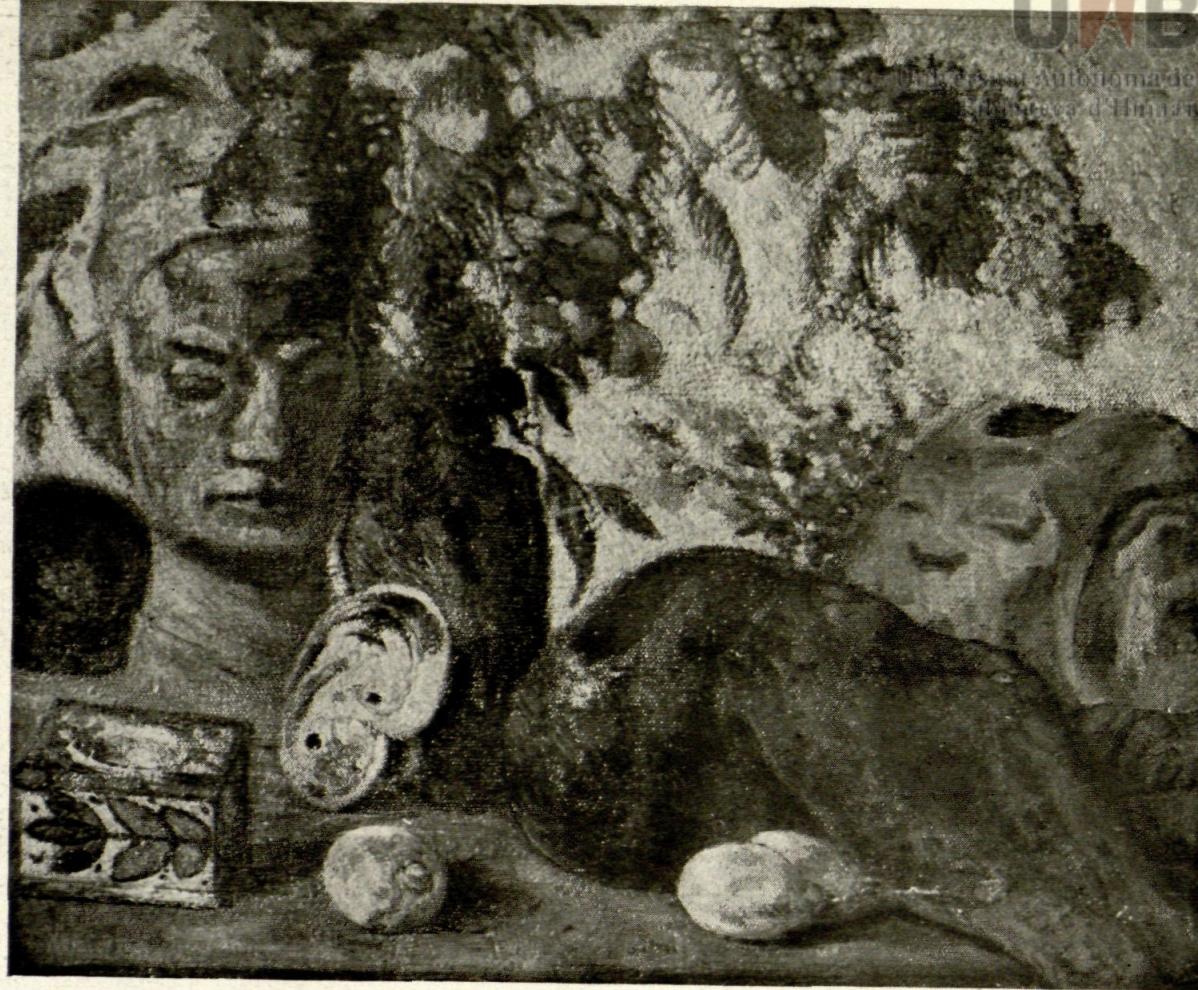
(15) Número 97 del catálogo de la Exposición del Museo.

(16) Número 8 del catálogo de la Exposición del Museo.

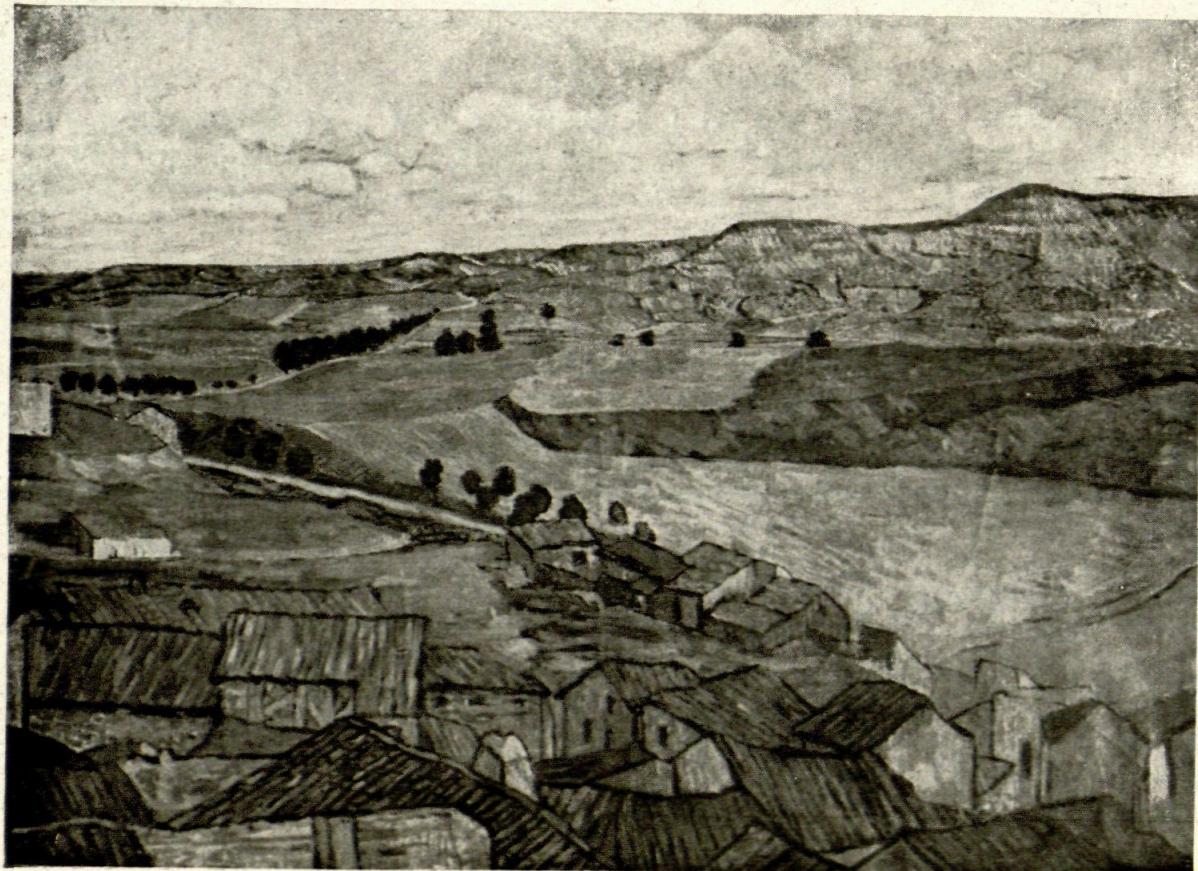
(17) Número 74 del catálogo de la Exposición del Museo.



Juan de Echevarría con Unamuno, en Hendaya. 1930.



Cerámicas de Paco Durrio. 0,50 × 0,61. Oleo de Juan de Echevarría.
(Núm. 2. Cat. Exp. M. A. M.)



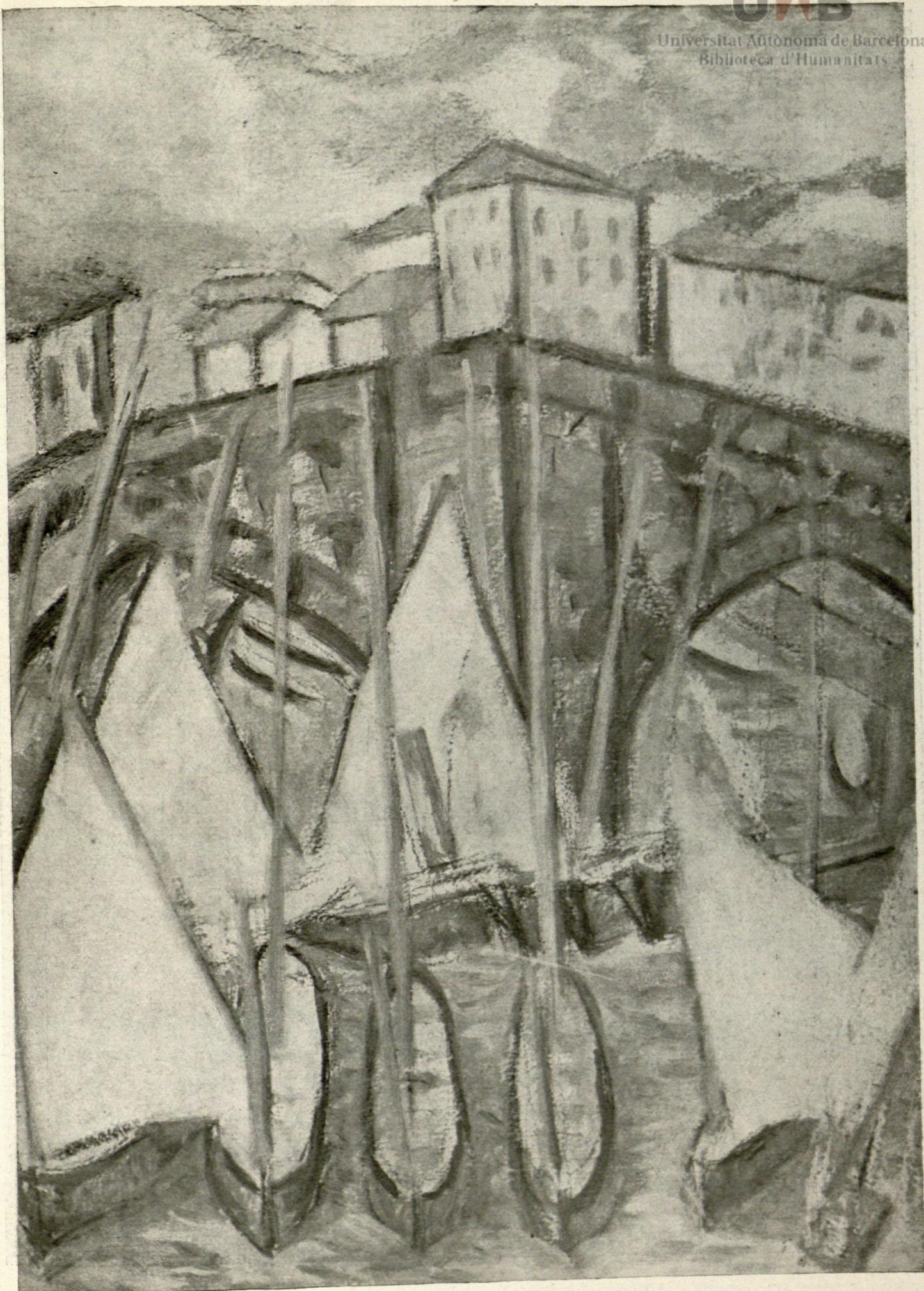
Pampliega. 0,74 × 0,93. Oleo de Juan de Echevarría. (Núm. 6. Cat. Exp. M. A. M.)



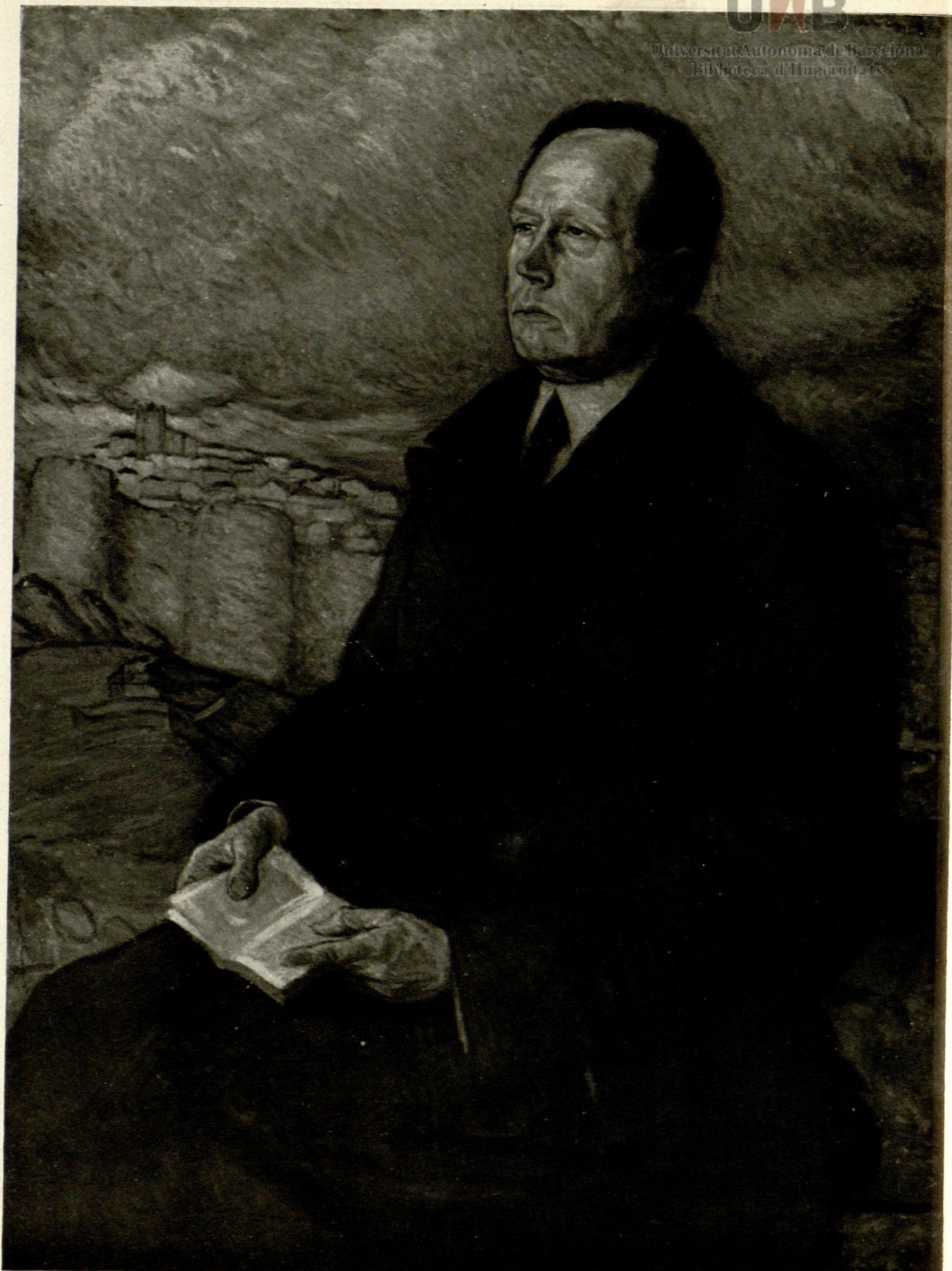
Gitana con un cántaro. 1,10 × 0,75. Oleo de Juan de Echevarría. (Núm. 11. Cat. Exp. M. A. M.)



Juan Ramón Jiménez. 1,09 × 0,83. (1918.) Oleo de Juan de Echevarría. (Núm. 15. Cat. Exp. M. A. M.)



Puente de Ondárroa. 0,445 × 0,325. Oleo de Juan de Echevarría. (Núm. 48. Cat. Exp. M. A. M.)



Retrato de Azorín, por Juan de Echevarría.

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

(FUNDADA EN 1909)

JUNTA DIRECTIVA

Presidente: *D. Julio Cavestany, Marqués de Moret.* • **Vicepresidente:** *Marqués del Saltillo.* •
Tesorero: *Conde de Fontanar.* • **Secretario:** *D. José Morales Díaz.* • **Bibliotecario:** *don Gelasio Oña Iribarren.* • **Vocales:** *Marqués de Aledo.* — *D. Francisco Hueso Rolland.* — *Duque de Baena.* — *Marqués de Lozoya.* — *D. Enrique Lafuente Ferrari.* — *D. Francisco Javier Sánchez Cantón.* — *D. Alfonso García Valdecasas.* — *Marqués de Montesa.* — *Duque de Montellano.* — *D. Antonio Gallego Burín, Barón de San Calixto.* — *Duque de Alba.*

PUBLICACIONES DE LA SOCIEDAD

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.

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

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

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

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

Catálogo de la Exposición "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.

Catálogo de la Exposición "La caza en el Arte retrospectivo", con 110 páginas de texto, 30 ilustraciones en el mismo y 64 láminas en negro y 12 en color.

CATÁLOGOS AGOTADOS QUE HAN DE IMPRIMIRSE SUCEΣIVAMENTE

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.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE ARTE PREHISTÓRICO ESPAÑOL.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE RETRATOS DE NIÑOS EN ESPAÑA.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE ARTE FRANCISCANO.

165 FIRMAS DE PINTORES TOMADAS DE CUADROS DE FLORES Y BODEGONES.

