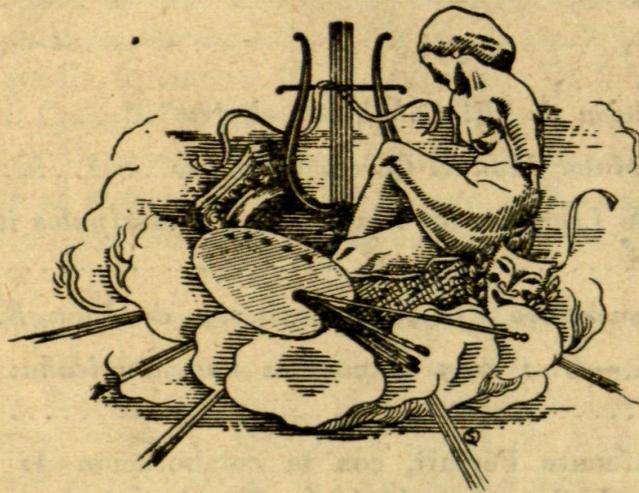


UAB

Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats

ARTE ESPAÑOL

REVISTA DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE



SEGUNDO Y TERCER CUATRIMESTRES

MADRID

1955

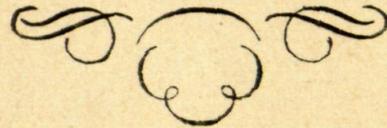
ARTE ESPAÑOL

Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats

REVISTA DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE
AÑO XXXVIII. XIII DE LA 3.^a ÉPOCA - TOMO XX - 2.^o y 3.^{er} CUATRIMESTRES DE 1955

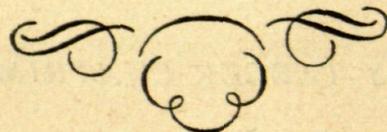
AVENIDA DE CALVO SOTELO, 20, BAJO IZQUIERDA (PALACIO DE LA BIBLIOTECA NACIONAL)

DIRECTOR: D. ENRIQUE LAFUENTE FERRARI



SUMARIO

| | Págs. |
|---|-------|
| J. MORALES DÍAZ.— <i>Exposición de "El Caballo en el Arte"</i> | 137 |
| MARQUÉS DE MORET.— <i>El pintor Manuel García Hispaleto</i> | 140 |
| ARTURO PERERA.— <i>Obras de Leonardo de Vinci y de sus discípulos italianos conservadas en España</i> | 144 |
| CARLOS G. ESPRESATI.— <i>Comentario a la obra escultórica de Juan B. Adsuara</i> | 165 |
| BERNADINO DE PANTORBA.— <i>Una gran hispanista norteamericana: Elizabeth du Gué Trapier</i> | 185 |
| BIBLIOGRAFÍA: Enrique Lafuente Ferrari, con la colaboración de Ramón Stolz Viciano: <i>Goya. Les fresques de San Antonio de la Florida</i> . (J. de la P.).—Gaya Nuño (Juan Antonio): <i>Historia y Guía de los Museos de España</i> . (J. de la P.)..... | 190 |



Precios de suscripción para España: Año, 40 pesetas; número suelto, 15; número doble, 30.
Para el Extranjero: 50, 18 y 36, respectivamente. Números atrasados, 25 pesetas.

Exposición de "El Caballo en el Arte"

Por J. MORALES DIAZ

PARA los que al principio del siglo actual aún éramos jóvenes perdura la imagen del caballo que animaba y adornaba paseos y parques como montura o arrastrando en bellos carruajes la gallarda distinción de sus próceres propietarios. Aunque renovada en fiestas y ferias, aquella estampa del caballo como elemento artístico era de una calidad que hoy queda borrosa por la veloz mecánica actual, como mano que vertiginosa e insistentemente frotara su línea y color.

El tema del Caballo en el Arte, seleccionado por la Sociedad para su Exposición anual de 1955, tenía, por otra parte, el incentivo de dar a conocer cuanto en esta materia se había realizado en España hasta el siglo XIX, precisamente la fecha en que hasta como elemento de guerra o de caza perdía categoría, reuniendo en conjunto cronológico, lo más ordenado posible, cuantos ejemplares representativos de distintas épocas se encontraban dispersos en Museos y colecciones particulares. De este modo podía formarse juicio del valor de la representación animalista, ceñida en este caso al Caballo en el Arte español, que ya pudo estudiarse, en parte, en la Exposición de la Caza en el Arte, quedando pendiente el tema del "paisaje" para, en suma, llegar al conocimiento de lo que la Naturaleza en conjunto supuso como motivación de expresiones plásticas en las distintas etapas de la cultura artística española.

Tienen interés, a nuestro juicio, estas consideraciones en cuanto a partir de la baja Edad Media, y más concretamente del siglo XI, se enraiza en la conciencia española el concepto humano como valor exclusivamente trascendental, católico hasta la exaltación mística, mientras fuera de España la contemplación directa de la Naturaleza lleva parcial o totalmente por otros derroteros y conduce a las Artes a la representación animalista y paisajista, a las costumbres y, con más agudo y sostenido acento, a las ciencias con afán de desentrañar esa Naturaleza. En Arte, como en Ciencia, la mentalidad española se eleva sobre la Naturaleza a la irrealidad de una superación divina, mientras que los demás hombres se sienten esclavos de esa Naturaleza.

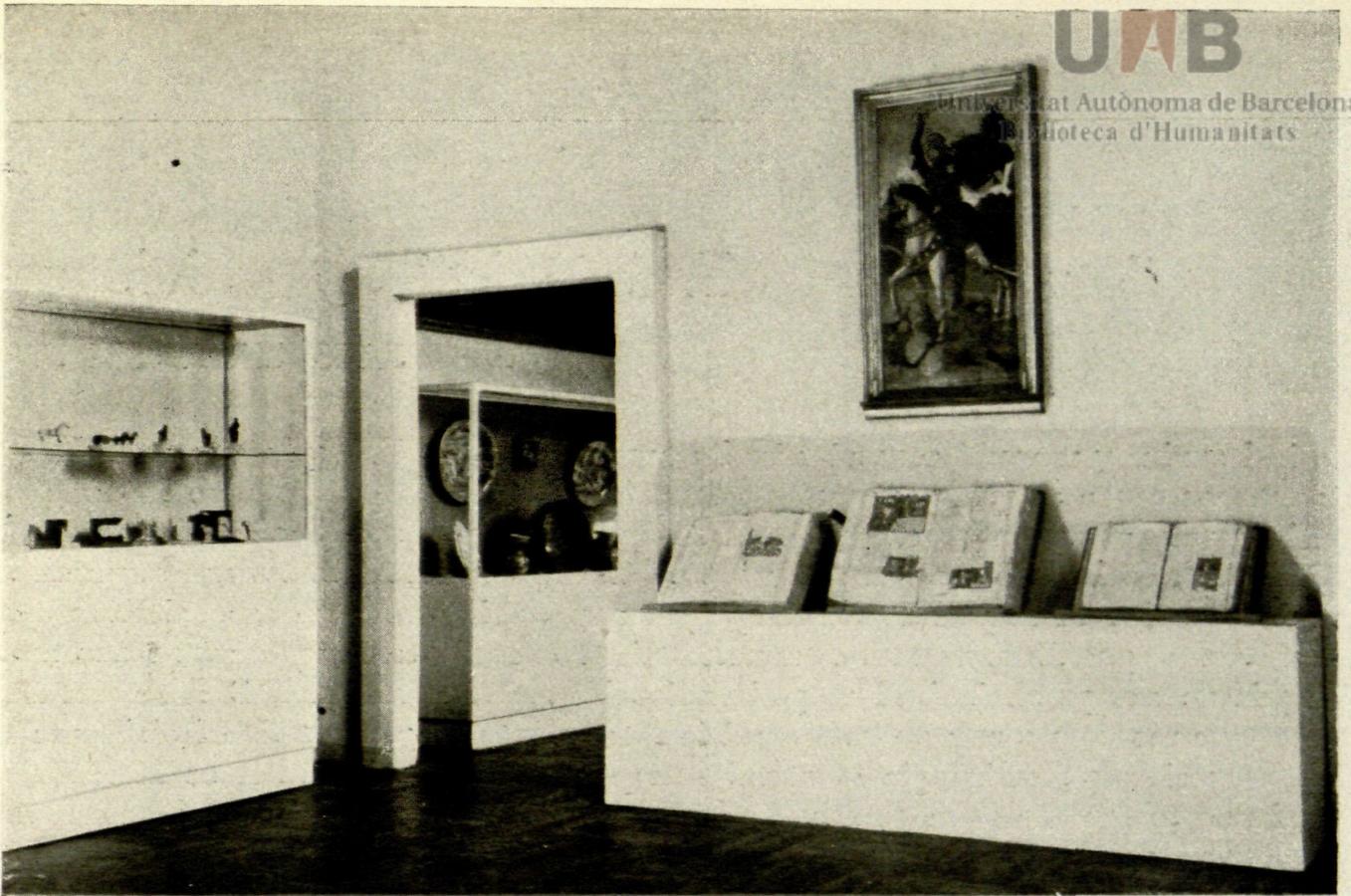
En esta Exposición del Caballo en el Arte vuelve a ponerse de relieve que en la cultura universal nuestra primera época prehistórica e ibérica constituye Edad de Oro. Las pinturas de las cavernas y las rupestres han sido siempre, así como las artes industriales, lo suficientemente elocuentes. En los calcos expuestos, algunas de estas pinturas superaban el verismo revelador de madura observación en el ejecutor, denunciando valores sugeridores de organización colectiva muy avanzada de una cultura ya en marcha (camarín de la cueva de la Peña de Candamo (Asturias), que tal vez comprendía la domesticidad del caballo y su aplicación a labores de acarreo y agricultura, pero sobre todo el sentido de amorosa plasmación patente en la belleza de sus perfiles y estilizaciones, parejos muy superiores a los de la técnica moderna y al empeño de captar la gracia de los movimientos.

Que esta categoría espiritual era factor evidente en los artistas del paleolítico, hasta rematar en el simbolismo religioso, sin apartarse de la realidad, son muestra clara las piezas expuestas correspondientes a la llamada cultura ibérica, sobresaliendo los exvotos del Santuario de Cigarralejos (Murcia), indudablemente dedicados a una deidad hípica (¿tal vez la representada en la vasija procedente de Elche, diosa alada llevando de la brida dos caballos alados, caballos también parcialmente repetidos en el trozo de cerámica de Archena de fuerte evocación etrusca?). En la serie de exvotos de este Santuario de Cigarralejos puede seguirse el Arte del caballo reproducido en tierra arenisca, desde el rudo estilo popular hasta el modelado perfecto de algunos ejemplares. Yuntas, parejas de caballos y yeguas, carros y atalajes, confirman una cultura muy superior, ya plenamente histórica, que completan las figuras en bronce del Santuario de Despeñaperros, algunos con jinetes esgrimiendo la típica falcata. Ejemplar magnífico era el candelabro de bronce celtibérico de Calaceite.

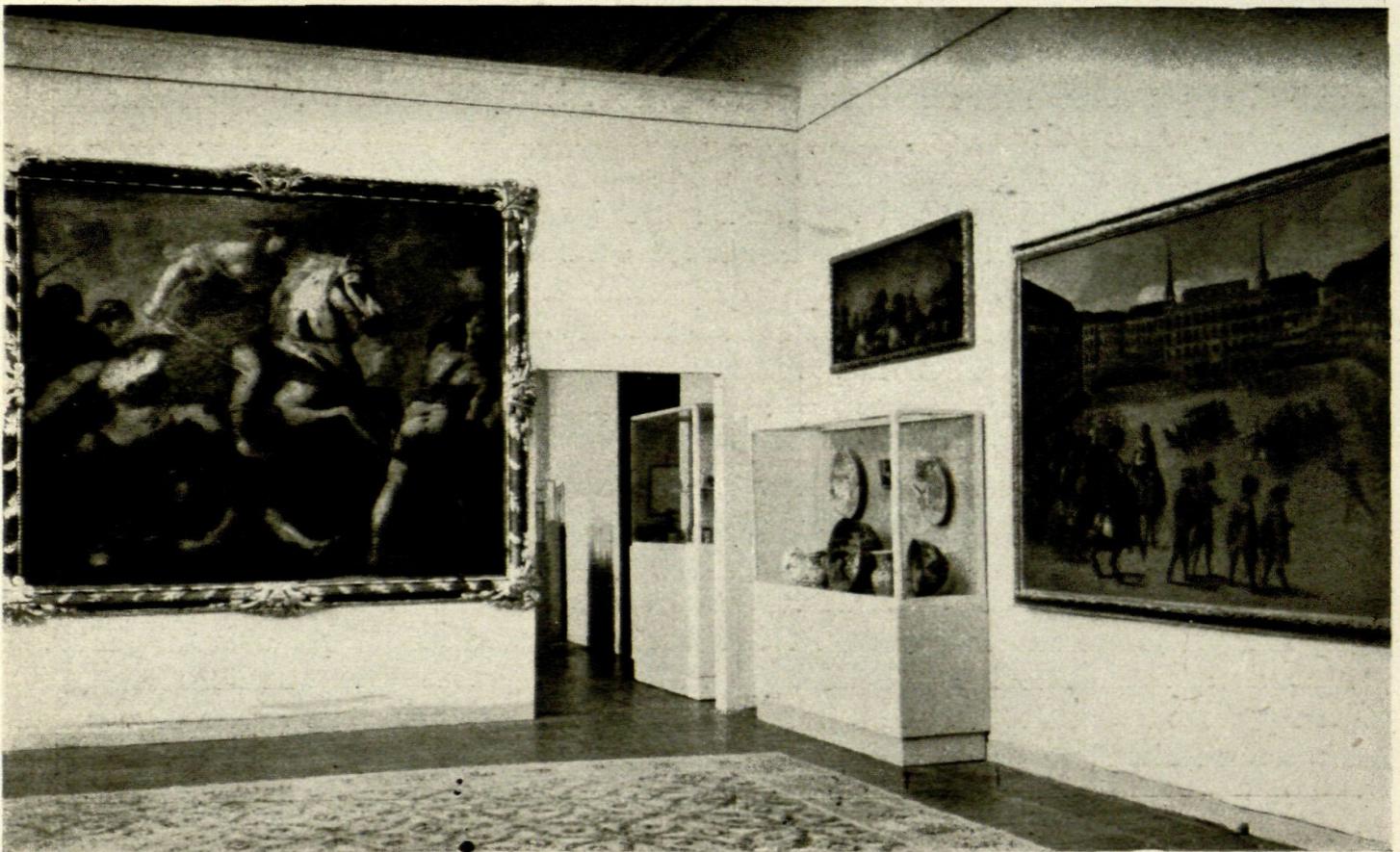
Ya en plena cultura greco-romana, el caballo pierde su simbolismo religioso, para convertirse en tema ornamental adornando pasabridas, lucernas y lampadarios en plena y magistral madurez artística.

La Edad Media conserva en capiteles y frisos la imagen del caballo; pero es en las iluminaciones de libros donde se encuentran manifestaciones de la estimación del caballo como tema artístico. Y aquí es donde se advierte esa quebradura de la buena época de la personalidad cultural española, tal vez porque desde el siglo VIII se aparta España de la corriente cultural europea para atender al más urgente negocio de la invasión árabe, que había de durar siete siglos, no perdidos, sino exaltados en la hegemonía cultural hispano-árabe, constituyendo su segunda Edad de Oro universal. Si bien esta cultura algunos la consideran como extraña a nuestra historia (son Dozy y Levi Provençal, recientemente, quienes la estudiaron en toda su extensión y unidad como peninsular). Mas la porción libre de invasores que emprendió la Reconquista conservó los caracteres raciales que en Arte quedaron expresados en las miniaturas de códices, siendo del mayor interés para el tema de la Exposición "Los Comentarios del Apocalipsis" del Beato de Liébana, y los relieves de capiteles con tosca e ingenua representación de caballos, en los que no es difícil encontrar filiación en los de la época ibérica.

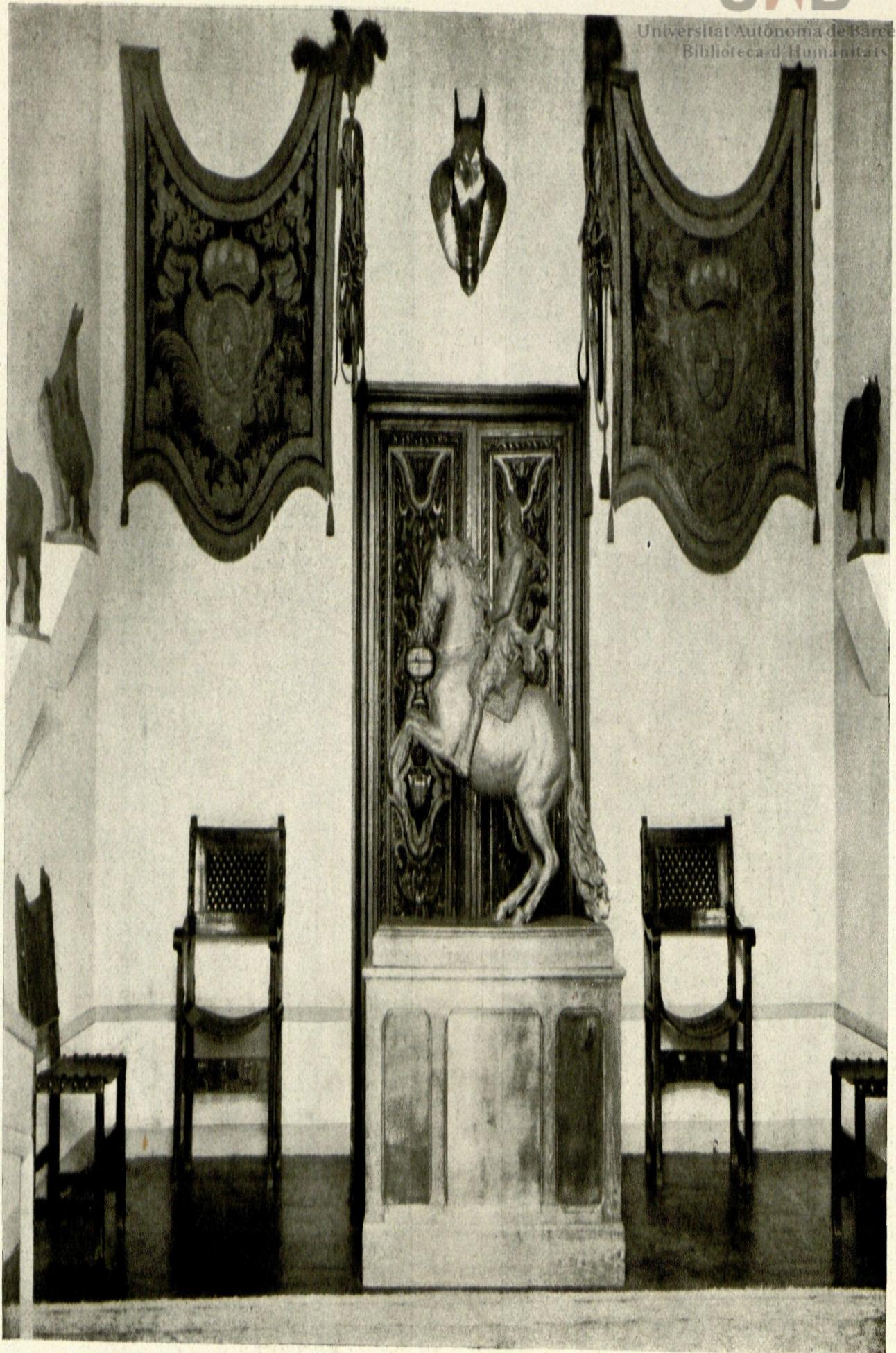
Hay que seguir en la ilustración de códices, privilegios, ejecutorias, libros de horas, Biblias y misales la representación artística del caballo en España, y el repertorio, seleccionado por D. Dalmiro de la Válgoma y expuesto en vitrinas, era de una riqueza y variedad magníficas, siendo el caballo del Apóstol Santiago símbolo, así como las monturas de los caballeros andantes y las de las grandes figuras históricas, las en mayoría reproducidas. Es interesante el hecho de que en el esfuerzo creador desde el gótico a lo largo del Renacimiento hasta los tiempos modernos, como confirmación a lo anteriormente apuntado, en España la imaginación creadora, rehuyendo la naturaleza como fuente de inspiración artística, no es pródiga en simbolismos equinos más o menos alados de estirpe mitológica, siendo muy expresivo que hasta Velázquez, que, como Goya, pintó soberbios caballos, nos muestra a Apolo tan sólo marcando con un sencillo nimbo sobre la carnal humanidad su divina estirpe, sin carros ni corceles. Y también que la máxima creación equina de nuestra literatura, objeto de magníficas ilustraciones ecuestres, sea Rocinante, estampa del sufrido y castigado cuadrúpedo, apareciendo el caballo en la pintura



Vista de la Sala primera.



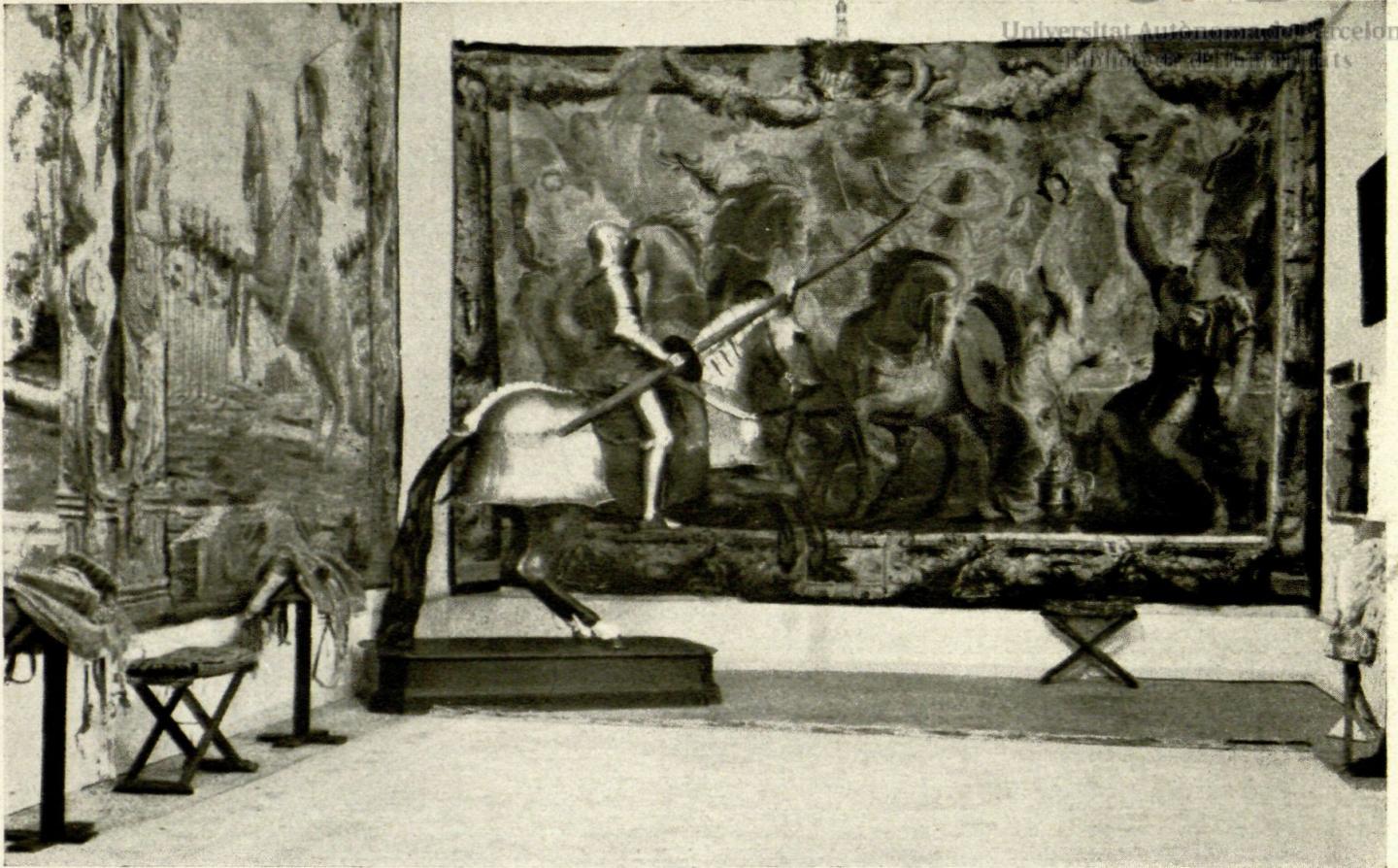
Sala segunda.



Vestíbulo.



Un aspecto de la Sala tercera.



Vista de la Sala cuarta.



Vista de la Sala quinta.

como elemento secundario, como pedestal de algún egregio caballero. Vitrinas con cerámica de Talavera y Alcora (un azulejo hispano-árabe de Manises), completaban los paneles colgados con cuadros de Juan de la Corte, del Mazo, Orrente entre autores españoles, y un magnífico caballo pío montado por ardida amazona, obra de Lucas Jordán de la mejor factura de este autor.

El vestíbulo centrado por un boceto, a gran tamaño, para una estatua de Felipe V modelada por Manuel Alvarez de la Peña, se adornaba con paramentos de las Reales Caballerizas y caballos de distinto pelo y distintas corbetas, tallados en madera.

Soberbia la serie de grandes lienzos con pinturas ecuestres de Van Dyck, Crayer, Rubens, en su primera época y estancia en España, efigiando al poderoso Duque de Lerma y el posterior de Felipe II y, sobresaliendo por su barroquismo fallero, el caballo del valenciano Miguel March. Doblemente soberbia esta sala porque en la actualidad, con lienzos destinados a ocupar grandes espacios en Palacios o Museos, y el buen arte del Marqués de Moret supo solucionar el problema no sólo con la disposición de los cuadros, sino por haber subrayado las egregias figuras ecuestres con una serie de riquísimas sillas de deliciosos tonos, transformando lo que arriesgaba remedar pesado desfile de ostentosos jinetes, en elegante salón-picadero de excepcional buen gusto.

La próxima sala colgada de tapices con temas ecuestres era complemento suntuoso del anterior salón, figurando la armadura de un caballo soberbiamente montado por caballero revestido de todas armas. En vitrinas, espuelas, acicates frontales, estribos y bocados de muy distintas épocas.

Continuaba en las salas contiguas colección de cuadros y grabados, siendo de destacar el carrusel de Luis Paret de prolija composición, en que multitud de personajes, desde los Reyes en alta tribuna hasta el pueblo desparramado en pintorescos grupos, presencian juegos de equitación. Composición riquísima en contrastes de figuras y matices unidos en un concepto plateado de color y un ritmo de placentera armonía. Cuadro cedido para la Exposición por el Museo del Prado.

El siglo XIX en las últimas salas mostraba en pequeños cuadros el renacer del tema del caballo en el Arte y en dos esculturas de Vallmitjana y Valdes, rematando el fondo el retrato de Alfonso XIII niño y jinete en caballo de balancin. Hermosa pintura firmada Zoppay, en que sobre un tondo de telas, recuerdo de las sedas coloniales, con gran sabor evocador y con delicioso atuendo de la época, flotante, galopan los dos años de nuestro último Monarca, sobre un caballo negro azabache, cuyo balancin asienta en suelo sembrado de rosas.

En vitrinas, abanicos, piezas de ajedrez, relojes y orfebrería con ornamentos hípicas.

La Comisión fué atendida en todo momento por el Ministerio de Educación Nacional y, especialmente, por la Dirección General de Bellas Artes, Patrimonio Nacional, Excmo. Ayuntamiento de Madrid y Museos. Aunque son de lamentar resistencias que impidieron la exhibición y estudio de algunas obras importantes.

La Comisión Organizadora, presidida por el Sr. Marqués de Moret, iniciador y realizador de la Exposición, con quien colaboraron con el mayor acierto los señores Marqués del Saltillo, Morales Diaz, Marqués de Aycinena, Marqués de Montesa, Sánchez Cantón, Conde de Fontanar, Lafuente Ferrari y De la Valgoma Diaz-Varela, expresa su reconocimiento a cuantas entidades y particulares coadyuvaron en la obra realizada.

El pintor Manuel García Hispaleto

Por el MARQUES DE MORET

FUÉ éste un pintor, hoy poco recordado, cuyos nombres son Manuel García y García, quien sustituyó su segundo apellido por el sobrenombre *Hispaleto*, para distinguirse así. Firmó sus cuadros de este modo, como antes lo hizo un hermano suyo, Rafael. Los dos naturales de Sevilla, en lo que tiene origen el sobrenombre.

Se confunde a estos dos pintores muchas veces, por lo que se hacen aquí algunas aclaraciones.

Digamos lo primero que Rafael, el mayor de estos hermanos, nacido en 1833, fué artista malogrado, pues murió en París, en 1854, a los veintiún años, en deplorable situación pecuniaria. Se ha de recordar que los críticos de su época le dedicaron, al lamentar su breve vida, frases encomiásticas aludiendo a un porvenir artístico que se truncó "cuando daba los mejores frutos" (1). Algunas de sus obras fueron premiadas en Exposiciones Nacionales celebradas unos años después de su fallecimiento. A "Vendedores de cacharros" se le adjudicó "Segunda Medalla", en 1858. Hizo retratos de mérito notable, así como cuadritos de género, también premiados (2).

Dedicadas estas notas a su hermano, don Manuel, a éste me refiero a continuación (3). Nació en la citada ciudad andaluza el año 1838—adviértase que alguna biografía cita también con error el año 1836—y comenzó sus estudios en la Academia de Bellas Artes de Santa Isabel, de Sevilla, alternando con los que le dirigía su hermano Rafael.

Pasó a la Villa y Corte y casó con una virtuosa dama, D.^a Esperanza Romero Cabrero, hija del famoso escritor romántico Romero Larrañaga, de la que tuvo dos hijos, uno que vive, Manuel García Romero, prestigioso profesor y pintor, dedicado al paisaje especialmente, con elogiabiles condiciones coloristas. Fué el otro don Antonio, profesor de la Escuela de Ingenieros Agrónomos, no hace mucho fallecido.

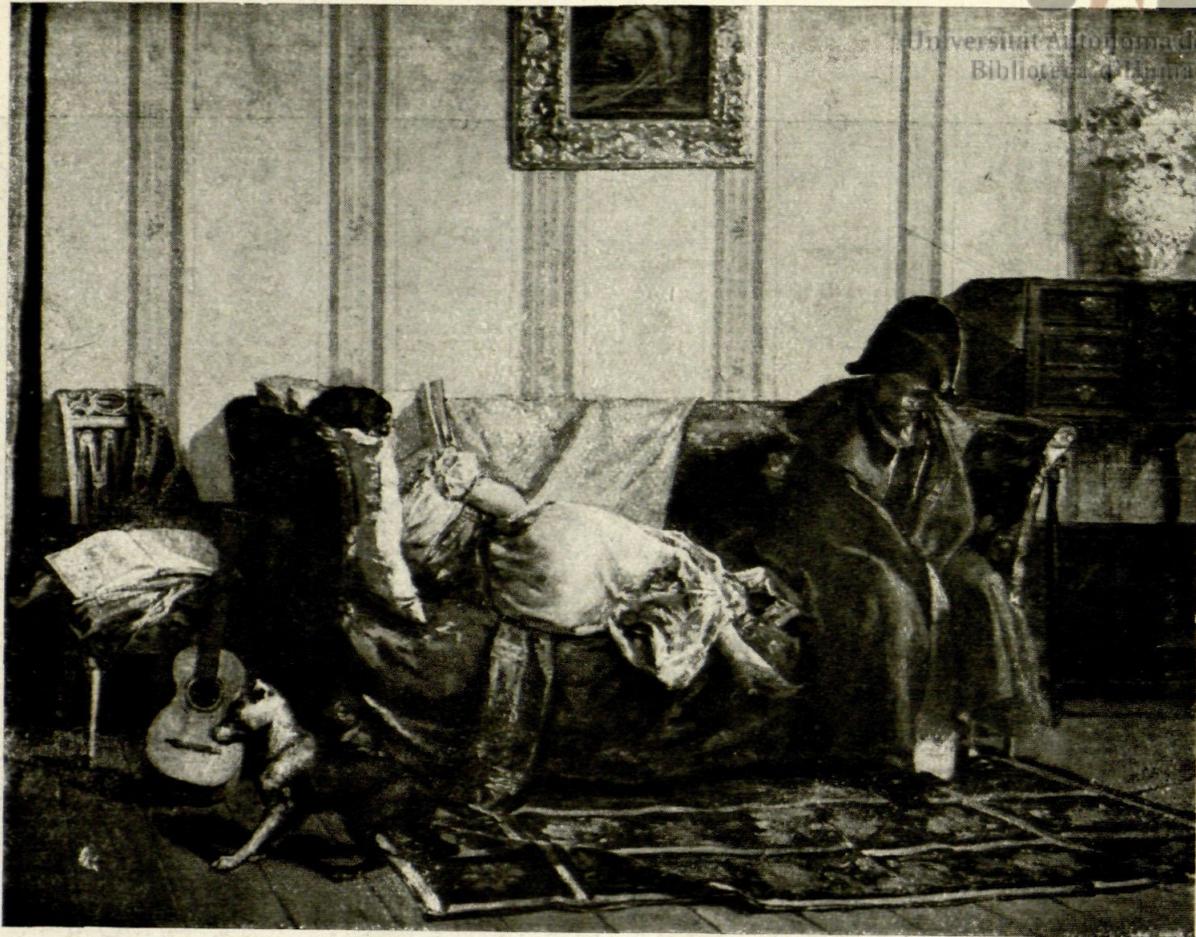
Vivió el pintor con su familia en la calle de la Alameda, el madrileño barrio de poetas y artistas; daban sus balcones al jardín de la Real Platería de Martínez, propiedad, entonces, de los herederos del fundador de ésta, emparentados con la esposa de Hispaleto. Habitó antes otras casas, y en 1876, una en la calle de San Roque.

(1) OSSORIO Y BERNARD: *Galería de Artistas Españoles del siglo XIX*.

(2) Otro pintor, Rafael García y García, presentó obras en alguna Exposición de Cádiz, por el año 1866, sin parentesco con los citados.

(3) El Diccionario E. Bénézit cita equivocadamente como pintores distintos a Manuel García y García y a Manuel García Hispaleto.

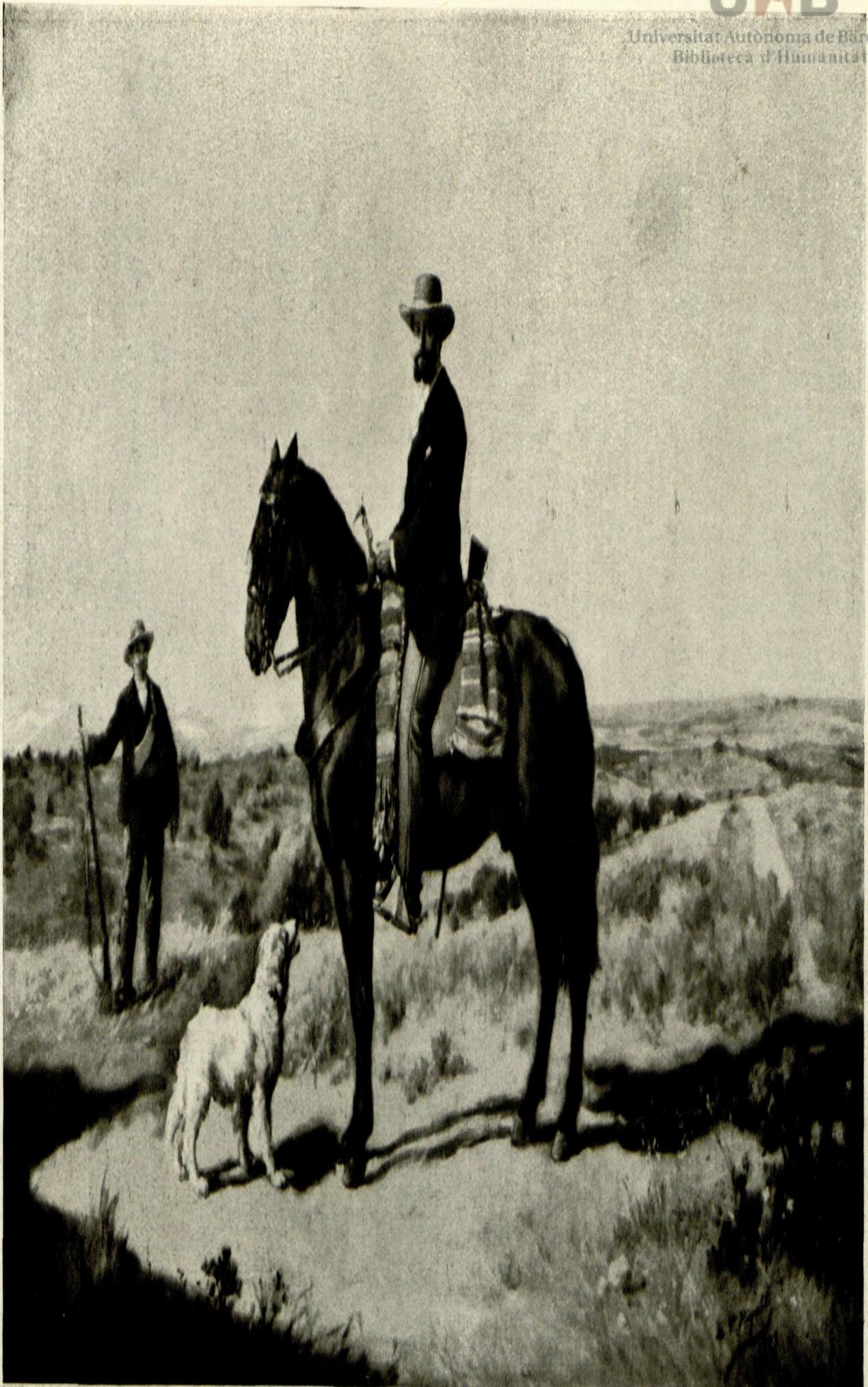




G.^a HISPALETO.—*Interior con figuras.*



G.^a HISPALETO.—*Discurso de las Armas y de las Letras. (Don Quijote.)*



G.^a HISPALETO.—Retrato de D. Manuel de Anduaga,



G.^a HISPALETO.—*Desayuno después de la boda.* (Café Zaragoza, de Madrid.)

El estudio de don Manuel, en la calle de la Alameda, tenía el característico ambiente de los de sus coetáneos. Se veían en estos estudios el mueble llamado bargeño, telas, espejos y cerámicas en bohemio desorden. Parecía obligada también la presencia de alguna armadura, más o menos auténtica. Y, por no ser más prolijo, sólo añadiré que no faltaba un tapiz, o al menos trozos de éstos, adquiridos entonces a bajo precio. Les servían de fondo entonado para tantos cuadritos de género o caballete, con escenas de interiores, entonces muy solicitados. En viejos caballetes de clavijas, o apoyados en las sillas, se ofrecían al visitante, distribuídos por la estancia.

Nuestro biografiado presentó obras por primera vez en la Exposición Nacional de 1860. Disfrutó una pensión en Roma, de carácter particular, concedida por un amante de las Bellas Artes y protector generoso de este artista, D. Ignacio Muñoz de Baena. En aquella ciudad trabajó y alternó con los más conocidos pintores de su época allí pensionados.

Se dedicó con preferencia a interpretar asuntos del Quijote, como lo hicieron Muñoz Degrain, Moreno Carbonero, Jiménez Aranda, Urrabieta Vierge, entre otros, y de los extranjeros, el genial y fantástico grabador Gustavo Doré.

Se le concedió Tercera Medalla en la Exposición Nacional de 1862, por su obra "Entierro del pastor Crisóstomo", y, posteriormente, en 1881, pintó las "Bodas de Camacho". Esta última fué depositada antes de la guerra en una dependencia oficial dedicada a la enseñanza. He logrado conocer el cuadro, en el que buen número de figuras, en composición teatral, ilustran aquel capítulo del Quijote; el lienzo aparece bastante deteriorado.

Fué también Hispaleta pintor retratista, y de obras de este orden tenía encargos frecuentes. Merece cita, entre otros, el muy bello de una hermana política del pintor, que se reproduce en estas páginas. Podrá decirse que no todos sus lienzos de esta clase ofrecen las mismas calidades, hechos, a veces, de personas fallecidas.

No fué pintor de historia, de aquellos cuadros espectaculares, en los que, por cierto, no se economizaba la tela, condición, al parecer, necesaria para aspirar a las primeras medallas y cargos académicos. Pero no siempre estaba en proporción la cantidad de tela con la calidad de la pintura que la cubría. Sin embargo, nuestro Museo Moderno se enriqueció con cuadros grandes que, juzgados con relación a su tiempo, reclaman, en justicia, la mayor consideración y aprecio.

Sobre lo dicho debe destacarse que el *cuadrito de género* o *de caballete*, en boga por entonces, tuvo en Manuel García Hispaleta un cultivador de mérito notable. La composición del lienzo reproducido, "Obrador de Modistas", es de singular encanto. Las ricas telas que se afanan en combinar las jóvenes costureras, entre éstas la que lee una carta—sin duda del galán—, cautivan por sus cualidades de composición, dibujo y color. El interior representado en este cuadrito es, como otros de la época, precioso en pormenores. Aun pecando de minuciosidad, aludiré a los muebles; el reloj de pared, la lámpara decorada con flores, que cuelga del centro del obrador, la alfombra turca, el armario al fondo, completan el ambiente. Esta obra fué premiada en 1878 con la Cruz de Carlos III. No resisto a la tentación de elogiar el acierto del empleo de la palabra *obrador* y no *taller* en el título del cuadro. Así llamaban los tratadistas al local donde trabajaban los pintores del XVII y aún hoy conservan el nombre de obrador los lugares donde se

plancha la ropa blanca. Aunque estos rótulos de "Obrador de plancha", o de "planchadora", van desapareciendo en Madrid.

El cuadro-retrato a caballo de D. Manuel de Anduaga—que ha figurado en la última Exposición de Amigos del Arte dedicada al caballo—reúne las circunstancias de ser retrato no sólo del caballero, bien colocado en la silla, con sombrero de anchas alas, látigo en la mano y la escopeta colgada de la montura típica burgalesa, viva nota cromática en el conjunto, sino también es retrato de la jaca que monta, de pelo castaño oscuro; del guarda, del perro y del fondo de paisaje llano, de la finca llamada *Casablanca*, en las inmediaciones de los Carabancheles, próxima a la capital. Está pintado en 1879.

Otras obras costumbristas de este pintor son: "Botillería", "Interior con figuras del siglo XVIII" (propiedad del hijo) y una "Escena de toreros en un paddock". En la Exposición Nacional de 1862 presentó "La figura de una lavandera bajando al río" y el citado "Entierro del pastor Crisóstomo".

En Roma pintó un paisaje de sus cercanías y envió un "cicciarello", que se premió con Tercera Medalla en 1864. Son también obras suyas: "El llanto de la huérfana"; la "Aparición de Santa Inés", premiada con Tercera Medalla en 1867; un retrato y "Sesión de espiritismo", en 1876; la citada del "Obrador de Modistas", en 1878, que es la misma que Fúster titula "Lectura de una carta" (1).

Años antes, en 1871, se le concedió Cruz de María Victoria, por la obra en total presentada y "por haber obtenido en otras exposiciones premios mayores que los que en la actualidad, merecía" (2).

En Exposiciones particulares figuraron obras de este artista, como "Bebedor en una bodega", una marina, "La Curiosidad", "Paseo higiénico", "Aprovechar el momento" y "Una visita a la Cava". En colaboración con Antonio Caula, el "Acto de Cubrirse varios Grandes de España". En 1882, pintó "Arabes", adquirido en la Exposición de Viena del mismo año. Integran esta relación de sus óleos: "De vuelta de la verbena", "La mujer del torero", "Bailarina", "Baile en Triana", "Aldeano de Toledo", "Estudiando la canción", "Mi discípulo", "Paca", "Episodio de la Independencia", "El desayuno después de la boda" (Café Zargoza, hoy desaparecido) y "Retrato de D. Alfonso XII".

Se distinguió Hispaleta muy notablemente en la pintura a la acuarela, que también practicó en Roma con los compañeros a los que antes se aludió.

En Madrid fué fundador, con otros pintores, de la "Sociedad de Acuarelistas", en 1871, con su domicilio en la calle de la Misericordia, núm. 2, entre la de Capellanes y la Plaza de las Descalzas.

Sucedió a Martín Rico en la presidencia de la Sociedad, a la que asistía asiduamente, dedicando a esta modalidad, como hemos indicado, mucha parte de sus actividades artísticas. Algunas de sus acuarelas con figuras se exhibieron en nuestros salones durante la Exposición de "Acuarelas y Aguadas españolas", que alcanzó éxito memorable. Como los acuarelistas de su época, supeditó todo a la técnica del procedimiento, es decir, a la limpieza y pureza de las tintas. En las carpetas que proceden de su obrador se ven estudios sin concluir, pero de una espontaneidad preferible a algunos trabajos más académicos. Entre estas acuarelas: "Amazona con traje negro", "Una bailarina", "Romántica", "Man-

(1) MARIANO FÚSTER: *La acuarela y sus aplicaciones*. 1893.

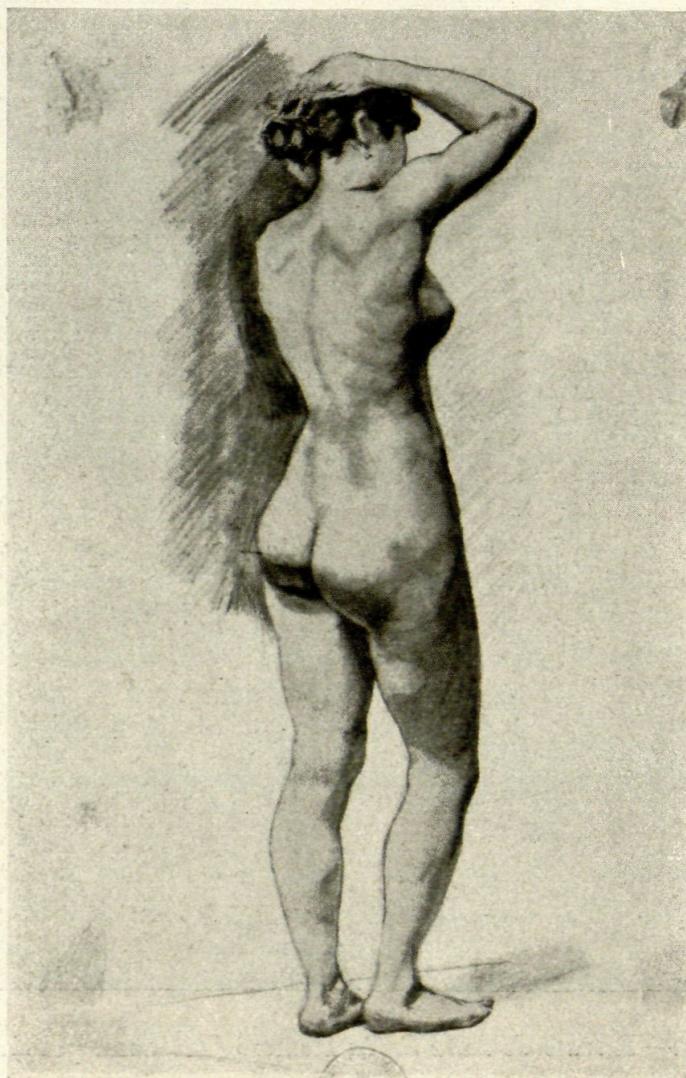
(2) B. DE PANTORBA: *Historia de las Exposiciones Nacionales*. 1948.



G.^a HISPALETO.—*Retrato de doña Sofía Romero* (hermana política del pintor).



G.^a HISPALETO.—*Baile popular.* (Acuarela.)



G.^a HISPALETO.—*Desnudo.* (Dibujo.)



G.ª HISPALETO.—*Militar.* (Acuarela.)



G.ª HISPALETO.—*Amazona.* (Acuarela.)



Estudio del pintor con retrato de sus hijos. (Foto.)



Retrato del pintor. (Foto.)

chego", "Moro" "Maritornes", "Domingo de Ramos", "¿Vendrá?" y "Barbiana".

Para terminar estas breves notas biográficas recordaré, como comentario crítico sobre la obra en conjunto del artista, que fué un buen dibujante y pintor de gusto refinado, como lo revelan los originales que se conservan (y las reproducciones de otros) de acertadas composiciones siempre, en los que cuida los pormenores de indumentaria, los elementos decorativos, lo anecdótico, que acusa el valor descriptivo de su pintura.

Si algunas tachas se señalasen a su obra—aunque no es necesario desmenuzar la crítica en este caso—, aquéllas serían comunes a otros artistas del período posromántico, al que pertenece, faltos, con frecuencia, de fuerza lineal y cromática, de vigor expresivo, en desvaídas tonalidades.

Fué Hispaletto trabajador constante y entusiasta de su arte. Hasta en los últimos años de su vida halló tiempo para dar clases particulares, y estos discípulos pudieron apreciar en su maestro condiciones de competencia y bondad extraordinarias. Murió en Madrid el año 1898.

Son muchos los artistas de su círculo que, como él, merecen ser recordados.

Obras de Leonardo de Vinci y de sus discípulos italianos conservadas en España

Por el Dr. ARTURO PERERA

LA HERENCIA ARTISTICA DE LEONARDO, PINTOR

Seguramente no ha existido en la historia del arte un caso de influencia del maestro sobre sus discípulos (de taller y de escuela) como el que se da con Leonardo.

Otros, Miguel Angel, Rafael, Velázquez, fundaron, con su manera y estilo respectivos, una pléyade más o menos numerosa de artistas que en algún modo recordaban las características del arte del maestro, bien por su técnica, bien por alguna modalidad más o menos secundaria (color, interpretación anatómica, perspectiva, etc.). Pero que aquel a quien seguían o imitaban hubiese infundido en ellos algo de más quilates como es el *espíritu*, creo sinceramente que sólo cabe tal gloria al gran artista lombardo.

Como es muy sabido—y en seguida tendremos ocasión de demostrarlo—, todos sus discípulos (y empleo esta palabra en su más amplia acepción), bien fuesen colaboradores de taller, bien imitadores de su estilo, tienen un nexo común, un "algo" que ha creado el vocablo de "leonardesco", que a todos los distingue y, digámoslo en seguida, les da excelsa categoría artística.

Y esto no es sólo debido a las reminiscencias fisonómicas con la retratada por el maestro más universalmente conocida, Monna Lisa *La Gioconda*, sino que alcanza a la interpretación idealista y espiritual de los personajes, místicos o profanos, por su escuela representados. Es indudable, y de ello vamos a ocuparnos, que dentro de esas comunes características cada uno de sus discípulos ofrece su modalidad personal: pero es tal la fuerza, lo íntimo, por así decir, de su vínculo común, que acaso en ninguna otra escuela sea tan difícil desentrañar lo peculiar a cada uno, y las discrepancias, titubeos y equivocaciones, en cuanto a las atribuciones de autor de las obras conocidas, llenaría un *infolio* y aun daría materia para otro tanto.

Decíamos antes que esta semejanza no estriba sólo en las reminiscencias fisonómicas de *La Gioconda*, sino en algo que sobrepasa este aspecto, que por sí sólo es mera cuestión de dibujo; cierto: pero no lo es menos que el mismo Leonardo, aun inclinado siempre (salvo en sus dibujos) a representar sus personajes dotándoles de un tipo andrógino de sexo indefinido, después de retratar a Monna Lisa (a través de los años que tardó en concluir el cuadro), se posesionó de tal manera su espíritu

del de el modelo, que ya desde esa hora, las fisonomías antes impersonales de los personajes de sus cuadros reflejan, hasta en los varoniles, la de su inmortal retratada; y esto con tal fuerza emotiva que sus discípulos, al recoger los destellos del arte del maestro, trasladan a sus obras, acaso sin pensarlo, los rasgos más característicos de la bellísima y espiritual dama florentina.

Y, ¡cosa curiosa!, sabido es que Leonardo, si no era un misógino, es cierto que mostró predilección inquietante, más que por las mujeres, por los efebos y esto hasta tal punto que en una ocasión, siendo todavía discípulo del Verrochio, se vió envuelto en un turbio asunto con otro doncel de los que frecuentaban entonces los talleres de los grandes artistas del Renacimiento italiano, y aun algunos, como Benvenuto Cellini, se dejaron arrastrar por tan nefandas aficiones. Uno de los mejores, acaso el mejor, de los discípulos de Leonardo, Antonio del Bacci, mereció, por méritos adquiridos, que se le sobrenombrase "El Sodoma", y de él habremos de ocuparnos principalmente.

El poderoso intelecto del maestro, genio de complejidad y amplitud asombrosas, dominaba de tal modo la pura materia, que le salvó de caer en lo que en otros, de más bajo vuelo, llegó a constituir un hábito en sus vidas.

Y es que en él dominaba, sobre todo, el idealismo abstracto, tanto al buscar un arquetipo de belleza humana cuanto al servirse de éste, como intérprete de un espíritu que podríamos llamar semidivino.

Y, sin embargo, ¿qué ocurrió al retratar a Monna Lisa? ¿Cómo es que siendo mujer de biotipo bien femenino, y además prolífica, pudo hasta tal punto adentrarse e influir ya de por vida en la obra del maestro? Refiere Vasari que en las sesiones en que "posaba" ante su pintor, éste trataba con varios artificios de hacerla sonreír, de infundir espíritu en aquella fisonomía *excesivamente* bella y que sin eso acaso habría sido, como la de tantas bellas mujeres, inexpresiva; y esa luminaria, el alma de esa sonrisa, es la que llevó el pintor consigo y sus destellos iluminaron la del artista con su singular magia, gracias a él impercedera, que hoy día, a cinco siglos de distancia, aún nos sugestiona y conmueve. Ya escrito este ensayo, la prensa ha divulgado la peregrina hipótesis sustentada por una doctora (?), Torborg Ottosdotter, que supone haberle servido de modelo para la "Gioconda"... un efebo. Para apoyar en algo su hipótesis, después de dar por nulas las afirmaciones de Vasari, rebusca, con tan poco gusto como acierto, todos los detalles de la vida de Vinci que puedan confirmar sus pasiones extraviadas. Pero todo ello, aun de ser cierto, no explicaría el que precisamente el retrato bien documentado de Mona Lisa fuese el de un joven. ¡Cuánto más lógico sería haberle retratado en personaje clásico o religioso, como tal, con más o menos ropa (un Apolo, un San Juan, etc), pero no disfrazado de mujer! Además, la expresión de la "Gioconda" es pura y netamente femenina, y su figura, su anatomía y sus contornos, lo son: como lo es también su actitud de plácido reposo, sin caer en ninguno de los, llamémoslos así, "amaneramientos" en que caen los invertidos y que tan sagazmente describió Marañón. Además, son varios (sin contar las representaciones mitológicas o religiosas de sus Vírgenes, etc.) los retratos femeninos que de él se conocen, y algunos de los cuales se sabe a quién representaron. Otro cosa es que perviviese en él la imagen de la florentina y que, como decimos, dejó tan honda huella en él, que en cuadros posteriores quedaron reminiscencias de aquella sugestiva mujer.

LO QUE NO HEREDARON DE LEONARDO

Los técnicos en pintura podrán decirnos si alguno o algunos de los artistas influenciados por Leonardo copiaron de él algo de su técnica; labor difícil, por cuanto sabido es que, precisamente por crear procedimientos nuevos, estuvo a punto de perderse su famosa *Cena* y se perdieron, entre otras obras, lo comenzado a medias con Miguel Angel de la *Batalla de Anghiari*. Desde luego, la magia del clarooscuro de sus cuadros fué en parte imitada por algunos, lo mismo que los fondos de lejanía del paisaje lombardo, cuya belleza penetra en todos los que en esa región trabajaban e infunde a sus obras un ambiente de honda y misteriosa poesía.

Pero lo que ninguno acertó a dar, sin duda por no alcanzar su espíritu la elevación del de Leonardo, es ese carácter enigmático, misterioso, que deja traslucir por modo maravilloso, lo que el artista infundió de *vida interior* en sus personajes y que, a mi ver, es lo que distingue sustancialmente las obras del maestro de las que no lo son, y no es que fuesen incapaces de representar los diversos estados del alma los artistas de su escuela, pues, más o menos amaneradas, en sus cuadros hay representaciones de dolor, de éxtasis místico, etc.; pero la expresión de los mismos, se logra con los medios conocidos de todo buen pintor, mas ninguno está iluminado con ese halo, con esa finísima luz espiritual, que se transparenta en los cuadros de Leonardo, y no sólo en la fisonomía de sus personajes, sino en el paisaje, en las nubes, en el cielo.

Por lo demás, en todos ellos se ve la influencia de la dulce Lombardía y de sus hermosas mujeres, y aun al tratar de expresar los más trágicos sentimientos del alma, las Santas Magdalenas, las Mártires Torturadas, son bellísimas mujeres cuya hermosura dulcifica hasta las ásperas penitencias del desierto y los terribles sufrimientos del martirio.

* * *

Acaso el paciente lector piense que pudo excusarse todo lo que antecede, pero no es así, pues importa sobre manera establecer desde el principio las diferencias fundamentales entre el arte de Leonardo y el de los pintores de su escuela, pues, como ya hemos dicho, si la atribución de muchos cuadros ha sido y es aún controvertida, pasando, con mejor o peor fortuna de unos a otros según los diversos criterios de los eruditos y sedicentes entendidos y dado que la técnica es, *mutatis mutandis*, la misma, es de capital importancia dejar bien sentado lo que pudiera diferenciar a todos y cada uno de ellos, y refiriéndonos en primer lugar a Leonardo, más que en la técnica, creo que la distinción debe basarse en cuanto acabamos de enunciar en su lugar respectivo; señalaremos lo que a nuestro entender caracteriza las creaciones de algunos de sus discípulos, insistiendo en que denominamos así a cuantos se inspiraron en el arte del maestro, no con el concepto estrecho y mezquino de aprendices o colaboradores, sino en el de los influenciados por las obras de éste, ya que incluso algunos de aquéllos, y de los de mayor mérito, está probado, que ni pasaron por su taller y, lo que es más, ya estaban formados como artistas cuando vinieron a ser influenciados por el singular atractivo del arte de Leonardo.

ESCASO NUMERO Y SINGULAR VALOR DE LOS CUADROS DE ESTA ESCUELA

Conocido es de sobra el reducidísimo número de las pinturas de caballete de Vinci que han llegado hasta nosotros y, si no tan escasas, no son mucho más numerosas las de sus discípulos, y en éstos se explica en gran parte por haber pintado mucho más al fresco o a la "tempera" que en caballete. En general, sobre todo en Italia en el siglo XVI, la mayoría de los encargos (abstracción hecha de los retratos) provenían del clero, bien secular, bien de los monasterios; ello, naturalmente, ocupaba mucho tiempo y apenas quedaban libres para el artista sino los períodos en que carecía de ocupación apremiante.

Razón de más, sobre la de su elevado mérito, para que siempre se hayan estimado por encima de los de otros muchos pintores, aun siendo éstos excelentes, y su posesión, en un museo o colección privada basta por sí sola para dar a éstos superior categoría.

Por todo ello he creído que era del mayor interés hacer un recuento de los que de Leonardo y su escuela se conservan en España, abstracción hecha de los discípulos que de ésta tuvo, algunos excelentes, como Fernando Llanos y Yañez de la Almedina, los insignes autores, entre otras muchas obras, del retablo de la catedral de Valencia y de la *Santa Catalina*, de este último, en el Museo del Prado, en los que el menos avisado verá reflejado el estilo o arte leonardesco.

Ordenaremos nuestro estudio ocupándonos, primero, de las obras auténticas o atribuídas exclusivamente de Leonardo, y segundo, de las de sus discípulos.

OBRAS DE LEONARDO

"SAN JUAN" (BUSTO).—Museo Lázaro Galdiano. (Fig. 1.)

Henos aquí ante una obra indiscutible de Leonardo; el que haya leído las precedentes líneas verá justificado cuanto en ellas decíamos sobre las características de sus obras. Jamás pintor alguno acertó a reflejar, mejor dicho, a "transparentar" esa ardiente vida interior de sus personajes representados. En la expresión de esta cabeza se ve bien al apóstol iluminado, al que con todo el fuego de su espíritu, con la boca entreabierta y la mirada fija y abstraída, está "clamando", como dicen los Evangelios, sobre lo que llenaba su alma: la condenación de lo existente y el anuncio de un Redentor.

Este bellissimo joven de tan cabal belleza corpórea es más que material, es un puro espíritu, y al representarlo así, su autor quiso, sin duda, asociar la pureza de su alma a la perfección de la forma. Otro cualquiera hubiese seguido la tradicional imagen de un joven pastor predicando exaltadamente; pero para el Vinci, ello no daba cabal idea de cuanto de inmaterial había en el precursor, y por ello, con sublime acierto, quiso suprimir todo aquello que pudiera recordar al *hombre* y es-

cogió esta figura lo más *inmaterial* posible; lo puramente preciso para la encarnación de su alma. No de otra manera nos imaginamos a los ángeles y jerarquías celestes. "En pocas obras como en ésta—dice Camón Aznar—podemos apreciar el penetrante misterio, la belleza pura, ese embeleso intelectual que baña las mejores obras del artista" Leonardo ha podido exponer aquí su teoría del arquetipo humano de una belleza angélica, desasida de toda definición individual que pudiera alterar la armonía intachable de este rostro. Una expresión reconcentrada y dolorosa encarna esta faz de ojos quietos y boca anhelante." Con estas precisas y elocuentes frases resume el ilustre crítico (que no es precisamente ni un romántico ni un exaltado) la peregrina belleza de este cuadro. Añade además, unas líneas sobre la técnica con que está pintado, demostrativas de la indudable paternidad del mismo. Esta tabla perteneció a varios coleccionistas antes de ser adquirida por el espléndido mecenas Lázaro Galdiano, y recuerdo que hace años, bastantes, en alguna revista de arte se hacía una resumida historia del mismo, conducente también a relatar la "genealogía" del cuadro; no he podido, pese a mis esfuerzos, encontrar aquélla, y ni los beneméritos investigaciones del erudito coleccionista y Director de la revista *Coleccionismo*, Sr. Martínez Boseh, ni las rebuscas del Sr. Pardo Canalís, conservador del Museo en que se exhibe, han tenido feliz éxito.

De entre los discípulos del Vinci ninguno ha habido capaz de crear tal obra de arte; Boltraffio es quien acaso supo infundir algo de intelectualidad soñadora a sus personajes, pero repetía un tanto amaneradamente un mismo tipo, algo basto, y jamás fué capaz de representar ese grado de exaltación mística y espiritual que es la mayor gloria de este soberbio cuadro.

"NIÑO JESÚS". ESCUELA DE LEONARDO DE VINCI.—Colección del Duque de Alba.
(Fig. 2.)

En la magnífica colección del Palacio de Liria hay una preciosa tabla que, a mi ver, no tiene la reputación que merece. Ingresó en dicha colección por legado hecho a D.^a María del Rosario Falcó, abuela de la actual Duquesa, por su padre el Duque de Fernán Núñez, a cuya colección pertenecía. Sabido es que estos próceres están emparentados con familias de la aristocracia italiana, en particular con los descendientes de los Borromeos de Milán. Lógico es, por tanto, que de Italia viniese a España y de la Lombardía más precisamente, cuna, como es sabido, de Leonardo y de muchos de los pintores de su escuela.

Por de Leonardo se tenía siempre y, desde luego, no es descabellada la atribución. Representa, como puede verse, al Niño Jesús (con el cordero), que vuelve el risueño rostro hacia alguien que no figura en el cuadro. Es trasunto del que figura en el de *Santa Ana y la Virgen* del Museo del Louvre, pero con sustanciales diferencias. En primer lugar, en el que estudiamos, la figura, perfectamente centrada, campea sobre un delicioso fondo de arbustos y árboles floridos, y su actitud, más complicada que en aquél, permite lucir en su casi totalidad la deliciosa figura del Niño, en un escorzo, no por natural menos difícil, que es un alarde de dibujo de pura cepa leonardesca. Véanse el de los brazos y el del pie, y dígase si no son la perfección misma, incluso rigurosamente anatómica y fisiológica.

El cordero, *rava avis* en pintores no animalistas, está admirablemente representado también en difícil actitud, y sin darle, como es frecuente en otros pintores, expresión "humana". Tan sólo Murillo ha sido asimismo capaz de tan cabal representación.

La actitud espontánea y llena de gracia, la expresión infantil y sonriente de quien juega o hace alguna pequeña travesura, como es la del niño con el cordero; el colorido irreprochable (bellísimo el de los árboles y el prado) y su conservación perfecta, hacen de este cuadro una verdadera obra maestra. Ahora bien; ¿quién puede ser su autor? Sesudos críticos de arte, Delecluze, Guillón y Waagen han opinado no ser de Leonardo, y sí de algún discípulo de éste. Nosotros diríamos *que le falta muy poco para ser de Vinci*; es decir, tan sólo diferencias, que vamos a señalar, pudieran justificar *hasta cierto punto* el rechazar la paternidad de Leonardo. En primer lugar, el colorido es más brillante y está mejor conservado que el de las obras de éste; es menos fina la sutil graduación de colores y sombra que caracteriza las obras del Vinci, y, además, la alegre sonrisa verdaderamente infantil de Jesús, es en nuestro cuadro, más espontánea y acusada que en el de Leonardo del Louvre, que, por otra parte, falta en los otros niños que pintó, como en los de *La Virgen de las Rocas*. El espíritu de Vinci no sentía lo pueril, y todos los que representaba, aun esforzándose en darles expresión adecuada a su edad, no estaban iluminados con ese espíritu de inocencia; aun en ellos, su exceso de vida interior parecía prejuzgar ya su destino.

De entre sus discípulos, Luini tampoco les infundía nunca esa expresión, y los que figuran en la *Sagrada Familia* del Prado son buena muestra de ello. Nada digamos de Predis, Boltrafio ni aun Sodoma, que es quien de todos ellos más suavidad ha sabido infundir en la fisonomía de sus personajes. Pero hay uno, discípulo y colaborador de Leonardo, que copió diversos cuadros del maestro, y cuya alma, ingenua y bondadosa, pudo muy bien ser el autor que buscamos. Me estoy refiriendo a Cesare de Sexto.

Desde luego, el tipo, el modelo del Niño, es análogo al del cuadro del Louvre y a los de la citada *Virgen de las Rocas*; pero la graciosa actitud y su infantilmente picaresca expresión *son las mismas de los niños que figuran en el cuadro del Sexto y también en el Louvre, de la "Virgen de la Balanza"*. La misma ingenuidad, la misma soltura en sus actitudes y, en fin, la misma deliciosa sonrisa. Además, los contados cuadros que del Sexto se conocen conservan todo el mismo brillante colorido, sin duda porque entre lo que éste copió de su maestro no figuraban, por fortuna, las recetas de colores que tanto perjudicaron a los cuadros de aquél. Otra de las características de la pintura que estudiamos es el minucioso cuidado con que están pintados los árboles con sus hojas, que bien revelan ser robles, lo mismo que las hierbas y las flores del prado. Puede decirse que están verdaderamente "miniados", y esto tan sólo Leonardo y Durero supieron hacerlo con tan exquisito arte y cuidado. De los discípulos del primero, ninguno como Sexto siguió tan de cerca al maestro en esa técnica, ni ninguno supo reproducir con tanto cariño las obras de éste, dulcificándolas al hacerlo con su ingenuo espíritu.

Como se ve, son apenas perceptibles las diferencias en que puede fundarse la no paternidad de Leonardo; de no ser de éste, creo debe atribuirse a Sexto tan preciosa tabla.

LA "GIOCONDA".—Museo del Prado. (Fig. 3.)

No menos de ¡sesenta y una! copias, interpretaciones e imitaciones del famoso cuadro del Louvre se han catalogado, y al decir "copias" no me refiero, naturalmente, a las ejecutadas como tales modernamente, sino a las hechas en pasados siglos, algunas seguramente por discípulos de su autor. Sabido es que ya Vasari, en su tiempo, alabó como merece esta peregrina pintura y nos cuenta, como hemos citado antes, curiosos episodios de su ejecución. En las colecciones de la Casa Real española ya *figuraba en 1686* mencionada como "una dama risueña" (1) y fué uno de los cuadros salvados del terrible incendio del Viejo Alcázar en la noche del 24 de diciembre de 1734. Como dicen bien los catálogos del Museo, difiere del original no sólo en la supresión del fondo, sino en algunos detalles del vestido. Naturalmente que este cuadro no había de ser una excepción entre los de Leonardo y los de sus discípulos, sobre los que se han fraguado innumerables cábalas acerca de quién fuese su autor. Desde suponerle original (y en ello puso decidido empeño un ilustre español) crítico y aficionado al arte (2) hasta decir, como Berensón, que es obra de pintor español, se han lanzado opiniones para todos los gustos, y por si fuesen pocas, vamos a exponer una más que, si bien sin argumentos documentales, creemos que ofrece algunos puntos de interés. Un dato, que ya señala el catálogo de 1945, debido en realidad al ilustre académico y subdirector del Museo, Sr. Sánchez Cantón, tiene, a mi juicio, positivo valor y es éste: la tabla sobre la que está pintado es de roble, lo que indica procedencia nórdica, ya que en España es del todo excepcional su empleo.

Ahora bien; visitando hace años el "Mauritshuis" de La Haya, que en poco espacio tantas maravillas encierra, me llamó la atención un retrato de mujer de técnica sobria, precisa, de contornos netamente delimitados y colorido brillante, casi esmaltado, cuyo autor es Holbein (3), y todo este conjunto de características, más para apreciado *de visu* que para descrito, coinciden asombrosamente con los del cuadro de nuestro Museo. (Fig. 4.) Aún más; ese modelado de la cabeza y cuello y de las maravillosas manos, acaso más perfectas que en el mismo original en el cuadro del Prado, son puramente distintivo de Holbein. ¡Cosa curiosa es que el cuadro de La Haya, durante muchos años se atribuyó al Vinci! Por si fuese poco, la supresión del fondo es característica de este pintor, pues de haber ejecutado el cuadro cualquier italiano del Norte, a buen seguro no hubiera perdido la ocasión de recrearse en la pintura del paisaje, como lo han hecho en la mayoría de las otras numerosísimas reproducciones. Además, dato de gran valor: en el cuadro que nos ocupa falta por completo el *sfumato* característico de las obras de Leonardo y su escuela, que alcanza incluso a Andrea del Sarto, como puede comprobarse en el retrato de Lucrecia del Bazzi, su mujer, del mismo Museo del Prado.

La interpretación, por así decir, es neta, precisa, con cierta frialdad puramente nórdica, pero que, afortunadamente, no alcanza a la expresión del semblante, admirablemente reproducido del original. Holbein, prodigioso analista en sus retratos, no pintaba sino lo que veía; pero en esta ocasión, si fué el autor de nuestro cuadro, experimentó su impasible espíritu el mismo mágico embrujo que cuantos se han en-

(1) En algunos inventarios atribuido a Leonardo.

(2) Don José de Armas.

(3) De este autor y con semejantes características son también los retratos de Lady Isabel Vaux (Praga) "Jane Seymour", "Dama inglesa" (Viena), Catalina Aorvad (Londres), etc.

frentado con el original y no a la manera un tanto dulzona y amanerada de los italianos, sino honradamente, "seriamente", si se me permite la frase, logrando reflejar en su interpretación la enigmática sonrisa que recogió Leonardo.

Ahora bien; ¿pudo Holbein conocer y copiar el cuadro de aquél? Sabido es que el Vinci murió en Amboise, en 1519, y desde un principio *La Gioconda* estuvo expuesta en el castillo real de dicha ciudad, y poco después, y durante siglos, en el de Fontainebleau. Las estancias de Holbein en Francia están bien determinadas; primeramente, en 1524, en compañía de su amigo y protector Amerbach, y de esa época datan sus dibujos de la catedral de Bourges, y la famosa *Madona Meyer* de Darmstad. En su primer viaje a Inglaterra, recomendado al canciller Tomás Moro por el filósofo Erasmo, de quien tantos retratos hizo, no parece que pasara por Francia, sino por Flandes; pero años después, durante su estancia en Londres, fué encargado de retratar a la Princesa de Dinamarca, joven viuda de diecinueve años con quien quería casarse el Barba Azul inglés, lo que no consiguió éste, pues la interesada respondió que "tenía demasiado apego a conservar su cabeza sobre los hombros; mayor que la ambición de ser reina inglesa". En vista de ello, el monarca, encomendó a Holbein, allá por 1535 a 37, que *pasara a Francia* para hacer el retrato a Luisa de Guisa y a las princesas Ana de Lorena y René de Guisa. Sabido es que la Corte francesa en aquella época de los Valois residía preferentemente en Fontainebleau, en donde como decimos, estaba expuesto el retrato de Monna Lisa. Nada de extraño tiene que el enviado del rey inglés la viese y quisiera obtener una copia del mismo, pero, demasiado apegado a su personal técnica, suprimiese el fondo de paisaje, que por otra parte, no era, con sus dificultades técnicas y su romanticismo italiano, muy atractivo para el pintor germánico.

Aún pasó éste, en 1538, por París, para dejar a su hijo en un taller de orfebre, siguiendo a Londres, donde murió de peste en la epidemia de 1543 a la temprana edad de cuarenta y seis años.

Sentado esto, ¿cuándo y cómo pudo venir este cuadro a las colecciones reales de España? Conocida de todos nuestros lectores es la compra que Felipe IV ordenó hacer de muchas de las mejores pinturas que reunió el desgraciado Carlos I de Inglaterra, cuando el Parlamento, después de haberle hecho decapitar, ordenó la venta de sus bienes. El infortunado Monarca, que años antes estuvo en Madrid, siendo aún Príncipe de Gales, acaso con el propósito de casar con una hija del Monarca español, había reunido una magnífica galería de cuadros, entre los que, por cierto, figuraban los que en Madrid le habían regalado. Pues en esta venta ¿pudo figurar nuestro cuadro, que acaso estuviere en Inglaterra entre los que dejó Holbein al morir en Londres, y que éste llevase de Francia? No es inverosímil y merecería la pena consultar la obra del Dr. Waagen *Treasures of out in Great Britain*, por si en ella hay alguna referencia al cuadro que nos ocupa; o bien en el libro citado por Madrazo, *Treasury papers*, publicado en 1869, en el que se habla al por menor de esta venta. Yo no he podido hacerme con ellos pero el citado Dr. Waagen, entre los 1387 cuadros que componía la pinacoteca del Monarca inglés, *cita uno de Leonardo de Vinci* (1).

De todos modos, no es imposible, ya que la almoneda de los bienes de Carlos I fué en el año 1649, y esta pintura no se registra en los archivos de Palacio, como

(1) Desde luego ninguno de los que hoy figuran en la "National Gallery" ni en las residencias reales inglesas.

ya hemos dicho, hasta 1686, que fué el más completo inventario de los que se hicieron después de la muerte de Felipe IV, siendo de advertir que *en los anteriores al reinado de éste*, muy minuciosos, *no figura ninguno* atribuído a Leonardo. O bien pudo ser regalada, como lo fueron otros cuadros, por D. Alonso de Cárdenas, nuestro embajador en la Corte de Londres. Sea como fuere, lo positivo es la gran semejanza y técnica y estilo de nuestra Gioconda con otros cuadros del maestro germánico, y dado lo personal de la interpretación, como acertadamente se califica a aquélla, y lo verdaderamente magistral de su ejecución, muy por encima de lo que hubiera hecho un pintor de menor valía, no creo inverosímil la atribución defendida ahora, apoyada además en los incuestionables datos que se exponen.

Ai posteri l'ardua sentenza.

BERNARDINO LUINI

Luini era poeta, de poesía dulce y resignada, como lo fueron su obra y su vida, y al correr de ésta no hay la menor disociación entre ella y sus sentimientos, plasmados, más que en sus versos, en sus pinturas. Creo que esto solo explica suficientemente el tono de apacible dulzura que, sin excepción, se manifiesta en ellas y que las haría un tanto monótonas por su falta habitual de expresión, si no las salvara de ello el encanto del colorido, lo equilibrado de la composición y esa misma dulzura que no sólo se refiere a los personajes, sino que baña, por así decir, todos sus cuadros, dándoles un apacible y singular encanto.

Bernardino Luvino o Lupino, nació entre 1470 y 80, se supone que en algún lugar de las orillas del lago Mayor (1) y murió entre 1537 ó 47—en su larga vida pintó muchos cuadros de caballete, en general de asuntos religiosos, aunque se le atribuyen algunos retratos, contados asuntos mitológicos (por cierto bellísimos) y, sobre todo frescos—. Precisamente por cumplir el encargo de unos sus amigos, la acaudalada familia Pelucci y, precisamente durante su estancia en la villa de éstos, "La Peluchia" o "Pelucca", se desarrolló el drama de su vida. Tenían los dueños, entre otras, una hija bellísima, apenas salida de la adolescencia, y en tanto el pintor llenaba de pinturas al fresco los muros de las estancias, acudía asiduamente aquélla a verle trabajar; seducido por la belleza ingenua de la "donna Laura", solicitó y obtuvo que le sirviese de modelo y las largas sesiones de trabajo fueron el "galeotto" que encendió en ambos una ardiente y juvenil pasión. Pero aquello, en aquel tiempo, como en otros muchos más cercanos, no podía prosperar; descubierto el idilio, ella fué, con la crueldad habitual en la época, reclusa en un convento de Lugano, y el pintor, voluntariamente, ya había decidido, como lo efectuó, alejarse de allí. De los frescos pintados en la Villa Pelucca, quedan restos de asuntos mitológicos y algunos, como la famosa *Santa Catalina transportada por los ángeles*, de representaciones piadosas. Los críticos se han preguntado el porqué los primeros, dentro de su indudable belleza, revelan, sin embargo, in-experiencia y titubeos y, en cambio, éste de Santa Catalina muestra a un gran artista en posesión de la técnica al servicio de una imaginación creadora. La leyenda o la historia del episodio de su vida que hemos relatado, y que aún allí, en

(1) En el llamado Luino, se conservan restos de frescos a él atribuídos.

Lugano, se conserva, acaso explique mejor que las cábalas eruditas esta diferencia, suponiendo que aquéllos corresponden a la primera estancia de Luini en la "Pelucca" y los segundos a su regreso a ella, pues es lo cierto que después de su huída a Milán retornó a aquélla, y ya más dueño de sí y dejando en libertad su fantasía, compuso entonces esta imagen de la Santa arrebatada al cielo, quién sabe si trasunto de la pobre religiosa de Lugano, la misma que muchos años después quiso recuperar a las puertas del convento. No es éste lugar para relatar la biografía completa de Luini; a lo largo de su vida y a partir de esta segunda estancia en la "Pelucca", nuevos frescos ocupan la actividad del artista, algunos de los cuales, como los que pintó en Saronno, le acarrearón merecida y extendida reputación. De entonces parecen ser la mayoría de los cuadros de caballete encargados merced a la fama adquirida, y en su mayoría de asuntos religiosos. Entre los profanos, en general mitológicos, descuellan *El baño de las ninfas* (hoy en el Museo Brera) y *El mito de Procis*, en una colección de Wásinghton, unos en tabla y otros trasladados del fresco a lienzo. Entre los religiosos, acaso los más inspirados los frescos del "Matrimonio de la Virgen", de Santa María de la Paz y de Santa María de Brera. "Mención aparte merece uno en el cual su impasibilidad habitual da paso a una expresión trágica: en el que representa como *Santa Catalina degollada* a la Condesa Blanca María Collant o Challant, que, según Bandello, fué decapitada por orden de su marido o del Condestable de Borbón, a petición de éste, "porque amó mucho..." Acaso el mismo pintor presenció el suplicio en el año 1527, en que la retrató como santa.

* * *

¿Fué Luini discípulo de Leonardo? Los diversos biógrafos no están de acuerdo. Desde luego, cuando éste llegó a Milán desde Florencia, para servir de músico en la Corte del Duque y, además, de ingeniero, arquitecto, pintor y un sin fin de industrias más, allá por 1507, ya Luini era conocido y reputado como excelente pintor. No se sabe si llegaron a colaborar como refiere (y parece cierto) el Arzobispo Federico Borromeo; pero es indudable la influencia sobre Luini de aquél, influencia que se traduce sobre todo en sus cuadros de caballete, naturalmente más cuidados y minuciosos que en las pinturas murales, y en los que ya asoma en los rostros femeninos reminiscencia de los de Vinci (1), pero traduciendo, cuando lo hace, sentimientos puramente humanos, ausente aquella "vida interior", que son la magia y el encanto de los cuadros de Leonardo.

Lo que es cierto es que Luini conservaba en su estudio dibujos y bocetos de Leonardo que los tenía en grande estima y que conservaron sus hijos, en particular Bernardino. El mismo citado Cardenal Borromeo, en el precioso manuscrito que guarda entre sus tesoros la Biblioteca Ambrosiana de Milán, después de alabar *Cristo entre los Doctores*, que estuvo en Saronno y es obra de Luini, se expresa así. "Sin embargo, toda la gloria de este cuadro no pertenece a Luini, sino que la comparte con otro soberano artista; éste es Leonardo, éste fué quien después de haber dibujado exquisitamente la obra, y Luini el que aportó en seguida lo que podía dar de más refinado y excelente; a saber, una cierta suavidad y emoción y expresión tiernas y piadosas. Así es como estos dos ilustres artistas se prestaron mutuamente su genio: Luini, reconociendo el magnífico dibujo de Leonardo y, en cambio, Leonardo

(1) Véase entre otros muchos ejemplos "La adoración de los Reyes" de Saronno.

colmado de gloria a su discípulo confiándole la terminación de la obra. "Y esta modestia en las costumbres existe comunmente entre los soberanos genios..." "El uno y el otro se prestaban auxilio con cortesía y alegremente..." "Lo que más resplandece en este cuadro es el Niño Jesús..., del que existe un modelo que hizo Leonardo en barro a fin de que, al ser conocida y divulgada su obra, atestiguase su colaboración" (1). Lo mismo dice el Cardenal de una *Magdalena* en la que Luini tomó de Leonardo el dibujo y la composición al lado de la cual, añade el buen Borromeo, la misma *Magdalena* del Ticiano "parece una cosa exangüe, no una muger, una sombra de muger".

Como puede verse por este texto, es indudable la colaboración entre ambos y lógica la influencia del genio más potente de Leonardo sobre el de Luini. Es más, creo poder asegurar que Luini retrató a su maestro, en la cabeza de viejo que figura en primer término derecha del cuadro de *Jesús entre los Doctores*, que, repetida en otros varios, ha sido estimada como autorretrato, pero que, repito, tiene tantas semejanzas con la de Leonardo que prefiero sustentar esta hipótesis. Además, Luini no tenía edad en aquella fecha (1527) para aparecer tan viejo.

Por si fuese poco, Luini, al seguir ciegamente los consejos de Leonardo, empleó los procedimientos al fresco de éste que tan lamentable resultado le habían dado, y los que pintó en el monasterio mayor sufrieron el mismo aciago destino que la *Cena* de aquél.

* * *

Como resumen de todo lo anterior y como características de Luini que le diferencian de Leonardo, queda sentado que nuestro pintor, consecuente con lo en cierto modo limitado de su espíritu, era, ante todo, eso: pintor; y si supo imprimir a sus figuras una melancólica dulzura, no era ésta sino reflejo de su espíritu, acaso entristecido precozmente por su desdichada aventura amorosa, que quiso continuar a una edad más propicia a los desengaños que a las ilusiones, pero que prueba también cómo fué el *leit-motiv* de su vida; sus mismos versos, sus sonetos, no van más allá y están acordes con sus pinturas. ¡Qué lejos de Leonardo, cuyo inquieto y gigantesco espíritu, en busca siempre de la realización de sus sueños, sólo tomaba la pintura cuando creía que con ella podía cristalizar alguno de éstos, aun los imprecisos y fugitivos que le prestan su acuciante misterio. Para Luini, excelente artesano del arte, no existían titubeos ni problemas, y si algo expresaba, no era una aspiración inconcreta, sino un estado de su alma, bien humano: sus versos describían lo que pintaba y nunca sería capaz de exclamar como Leonardo, al decir de sí mismo: "Lloro cuando poseo lo que tanto he anhelado". "Oh Leonardo, ¡por qué has sufrido tanto!"

OBRAS DE LUINI EN ESPAÑA

A. EN EL MUSEO DEL PRADO, en la magnífica Pinacoteca, figuran dos indudables y excelentes de Luini, uno de ellos (núm. 242), *La Sagrada Familia*, fué regalado en Florencia a Felipe II (2), y en las entregas al Escorial, en abril de 1574, se atribuye

(1) Es cierto que Leonardo hacía figuras de cera o de barro a las que vestía para anotar sus actitudes y los efectos de luz y escorzos.

(2) Museo del Prado: *Catálogo de los Cuadros 1945*, del que se toman algunos de los datos que siguen.

a *Leonardo* con la imprecisión de los documentos semejantes. (Fig. 5.) Lo cierto es que se cree casi unánimemente que, aun original indudable, "la composición procede de Leonardo". A estas palabras del catálogo añadiría yo que el cuadro todo, la fisonomía de la Virgen y el seductor *sfumato* son de puro abolengo leonardesco. Creo que no se ha reparado suficientemente en la diferencia notabilísima entre la figura de la Virgen y aun de los Santos Niños y la de San José. La de éste es perfecta, pero, si cabe decirlo, vulgar, inexpresiva, como cualquier otra de Luini. Pero la de aquélla es una pura maravilla, de colorido, dibujo y, sobre todo, "expresión". Sin querer, viene a la memoria *La Virgen de las rocas*, de Leonardo. El mismo grupo de Jesús y San Juan recuerda mucho el de dicho cuadro y, asimismo, el escorzo de la mano es análogo al de algún dibujo de Leonardo y en todo a su estilo. Desde luego comparando el que describimos con el del mismo Luini, "*Salomé*", inmediato, se comprueba esta diferencia. Brindo a quien esto leyese a comprobar mi aserto.

A mi entender, no sería impropio atribuirlo a ambos, Leonardo y Luini. Desde luego pertenece al período de madurez del autor; el segundo (núm. 243), *Salomé recibiendo la cabeza del Bautista*, es análogo a otros de Luini y, según dicho "catálogo", el más próximo al del Prado es el de los Uffici.

No se sabe si este cuadro es el mismo que se cita en el inventario testamentario de Pompeyo Leoni ("una *Degollación del San Juan Bautista* de mano de Luini), pero lo cierto es que ya en 1700 estaba en el viejo Alcázar. Parece haber sido pintado éste en época más temprana que la anterior, pues es menos ostensible la influencia de Leonardo. Aún hay otro cuadro reducido (núm. 241), que copia, con algunas variantes, el grupo de los Santos Niños, Jesús y San Juan abrazándose, del cuadro citado de la Sagrada Familia. Según el mencionado "catálogo", más que al grupo citado se aproxima al dibujo que se conserva en la Escuela de Bellas Artes de París. Bien examinado, ofrece hartos méritos para ser considerado como original, y en todo caso sería copia antigua, de la época y de mano maestra. Figuraba, en 1746, en La Granja, entre las pinturas de Isabel Farnesio.

B. EN DIVERSOS LUGARES.

1.º *En el monasterio de la Encarnación*, Madrid. Al ilustre Profesor D. Elías Tormo se debe el descubrimiento de este cuadro (1), así como, con fortuna singular, el del siguiente, de Luini también, en Utrera. Refiere el Sr. Tormo, cómo fué sorprendido en una primera visita, al contemplar en pésimas condiciones tan primorosa tabla. Debidamente autorizado en una segunda visita (2), ya pudo examinarlo en el altar del sagrario, rodeado de hornacinas con reliquias, e incluso obtener una fotografía, y, finalmente, poco después de nuestra guerra de Liberación fué expuesto entre otros muchos, rescatados de vandálica destrucción o de venta al Extranjero, en el Museo del Prado, y allí pudimos contemplarlo a nuestro sabor. Es de composición un tanto ingenua y primitiva, y su colorido, maravillosamente conservado, es más brillante, de menos tonos de graduación que los anteriores y no se observa en él el *sfumato* leonardesco que da tan singular encanto al de la *Sagrada*

(1) E. Tormo. Visitando lo no visitable: La clausura de la Encarnación, de Madrid. "Boletín de la Sociedad Española de Excursiones"; junio 1917.

(2) Aprovechando una de S. M. la Reina Victoria, que como tal podía entrar en la clausura, por ser fundación y patronato regio el citado convento.

Familia del Prado. Como decimos, está colocado en el altar de las "reliquias" del dicho monasterio; le rodean en todo su perímetro pequeñas hornacinas acristaladas, que contienen diversas y numerosas reliquias. Debajo y delante de él, sobre la mesa del altar, luce un precioso tabernáculo de piedras duras, muy parecido en estilo al famoso de Jacome Trezzo, del Escorial. Dentro de él, una rica y afiligranada custodia de plata dorada, acaso de principios del siglo XVII.

Es cosa curiosa, según escribe Tormo, que de este cuadro, cuyo paradero se ignoraba, se conocían varias copias algunas tan buenas, que, entre otros, el crítico e historiador de arte Carlo Romusti, en su obra *Milano ne suoi monumenti*, se refiere a una de aquéllas, que estudia, lamentando no conocerse el original. Sin duda pertenece al comienzo de la segunda época del pintor, antes de los frescos de Saronno.

2.º *En la Parroquia de Santa María de la Mesa.* Utrera. (Fig. 6.) *La Virgen con el Niño entre San Sebastián y San Roque.* Esta tabla, como decíamos, fué también descubierta por D. Elías Tormo, en 1924, con ocasión de una visita a la hermosa ciudad andaluza, y la historia del descubrimiento la relata su autor también en el "Boletín de la Sociedad Española de Excursiones" correspondiente al mes de marzo de 1925. Muy recientemente, ha hecho de ella un completo y primoroso estudio D. Francisco Márquez (1), del cual tomaremos algunos de los datos que siguen.

Está pintado, como indicamos, sobre tabla de 84,50 centímetros de alto por 73,50 de ancho. Representa a la Virgen sentada sobre unos peldaños de roca, con el Niño sobre su pierna izquierda, el que aparenta jugar con el báculo de San Roque que, de pie, está a su lado. Al opuesto y atado a un tronco de árbol, San Sebastián, en la clásica postura, implorando al cielo. El fondo detrás de la Virgen es de montaña, con una ciudadela en su cumbre; a los lados se desarrolla una selva de color verde muy oscura. La composición, como se ve (y ya lo sugieren Tormo y Márquez), recuerda la de algunos cuadros del Giorgione, tanto la madona de Castelfranco como la del Museo de Prado. Parece ser cuadro de gran belleza por su colorido "basado en tonos cálidos sienas, verdes y rojos hábilmente estudiados, que mantienen toda la frescura y brillantez de la obra recién salida del taller" (2). El conjunto es, sin embargo, un tanto inexpresivo, tanto por el excesivo paralelismo de las figuras como por la falta de conexión entre ellas, defectos, por lo demás, bien característicos de Luini.

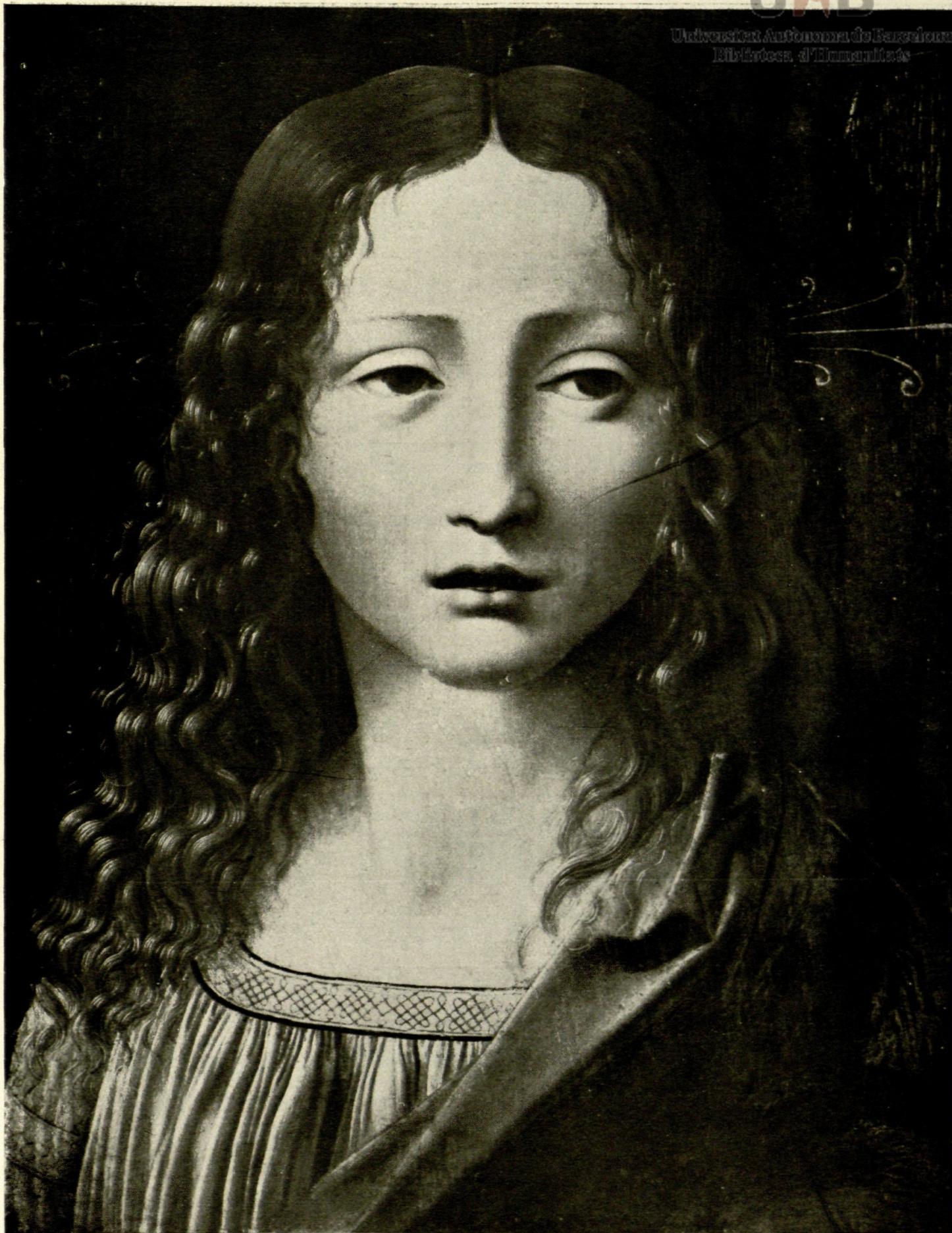
Sobre su origen sólo ha podido esclarecer Márquez, por referencias del Sr. Párroco, que fué donada a la iglesia, hace muchos años, por una feligresa.

Con bien trabados argumentos y demostrando envidiable cultura, demuestra este investigador que el cuadro pertenece a la época de madurez del autor y agudamente sugiere que el hecho de estar representados San Sebastián y San Roque abogados tradicionalmente, en particular éste, contra la peste, puede explicarse por haber sido encargado y pintado cuando la epidemia de ésta que asoló Milán en 1524. Por de pronto (3) consta que pintó en la basílica de San Eustorgio unos frescos que representaban a estos santos, frescos que también ejecutó en aquel fatídico año. Y ahora, una nota discordante, pero cuyo destemplado sonido quisiéramos que fuese suficiente alarma para que, quienes pueden hacerlo, salven de la pérdida tan excelsa obra. Si bien es cierto que su conservación en general es buena, en algunos lugares ha saltado la pintura, con tendencia al descascarillado, y tanto

(1) "Archivo Hispalense", año 1954, núm. 66, pág. 73.

(2) Márquez Villanueva. loc. cit.

(3) Beltrami citando a Alleyranza. (Ver Márquez Villanueva.)



(Fig. 1.—*El Precursor* (tábla), por LEONARDO DE VINCI. (Museo Lázaro Galdiano.)



Fig. 2.—*El Niño con el cordero*, por ¿CESARE DA SESTO? (Colección Duques de Alba.)

las tablas de refuerzo (casi perdidas) como la de aquélla están invadidas por la polilla, que va carcomiéndola. ¿No sería posible que fuese traída al Prado y restaurada? Sería imperdonable que no se salvase tan magnífica obra de arte.

En *Gerona*, en el Museo de Bellas Artes, hay una tabla (0,76 alto × 0,46 ancho) *La Virgen con el Niño*, que representa a ésta sentada con el sagrado Niño en su regazo, de pie, que acaricia a su madre con una mano y con la otra a una figura, al parecer, de santa o ángel. Es un bello cuadro, *pero también lastimosamente estropeado*. Apenas pude examinarlo con pésima luz y escaso tiempo; pero, a mi entender, *no es en absoluto de Luini*, a pesar de que con esa atribución está catalogado; más bien me da la impresión de escuela flamenca, muy cerca del estilo de Van Orley; merece de sobra ser restaurado y examinado en buenas condiciones.

OTROS CUADROS ATRIBUÍDOS A LUINI EN ESPAÑA.

P. Gauthier (1) cita una *Virgen con el Niño con el ramo de lirio*, "que pasó antaño del Palacio Real de Madrid a la galería Pourtalés". Nada he podido averiguar sobre dicho cuadro, que bien pudo pasar *antes* de llegar a manos de Pourtalés por las del rey José o de alguno de sus generales.

"EL SODOMA"

Así como Luini fué poeta y espíritu equilibrado, Juan Antonio del Bazzi, por mal nombre "el Sodoma", fué neurótico e invertido, y estas cualidades, nada recomendables socialmente, son, sin embargo, a veces, en el arte motivo de reacciones de supersensibilidad que se acusan en sus producciones artísticas, y esto cabalmente se da en este pintor: Frente al equilibrio a veces excesivo y la monotonía en Luini de un mismo acorde, por grato que sea, "el Sodoma" alcanza no pocas veces, bien por sus figuras atormentadas, bien por un cierto lirismo patético, un grado emocional jamás logrado por el primero. No siempre ocurre así, pero en los no escasos momentos en que se siente inspirado, sus obras atraen y subyugan por lo que de místico o humano imprime en ellas.

Nacido en Vercelli, en 1477, era hijo de un zapatero, y bien pronto demostró sus excepcionales cualidades como pintor y su incontinencia en sus costumbres. De aficiones extravagantes, gustaba rodearse de animales extraños que alojaba en su casa (águilas, cuervos, tejones, loros), y apasionado por los vestidos ostentosos, a ello sacrificaba buena parte de sus tempranas ganancias. Discípulo de un mediocre pintor, Spanzotti, y protegido de los Tizzoni, se cree que hizo un viaje a Milán, donde permaneció algún tiempo, y acaso durante su estancia allí, como luego en Florencia adonde fué llamado por los Spanorcechi, banqueros, rodeado de "jóvenes imberbes", su desatentada conducta dió lugar a su infamante apodo- Por cierto que, lejos de ofenderle, casi hacia ostentación de ello, pues al ser nombrado, años después, caballero por el pontífice León X, se firmaba *Antonio Bazzi Sodoma equis senis* (sienés). Se ha dicho, sin al parecer fundamento, que el sobrenombre era *Sodona*, con el cual corrían (en los famosos concursos de Siena), caballos de su propiedad, y que sus muchos y envidiosos enemigos desfiguraron ese seudónimo, aplicándoselo de modo infamante. El mismo, burlándose de ello, en

(1) Pierre Gautier. *Luini*. Ed. Laureus. París, s. a.

un escrito autógrafa que de él se conserva, firmó "*Sodoma derivatur a Sodona*" ("*Sodoma derivado de Sodona*").

Acaso en Florencia, o bien en Milán, es donde pudo conocer a Leonardo y en donde pudo frecuentar su "studio". Lo cierto es que desde entonces empezó a definirse su estilo, en particular en sus cuadros de caballete, de los que pintó más que Luini, pues, si bien, sus grandes obras son frescos, sentía predilección por aquéllos. Llamado a Siena por un miembro de la familia de sus banqueros protectores, comenzó su magna obra de los frescos del claustro del monasterio de Monteoliveto, representando episodios de la vida de San Benito. Por cierto que les jugó a los buenos monjes una pícaro partida, pues habiendo prohibido el acceso al lugar del claustro en que pintaba, al terminarlo vieron aquéllos que había representado un episodio en que algunos son asaltados por meretrices que quieren corromperlos y había representado a éstas desnudas y en actitudes inequívocas.

Forzado por el prior a rehacerlos, hubo que abonarle doble suma por ello. Tres años (de 1505 a 1508) duró la obra, y vuelto a Siena, conoció allí al famoso banquero Agostino Chigi, el cual le condujo a Roma y le presentó al Papa Julio II, quien le encargó la decoración de parte de las Logias, pintando figuras y "grutescos". No complacieron las primeras al Pontífice, que las hizo borrar y las encomendó a Rafael. En tanto, su nuevo protector le encargó, junto con éste, la decoración de su palacio "La Farnesina", en donde desarrolló episodios de la vida de Alejandro, algunos de los cuales, sus bodas con Roxana, figuran entre las obras maestras de la pintura universal. Allí mismo, su émulo Rafael dió rienda suelta a lo que, como pintor del Renacimiento, llevaba de paganismo en su espíritu, y la historia de Galatea es quizás una de sus obras más bellas e influída también, ¡quién lo diría!, por Leonardo. Por cierto que dicho palacio, una de las maravillas de Roma, fué hasta hace poco propiedad de aristócratas españoles (los Duques de Santa Lucía), quienes lo tenían en censo enfiteútico y lo cedieron, durante el gobierno de Mussolini, al Estado italiano en una menos que modestísima cantidad.

Ya por entonces se había casado nuestro pintor y tuvo un hijo, Apeles, y una hija, Faustina, pero no por ello cesó en su vida desordenada y fantástica, viéndose acosado por sus acreedores, lo que obligó a su familia a acogerse a la protección de su suegro. En tanto, su pintura había llegado a su pleno florecimiento, y en ella se traslucía, como en todo discípulo o adepto de Leonardo, mucho de la manera de éste. En el episodio de Roxana, por ejemplo, en el que trató de reconstituir el cuadro del griego Acción, tal como lo describe Lucrecio, la fisonomía de aquélla, puramente *leonardesca*, está impregnada, sin embargo, de mayor dulzura; no tiene la elegancia, la nobleza, de las del maestro, pero, en cambio, son de éste el claroscuro, la belleza de la perspectiva y esa gracia en las actitudes propias de la escuela lombarda.

Muerto Julio II, subió al solio León X, que comprendió mejor al pintor, y habiéndole éste presentado un bellissimo cuadro (una *Lucrecia*), le gratificó esplendidamente y, como dijimos, le nombró caballero. Vuelto a Siena, en la plenitud de su talento, pintó entonces sus acaso mejores obras, pues sobre su temperamento habían influído las enseñanzas recogidas en Roma. Pero si bien influyó Rafael como, por ejemplo, en la magnífica *Santa Catalina de Siena*, de la iglesia de Santo Domingo, en cambio *La Epifanía* de San Agustín, es todavía del todo *leonardesca*, y no se diga su seductora *Eva*. Pero no es lugar para seguir



Fig. 3.—*La Gioconda*, interpretación, por ¿HOLBEIN?
(Museo del Prado.)

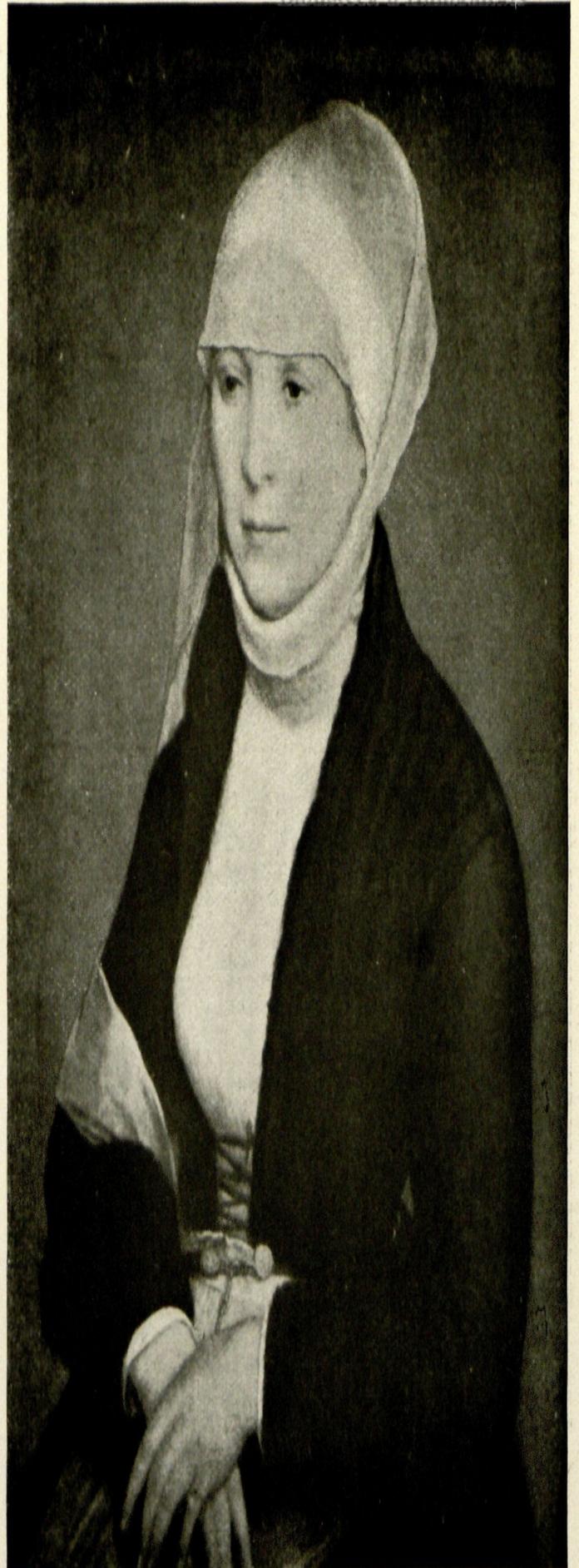


Fig. 4.—Retrato de señora desconocida, por HOLBEIN.
(Museo de La Haya.)



Fig. 5.—*La Sagrada Familia*. por B. LUINI.
(Museo del Prado.)



Fig. 6.—*La Virgen entre San Sebastián y San Roque*
(Santa María de la Mesa. Utrera.)

detallando su biografía, de la que hemos citado episodios porque explican la evolución de su estilo. Por lo demás, el resto de su vida, lamentable; falto de trabajo en Siena, marcha a Pisa, a Lucca, a Volterra... ¡Todo inútil! separado de su mujer e hijos, pobre, lleno de deudas, gracias al Señor de Piombino que le protege, no muere en la miseria. Aún en sus últimos años pinta sin cesar, para lograr míseros estipendios o en gratitud hacia su protector, y entre las últimas producciones suyas, forzosamente reiteradas y amaneradas, lucen de cuando en cuando inspiradas y bellas creaciones de su espíritu, que, aun pronto a extinguirse, brillaba a veces con singular fulgor, y así fué su vida y su obra: desigual, sí, pero dentro siempre de una dignidad artística de superior categoría, y hasta en sus descuidos y repeticiones se ve la huella de un gran señor del arte.

Su arte.—Como acabamos de ver, el estilo del "Sodoma" se creó bajo la influencia de diversos estímulos: Milán, Florencia y Roma, en particular, y tan cierto es, que en sus obras se revela, en particular en las de su madurez, lo preponderante de dos de ellas: Leonardo y Roma, que con su resurrección del paganismo daba a las creaciones artísticas cierta frialdad clásica. De ambas supo aprovecharse nuestro pintor, y si, en particular, en sus desnudos y en las páginas de mujer, prevalece más que el tipo florentino o sienés el más sólido y de curvas más acusadas de la escuela romana, tan diferentes de los tipos más refinados de Leonardo, son de éste, en cambio, la seducción de la actitud y la fuerza expresiva que, como ninguno de sus discípulos, alcanzó a dar a sus santas y a sus pecadoras, y en tal grado que ningún artista del Renacimiento italiano supo como él infundirles un sentimiento de languidez amorosa o mística ternura.

OBRAS DEL "SODOMA" EN ESPAÑA

"LA MAGDALENA".—Colección particular. (Fig. 7.)

Este bellissimo cuadro fué atribuído erróneamente a Luini, pero un examen, aun somero, tiene que descartar esa atribución; ya hemos visto páginas arriba las características de la figuras de este autor y la ausencia absoluta en ellas de gracia y de emoción. Por el contrario, en esta obra son estas cualidades las que predominan y la sonrisa amorosa entre lágrimas, con los párpados enrojecidos por el llanto con la mirada fija en el crucifijo, dan una sensación de sutil belleza que únicamente ha logrado expresar el "Sodoma" con este refinamiento. Para un espíritu italiano del Renacimiento, no era concebible la expresión patética al modo español o incluso al italiano del Ticiano, siempre dramática en gestos y actitudes; ni menos el barroquiano de un Rubens de un siglo después; por esto, para expresar el deliquio de la santa, ha tenido que concentrar en la expresión de los ojos y de la boca, el sentimiento místico-amoroso de la hermosa y arrepentida pecadora. Son muchas las medias figuras de santas o mitológicas, casi siempre semidesnudas o desnudas, que los discípulos de Vinci produjeron; pero, generalmente, las dudas sobre el presumible autor oscilan entre el que estudiamos y el Gianpietrino de quien nos ocuparemos luego, que fueron los que en este estilo pintaron más.

Para mí, sin embargo, si bien se analizan, hay una característica fundamental

que establece una profunda diferencia entre las obras de ambos, y es ésta: en las figuras del "Sodoma" hay siempre, o casi siempre, un sentimiento patético (en particular, claro es, en las religiosas) logrado, como en el cuadro que nos ocupa, con los más sutiles medios: en las de Gianpietrino falta esa sensación y trata de lograrla, sin buen éxito, con la *actitud*, es decir, acudiendo al movimiento de los brazos, a la disposición de la cabeza y del cuello, etc. Pero nunca lo consigue con la sobriedad y elegancia del "Sodoma", de espíritu mucho más sutil y atormentado. Sobre esto insistiremos luego al estudiar las obras de Gianpietrino.

Este cuadro, además, ofrece una pasmosa semejanza con otro, también del "Sodoma" que, con leves variantes en los accesorios, representa a *Santa Catalina*, y se encuentra en la galería de los Ufficci, en Florencia. (Fig. 8.) Fué adquirido, en Italia, por un ilustre purpurado español, el cardenal Pacheco, y traído a España con algunas otras obras de arte, conservando todavía el marco de madera tallada y policromada del más puro Renacimiento.

"LA ANUNCIACIÓN".—Monasterio del Escorial. (Fig. 9.)

Este hermoso cuadro, con figuras de tamaño natural, está en la actualidad colocado en una salita o compás que precede a la "Sala del Trono" en la que Felipe II daba audiencias. Frontero a él se ve una magnífica tabla de Fra Bartolomeo de la Porta (harto descuidada por cierto), cuyo enigmático asunto desveló don J. Belda en una interesantísima y clarividente monografía.

El que ahora nos ocupa tiene una cartela al pie en la que lo atribuye al "Sodoma". A pesar de esto y de lo interesante que sería poder contar con una obra más de este insigne artista, me parece que debe descartarse esta atribución; a primera vista impresiona como pintura francamente posterior en lo menos cincuenta años a las del círculo de Leonardo; la composición, aunque grata y original, acusa ya cierto barroquismo aún no conocido en la época de aquél. Desde luego, italiana y de escuela más bien florentina, lo que quizás haya movido para atribuirla al "Sodoma", es la figura del arcángel representado como un gallardo manco semidesnudo, desde luego poco ortodoxo, de los que tanto gustaba de representar aquél y cuyo arquetipo es su famoso *San Sebastián*. Acaso el perfil del rostro y el ademán del brazo derecho recuerdan algo lo leonardesco, pero sin que pase de ser una remota reminiscencia. La figura de la Virgen es aún menos clásica que la del ángel; su actitud, más bien teatral; su cara, bella pero un tanto banal, que no parece, como debiera hacer, contemplar a la celestial visita, y, en fin, las manos primorosas, pero tan faltas de expresión como el rostro, hacen desechar la atribución que ostenta. Recuérdense cuánta espiritualidad respiran los cuadros, aun los más amanerados, de la escuela de Vinci, y no sólo las fisonomías, sino incluso las manos, y tendremos que confesar que nada de ello encontramos aquí. Lo accesorio, ropajes, fondo, etc., están tratados "correctamente", podríamos decir, pero acordes con el tono general del cuadro.

Sentado esto, ¿quién pudiera ser su autor? En primer lugar he de decir que ni en las más antiguas descripciones del monasterio y sus tesoros, ni en las más modernas, verbigracia, de las del P. Ximénez y la de Rotondo, he encontrado (1) referencia a ninguna que pueda convenirle; cuando tantos cuadros mediocres han merecido,

(1) La primera, de 1747; la segunda, de mediados del siglo XIX.

incluso de Ponz, unas líneas, sobre éste, que al fin es hermosa pintura, no hay ni siquiera una mención. Ni tampoco en las referencias de entregas de cuadros al monasterio por la Casa Real en varios siglos.

Tenemos, pues, que atenernos exclusivamente a lo que éste pueda decirnos.

Desde luego creo que se puede desechar el que se trate de una copia; lo original de la composición, lo suelto de su factura, impresiona como obra puramente original y, como decimos, de escuela florentina (con ciertos resabios "romanistas"), de fines del siglo XVI. En esta época, como en otras posteriores, sabido es la dicha frecuencia con que nuestros monarcas recibían obsequios de cuadros valiosos o los adquirían de sus dominios de Italia o Flandes. De ahí que las colecciones regias españolas estén integradas, con escasas excepciones, por obras de primera calidad artística. Bien pudo tener la que nos ocupa origen en uno de estos dos casos.

Pero, volviendo al presunto autor de ella, examinada escrupulosamente, puede inscribirse entre las que artistas de mediados a fines del siglo XVI, más prolíficos que los del principio de éste, pintaban en Toscana, y que aun conservaban algunas de las cualidades con los que de la generación anterior produjeron tan admirables obras.

De entre ellos hay tres a quienes, en mi entender, puede atribuirse nuestro cuadro: los dos Allori y Daniel de Volterra, descartando a Vanni, Pedro de Cortona y Furini, porque sus obras, buenas o medianas, poseen características suficientes para eliminarlas de la candidatura. Volterra carece en sus composiciones de la menor imaginación creadora; es el primero de esa larga serie de pintores diestros en el oficio, pero ausentes de personalidad, que abrió el paso a los secuaces de la funesta escuela boloñesa, y en nuestro cuadro tiene principal lugar lo original y atrevido de su composición y, sobre todo, el primordialísimo papel de las figuras, que, sobre el asunto, puede decirse que absorben toda aquélla. Además están tratadas magistralmente (cosa harto descuidada por Volterra), en lo que continúan la buena tradición florentina de los fundadores de la escuela.

En cambio, los Allori, en particular Alejandro, como buenos retratistas que eran, en sus cuadros mitológicos y místicos cuidaban, sobre toda otra cosa, de los personajes representados, en los que se ven reunidos el correcto dibujo florentino con el colorido más influido por los venecianos y acaso por la escuela romana. En la pintura que estudiamos, como puede apreciarse en particular en la figura del arcángel, más *completa* y difícil que la de María, el dibujo es perfecto, y por esto y las ya mentadas razones, se explica que pudo atribuirse al "Sodoma". El colorido (bastante oscurecido en el cuadro, que además está pidiendo a gritos una escrupulosa limpieza) ya no presenta aquella brillantez que tan seductoras hace las obras de los primitivos florentinos, y tiene más de los venecianos—Veronés, Tintoretto—que de aquéllos. Por todas estas razones, creo que puede adscribirse esta *Anunciación* a alguno de los Allori, en particular a Alejandro. ¡Lástima grande que no sea posible compararlo (al menos para el público *no* privilegiado) con otro que existe en el mismo monasterio, en el testero de un ángulo del claustro alto, cuyo asunto es precisamente también *La Anunciación*, de gran tamaño, y en el que en un letrero se dice en latín cómo "Alejandro Allori, de Florencia, alumno de Angel Bronzino, ciudadano florentino, pintó por encargo del Gran Duque de Etruria A. S. N. 1583". La comparación sería de singular provecho y podría o no confirmar nuestras presunciones, pero no destruiría lo fundamental de nuestros asertos: que no es obra del Sodoma y sí de un maestro florentino de mediados a fines del siglo XVI.

GIANPIETRINO

Gián Pietro Ricci, más conocido por "Gianpietrino", pasa por ser uno de los discípulos de Leonardo, que más de cerca, por así decir, se ciñe a la manera del maestro. Pero podíamos añadir que si esto puede ser cierto en cuanto al modelado de las figuras y a los efectos del claroscuro, no lo es por cuanto falta en ellas casi completamente la espiritualidad, no ya respecto de la que resplandece en las obras de Leonardo, pero ni tan siquiera de las que son el principal encanto en la del "Sodoma", y aun en las de Luini. Con todo, la dulzura de la expresión y, sobre todo, en verdad, la belleza de sus modelos, típicamente leonardescos, suple cuando es necesario (y lo es con frecuencia) la falta de sentimiento íntimo con la seducción incuestionable de una mujer hermosa, y lo son en grado sumo las por él elegidas para representar santas o pecadoras.

Muy poco se conoce de su vida: su nacimiento se calcula por 1493, y más allá de 1550 nada se sabe de él. Solamente dos fechas nos son conocidas con certeza: 1508, en que Leonardo le llamó a su lado e ingresa en su taller, y 1520, en que firma el antealtar de la Cartuja de Pavía.

Pintó mucho, casi siempre cuadros de medias o $\frac{3}{4}$ de figuras, por excepción figuras enteras, como la Magdalena de la colección del Marqués Brivio, de Milán, que se atribuyó antes a Leonardo. Son numerosas las *Magdalenas* y las *Madonas*, con el Niño, en las que, a pesar de repetir siempre el mismo tipo, sabe con arte singular encontrar variedad y gracia en la composición.

Su arte.—En general es uno de los discípulos de Leonardo que mejor y más acabadamente modela las figuras, como se ha dicho, y los escasos desnudos que de él se conservan, pueden parangonarse con los de aquél, pero nunca alcanzan la elegancia del escorzo de los de Leonardo; están tratados un poco "zurdamente" (perdónesenos el vocablo), bien distintamente de la maravillosa soltura que tienen los del maestro.

La expresión de los rostros, aun en éxtasis, es superficial, y ya dijimos que fiaba más de la actitud que de la espiritualidad, de la expresión del rostro, achaque también de muchas bellezas femeninas en el mundo de los vivos. Desde luego es mucho menos refinado que el "Sodoma"; en las ilustraciones que acompañan a este estudio puede apreciarse la gran diferencia que existe entre las obras de uno y otro; jamás Gianpietrino hubiera sabido dar a una de sus *Magdalenas* la refinada y elegante actitud que puede verse en las reproducidas de aquél.

Sus primeras obras, en particular las *Madonas*, conservan hasta lo posible el tipo de las de Leonardo; pero más tarde se alargan más las figuras, se hace más aparente su osamenta, y aunque conservan la sonrisa leonardesca, "están menos cargadas de pensamiento", como dice Reymond.

OBRAS DE GIANPIETRINO EN ESPAÑA

LA MAGDALENA de la capilla del condestable de la catedral de Burgos. (Fig. 10.)

Es acaso la obra más conocida de los discípulos de Vinci en España; lo frecuentado de la maravillosa catedral, la excelente conservación de la pintura y su perfecta instalación para ser admirada, la han popularizado entre nosotros.



Fig. 7.—*La Magdalena*, por EL SODOMA.
(Colección particular. Madrid.)

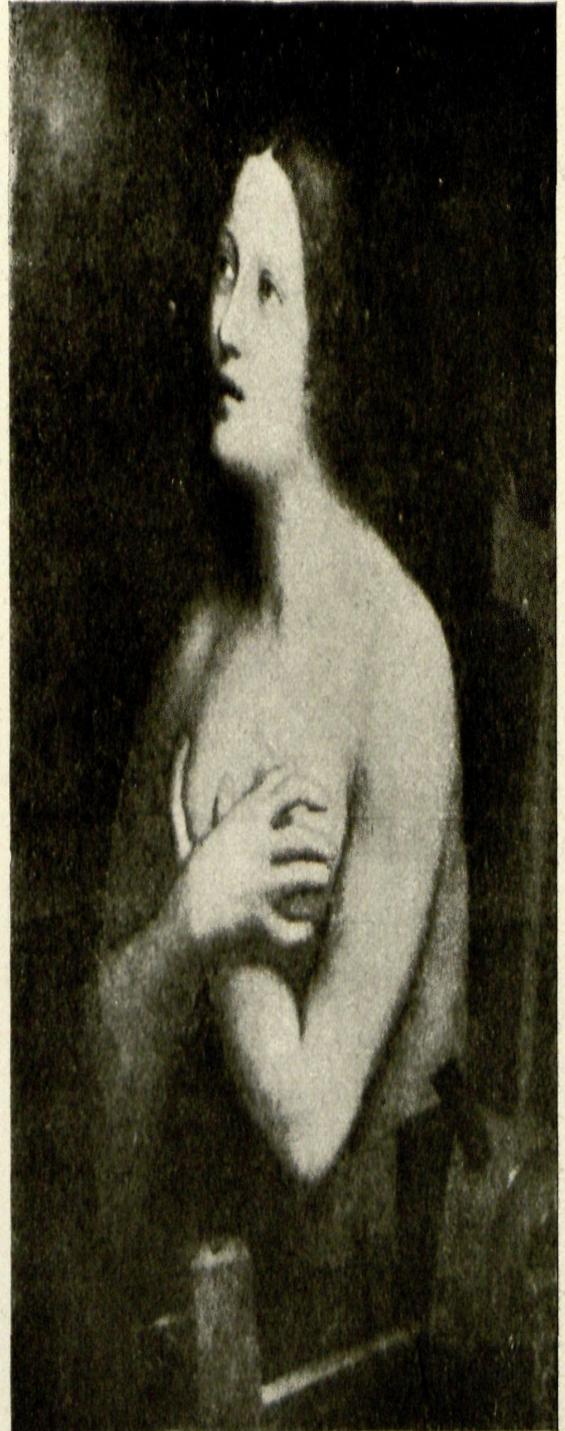


Fig. 8.—*La Magdalena*, por EL SODOMA.
(Galería Pitti, Florencia.)



Fig. 9.—*La Anunciación*, por ¿ALLORI (C.)? (Monasterio de El Escorial.)

Antiguamente atribuída a Leonardo (¡un caso más entre tantos!), fué, si no estoy equivocado, D. Vicente Lampérez, el ilustre restaurador de la catedral, quien primero propuso esta atribución a Gianpietrino que, más o menos, ha prevalecido hasta ahora, y creo que justamente. Efectivamente, en ella resplandecen las mejores cualidades de nuestro pintor: magnífico modelado, fresco colorido y actitud patética; pero asimismo, su principal defecto, una falta de íntima expresión, que hay que lamentar en ella. El tipo, más robusto que en las del "Sodoma", de cara más llena, con pómulos salientes y abundosa cabellera y, en fin, los gruesos y sensuales labios concluyen el conjunto tan amado por el pintor. Verosímilmente corresponde al segundo período de su arte cuando comienzan a perder, aún más, la espiritualidad heredada de Leonardo. Es casi idéntica a otra del Museo Brera, de Milán. (Fig. 11.)

Esta magnífica tabla consta que, con otras exquisitas joyas que en la sacristía de la capilla se conservan, fué donada a la misma por su fundador, D. Pedro de Velasco, condestable de Castilla.

"LA VIRGEN Y EL NIÑO."—Museo de Bellas Artes de Valencia. (Fig. 12.)

Con el número 241 del antiguo catálogo y atribuída al "Sodoma" (?) con dudas, figura en la guía de los museos de Valencia, redactada por D. Elías Tormo en 1932.

Esta obra recientemente observada por mí, ostenta una "cartela" que la atribuye a "Franceschini", pintor desconocido aun en el "Thieme", ya que el único que figura de este nombre vivió en las postrimerías del siglo XVII. Haciendo caso omiso de esta atribución, y ateniéndonos a la de Tormo, hay mucho en el cuadro que recuerda al "Sodoma"; pero una faceta de éste sobre la que hemos insistido, la *distinción* incluso en la figura, faltan aquí. Cuadro, por lo demás, verdaderamente seductor, pese a los retoques y torpes restauraciones que ha sufrido. Si separamos las obras conocidas de nuestro pintor, una de las más bellas y de atribución segura es la *Virgen con el Niño*, de la magnífica colección Cook, de Richmond (Inglaterra) (fig. 13); la semejanza con la que estudiamos no puede ser más demostrativa.

Por todo ello creo que debe catalogarse como obra indudable de Gianpietrino, y creo también ¡una vez más! que es bien merecedor este cuadro de una cuidadosa e inteligente limpieza.

COLOFON Y FINAL

Estas son, pues, las obras que del Vinci y sus discípulos italianos he podido reseñar y describir como existentes en España. De esas "canteras" inagotables de obras de arte conservadas en su destino original que son Italia y España, y en cierto modo Francia, no es improbable que algún día, y circunscribiéndonos a nuestra patria, puedan surgir algunas otras que, triste es decirlo, conoceremos al ser adquirida por algún museo o particular extranjero. Porque es algo cierto, que mejor que los catálogos oficiales conocen la existencia de los ocultos tesoros artísticos los traficantes y piratas del acervo, que aún conservamos de aquéllos. Tarea benemérita es darlos a conocer, tanto porque su belleza y su mérito sean apreciados y se disfrute de ellos como por evitar su deterioro o su exportación.

Por otra parte, es en general interesantísimo para el estudio de la influencia

de aquéllas en la historia de las ideas estéticas y aun de éstas en las costumbres. En España lo es singularmente cuanto se refiere a nuestro opulento Renacimiento del XV y XVI siglos, que, a pesar de su enorme valor no sólo regional e ibérico, sino ecuménico, apenas ha merecido la atención, salvo en los meritísimos trabajos de Gómez-Moreno y Elías Tormo. Este último dijo del estoque de ceremonia del Conde de Tendilla (hoy en el Museo Lázaro) que era "la espada con que se abrió brecha el Renacimiento italiano en España". Esta frase feliz, sobre todo por su valer simbólico, puede y debe aplicarse con mayor justicia a las obras de pintura y escultura que de allí vinieron y ornaron no sólo los palacios de los próceres, sino hasta modestos monasterios, iglesias y capillas, en particular las debidas a fundaciones de aquéllos.

El palacio del Viso y la capilla en Ubeda de San Salvador, debida a su fundador Cobos, hoy bestialmente saqueada por los rojos... y sus cómplices, son, entre tantas otras, buena muestra de lo que digo.

Ello permitiría que, al poder ser contempladas por nuestros artistas, adquiriesen éstos cabal noticia de las nuevas normas del arte y bien sin salir del solar patrio, o estimulando su deseo de desplazarse a Italia, se fuera renovando y "aireando" el concepto artístico y humanístico, hasta entonces harto sobrio y áspero, de nuestras concepciones artísticas y preparando la magnífica eclosión que creó la inmortal Escuela Española de Pintura. Este filtro sutil del nuevo arte tuvo como vanguardia eficaz y poderosa las obras de diversas escuelas italianas; pero hasta entonces sólo en Levante habían influido la sienesa y alguna otra de menos importancia.

Pero las obras de Rafael, las de Miguel Angel y ahora vemos que las de Leonardo, conquistaron inmediatamente la admiración y con ella el deseo de imitarlas o de emularlas. Las de Miguel Angel, en pintura, se circunscribían casi exclusivamente al "fresco", y por ello, tan sólo en éste o en lienzos de gran tamaño, tuvo imitadores o secuaces. Pero las de Rafael, tanto murales como de "caballete", hicieron, por así decir, explosión, y fueron muchos, y algunos excelentes, sus seguidores en España. Esto, por muy conocido, no es necesario recordarlo; pero viene a cuento de lo que pudieron influir, asimismo, las escasas pero excelsas pinturas de Leonardo, y las más numerosas, y sin excepción, excelentes de sus discípulos, aparte los españoles que lo fueron suyos. Por todo ello hemos querido hacer el inventario de cuantas de ellas conservamos, aun a despecho de las guerras napoleónicas y de las llamadas "civiles", de entre las cuales la última, por parte del comunismo, ha sobrepasado a todas por sus desoladores efectos.

Razón de más para conocer y para *conservar* y *cuidar* lo que nos resta de este patrimonio inalienable y, hablando en el lenguaje de hoy día con el tópico al uso, *fuerza importantísima de ingreso de divisas*. Las ciudades en Europa, y concretamente en España, no podrán nunca compararse, ni menos emular a las de las jóvenes naciones de América y Oceanía. Tan sólo cuanto de *artístico* y *tradicionalmente* típico posean y conserven, siempre en lucha desigual contra los tradicionales atentados urbanísticos de los más de los municipios, puede ser objeto de admiración y recreo. Pero aún nos quedan como atractivo sin par estas reliquias del arte, que son, dígame lo que se quiera, parte integrante del alma y del espíritu de los pueblos, y que en la medida de lo que se les conserve y atienda, dará el módulo de la cultura de los mismos.

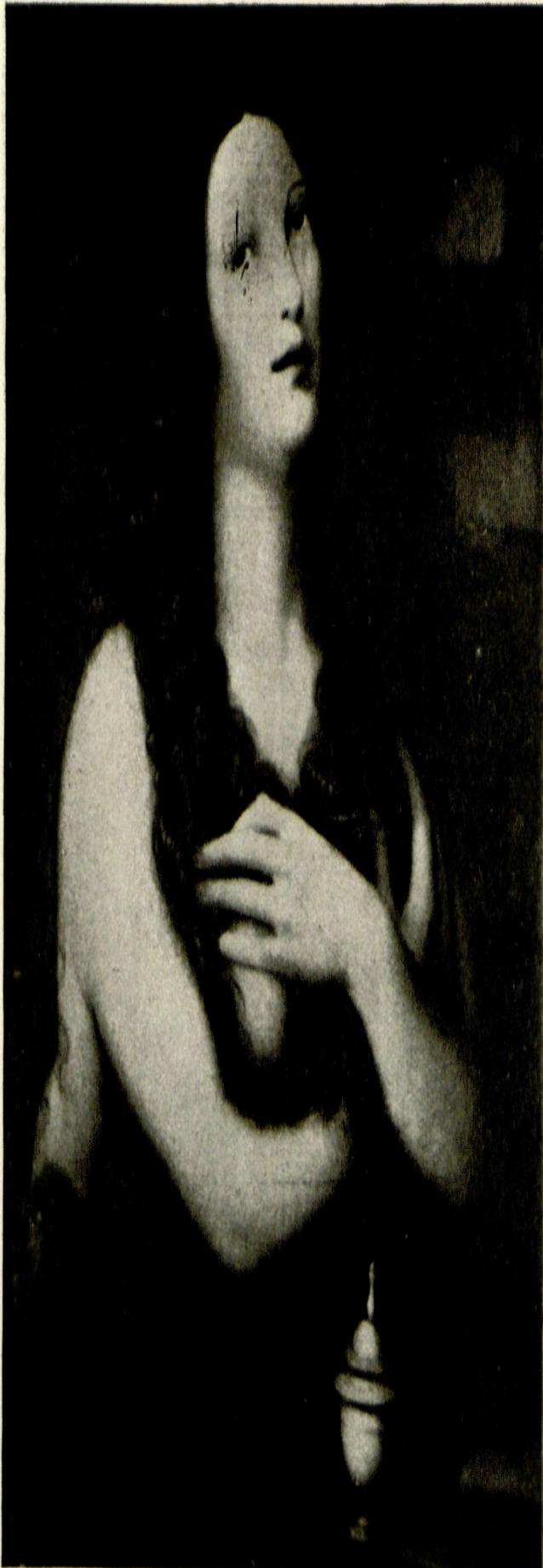


Fig. 10.—*La Magdalena*, por GIANPIETRINO.
(Catedral de Burgos: Capilla del Condestable.)

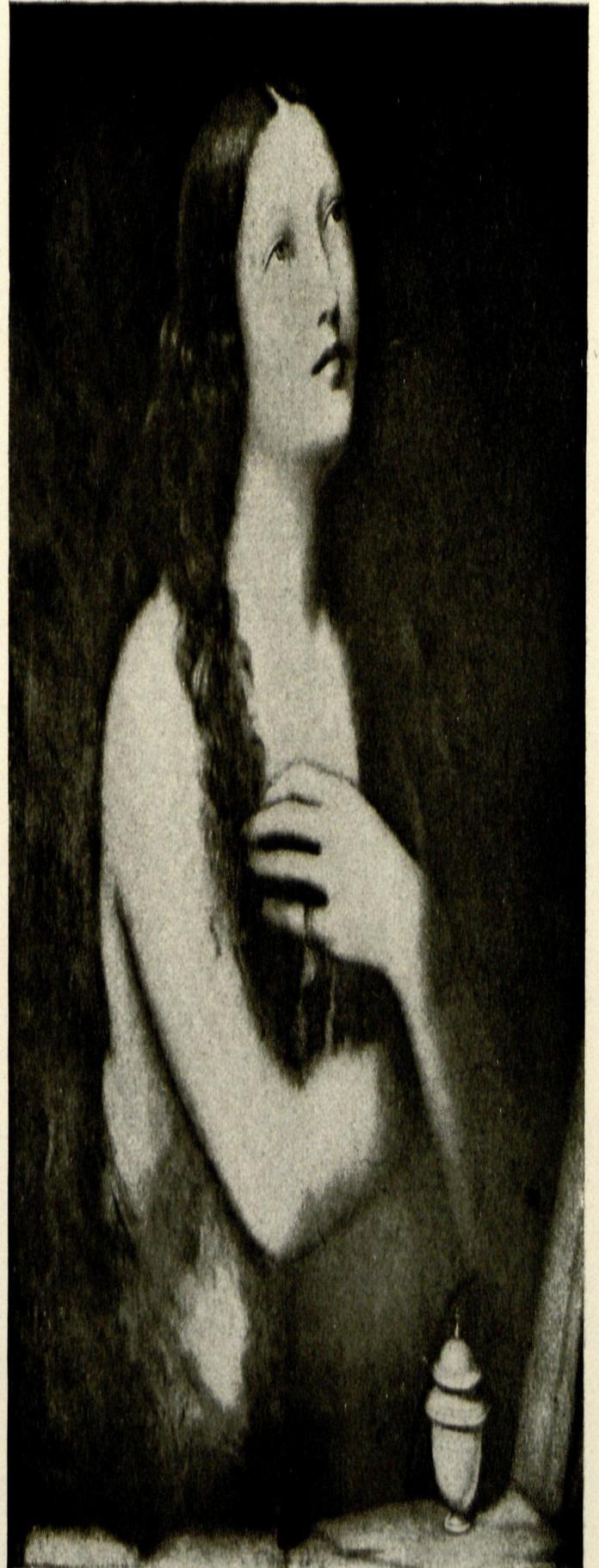


Fig. 11.—*La Magdalena*, por GIANPIETRINO.
(Musco Brera. Milán.)



Fig. 12.—*La Virgen con el Niño*, por GIANPIETRINO.
(Museo Provincial de Bellas Artes, Valencia.)



Fig. 13.—*La Virgen con el Niño*, por GIANPIETRINO.
(Colección Cook, Richmond.)

Comentario a la obra escultórica de JUAN B. ADSUARA

Por CARLOS G. ESPRESATI

PREAMBULO AL AIRE LIBRE

Rodeado de una fronda de alerces y de pinos—arboleda olorosa y rumorosa al viento—en el centro de una glorieta circuída por un seto de arrayanes, gala y ornato del Parque Municipal de Castellón, surge el monumento erigido el año 1926 al famoso pintor Francisco Ribalta, cuyo artístico bulto está fundido en bronce.

Sedente en sillón frailer, la estatua corona la concisa arquitectura de este monumento: Sírvale de pedestal un geométrico bloque de piedra (un simple cubo de finas aristas y rubio de color, como la miel añeja) que insiste sobre un zócalo, a modo de plinto paralelepípedo, ni más ni menos que una amplia losa cuyo grueso resalta del suelo en escalón de apenas dos palmos de altura. La del pedestal, en conjunto, casi no sobrepasa la estatura media del hombre en nuestro país; así es que al acercarse un curioso a contemplar cara a cara la estatua, puede observarla en todos sus detalles.

Ribalta, con la paleta en la mano izquierda y el pincel en la diestra, aparece en actitud de pintar, con ademán de arrebatada inspiración, ante la invisible obra que simula estar creando; su cuerpo, sesgado al borde del asiento, se yergue, mientras las piernas, inquietas y separadas ya del sitial, acaso inician la acción de ponerse en pie para acudir al lienzo imaginario que finge atraer el entusiasmo del maestro. Su cabeza, de greña despeinada y rostro de enérgico gesto, es un busto lleno de vida: la vera efigies de Ribalta, copia de su autorretrato tal como el pintor lo legó a la posteridad en el cuadro que representa a San Lucas pintando a la Santísima Virgen, según se conserva en el Museo de Bellas Artes de Valencia.

La estatua del "eminentísimo pintor"—a juicio de Jusépe Martínez, el docto tratadista de Arte y Pintor de Cámara de Felipe IV—, cuya dudosa cuna recabó siempre para sí Castellón, fué obra de un joven escultor castellanense: Juan Adsuara. Quien, poco tiempo antes, había obtenido el galardón de la 1.^a medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes el año 1924, por su grupo escultórico "La Piedad".

EL LINAJE ARTISTICO

He aquí un maestro ya en plena juventud. En la trayectoria estilística de Adsuara es la descrita estatua de Ribalta una interesante muestra de su arte realista, de un vívido y analítico realismo—faceta rara en su obra—lleno de fervor barroco

tanto por el movimiento de perfiles en la figura como por la romántica concepción de su insinuante actitud impetuosa, en cuyos caracteres plásticos, garbosamente logrados, se adivina el brío juvenil de su autor.

Desconozco en el resto de su producción artística—ungida de clásica serenidad, sin mengua de una fiel observación realista—otra obra que pueda parangonarse con ésta en su espectacular acento de escuela, donde son evidentes las influencias del gusto dominante en España hacia el fin de la centuria décimonona y primeros lustros del siglo actual, en cuyos tiempos triunfaban el realismo anecdótico de Mariano Benlliure y la marmórea grandilocuencia de las alegorías acróteras, o callejeras, de Agustín Querol.

No por eso carece esta creación de Adsuara de rasgos peculiares que acusan ya la personalidad artística del autor, entonces todavía en evolución, cuando esculpió la estatua de Ribalta, pero iniciando una fase de acelerada madurez y genio propio. Aquí vemos ya la valentía de líneas y su justeza expresiva del refrenado dinamismo, el noble aliento de su ideación plástica y su poder sugestivo, cualidades que han de avalorar, depuradas, las futuras obras de nuestro escultor. Esta que ahora comentamos, con toda su fresca maestría, sólo es aún como un heraldo que pregona los brotes estilísticos del arte adsuariano, con signo de autenticidad personal: En ella culmina el proceso autodepurativo de las influencias lícitas y naturales que sobre toda labor perfectible proyectan las enseñanzas del aprendizaje.

Nada en el mundo nace por generación espontánea: la continuidad en la vida del arte se logra merced al germen legado por los antecesores. Pretender eludir esta ley es caer en la esterilidad de la impotencia: véase el fenómeno monstruoso del "Arte abstracto" y vengan en mi apoyo las autorizadas palabras de *Octavio de Romeu*: "Todo lo que no es Tradición es Plagio"; o dicho a lo Perogrullo: "Lo que no es legítimo es falso, es espurio." ¿Cómo desconocer, eludir o abominar de la herencia de cultura que beneficia al legítimo heredero, esto es, a quien tiene aptitud para disfrutarla? Aquellos otros, desheredados por su bastardía, se comprende que simulen desdeñar bienes inasequibles para ellos *renunciando a la mano de D.^a Leonor*; pero el artista dueño de fértil campo espiritual cultiva con provecho las semillas que a su alcance dejaron los precedentes paladines de la Belleza, y de ellas saca fruto nuevo de cariz personal sin preocuparse de ocultar su lejano origen.

Yo puedo ver en *La bañista* (escultura en mármol, fechada en 1922, que posee Don Joaquín Bau) un ahincado estudio juvenil de Adsuara, cuidadoso de expresar en formas bellas un desnudo femenino, en actitud de muy audaces escorzos y ademán violento. Pero al contemplar la peregrina obra me complace el logro estético del problema resuelto y superado con gallarda armonía, sin necesidad de perturbar mi deleite con el prurito de descubrir si al ejecutar tan encantadora figura de mujer (iluminada por el sonriente gesto de su bellissimo rostro) se acordó su autor de algún torso helenístico de difícil posición y composición, y fué más o menos dócil al remoto ejemplo y hechizo de la "Venus en cuclillas" que se guarda en el Museo del Louvre y de la que pudiera ser *La bañista* una versión moderna depurada y mejorada. Ahí están, en esta obra actual, los gérmenes ilustres del linaje estético por cuya virtud la belleza aflora en la escultura; mas, para nuestros ojos, tan sólo es visible el personal acierto de haber conseguido una expresión original creando esta femenina imagen "sorprendida" en postura, casi gimnástica, de inestable en-

cogimiento, pero de suma plasticidad y realismo, y dotada—gracias al fulgor de su sonrisa—de una vida que está ausente de la estatua griega.

Dando un salto de algunos años podemos ver en la *Mujer con un cántaro* (talla en madera labrada en 1934, que también es, como *La bañista*, propiedad de D. Joaquín Bau) otra manifestación similar del arte de Adsuara, si bien mucho más sentida y modulada con voluntad de estilo propio. Es una mujerona, ligeramente agachada para coger el cántaro del suelo, con los brazos tensos y ambas piernas en flexión desigual de avance o de salto; vuelto el rostro sobre el hombro la cabeza levántase con firme empaque, y toda la figura contiene, sin duda, además de los eternos gérmenes helénicos, otras enseñanzas modernas asimiladas por el autor y selladas con su carácter personal al incorporárselas. Tales como las aprendidas en Meunier para robustecer—en tributo a la ilusión óptica—las finuras somáticas amenazadas de aparecer entecas. Así, al abultar las formas en evitación del riesgo de fragilidad, surge el compromiso de renunciar a las elegancias de la esbeltez—tan gratas a la visión juvenil del Arte—si al escultor le falta aliento personal para no desvirtuar sus devociones clásicas en medio del doctrinario culto a las normas modernas: a nuestro escultor no le faltó el necesario aliento. La *Mujer con un cántaro* no es ciertamente una fina canéfora, como quizás la hubiese tallado Adsuara en la fecha de su *Bañista* o hasta de su *Ribalta*, sino una vigorosa campesina de nuestro tiempo en la que aún se adivinan los inefables rasgos de su estirpe estética unguida de clasicismo, pero destilado ya a través de un temperamento vigilante y sensible a las orientaciones de su época.

Sin ánimo de diagnosticar inexistentes contagios entre el arte de Adsuara y el de algún escultor moderno (posterior a Rodin, de quién casi todos han aprendido algo), tal vez, al estudiar ciertas obras de mi paisano, me asalte la tentación de compararlas con determinada producción de otro colega suyo, de aquí o de allá.

¿No nos incita a establecer paralelismo entre dos escultores cuando vemos que, aun siendo notorio su distinto enfoque plástico y divergente su espíritu interpretativo de un mismo tema, y pese al diverso sedimento de escuela en ambos, conservan, sin embargo, una sorprendente congruencia en su orientación artística, guiados quizás por designios misteriosos e instintivos, producto subconsciente de temperamentos semejantes? El caso de Ivan Mestrovic, en contraste con Adsuara, es muy interesante. Ambos se caracterizan por la enérgica modelación de sus obras, cuya plasticidad refleja con realismo la vida de sus figuras.

Aparte de esta fiel observancia del natural, Mestrovic sabe exaltar el idealismo de los temas legendarios y alegóricos de intrínseco valor decorativo, dotándoles de una expresividad noblemente artística. Para su genio—de raigambre clásica notoria en todas sus esculturas—, la forma moderna del espíritu antiguo se manifiesta en lo decorativo por medio de perfiles rectilíneos, en actitudes de cristalizada dureza, que dan a sus composiciones un valor intemporal, con la ambición de eternidad de lo inerte. En cambio, Adsuara, que también parte de una visión poética en sus alegorías, al plasmar lo decorativo—salvo en raros casos—alcanza alto grado de inefable gracia estética que unge sus obras y les comunica tersura de juventud perpetua, sin necesidad de cristalizar geoméricamente las morfologías. Le basta, para conseguirlo, dotar a sus estatuas de un vago conato de sonrisa, animando así la serenidad del semblante con un íntimo latido de simpatía, tenue síntoma visible de lo vivaz. En cambio, Mestrovic concibe la expresión de serenidad con el serio

hermetismo de lo impasible, y por ello domina en esta faceta de su arte una mueca hierática de majestuosa indiferencia, cuando no de ceñuda y perdurable severidad: siempre, en todo caso, profundamente "insípida" (más adelante tendremos ocasión de comprobar esa aureola vital, antes aludida, en alguno de los frutos más bellos del arte adsuariano, cuando se nos ofrezcan al comentario los relieves para la capilla de la Dormición de la Virgen, en Jerusalén; los de la iglesia del Espíritu Santo, en Madrid; el Crucifijo para el Panteón de los Caídos, en Pamplona, etc.).

Los estudios y bocetos de retratos en busto de Mestrovic ostentan una escrupulosa fidelidad al modelo, que los hace emparentar estilísticamente con la escuela romana, a través de la magistral influencia de Rodin, viva en el escultor eslavo, quien, por su ingénito impulso helenístico, tiende a elegantizar la ruda verdad romana en sus cabezas de estudio del natural. En este orden de obras es donde el parentesco del arte de Adsuara con el de Mestrovic pudiera parecer comprobado, y de hecho es en el único en que el paralelismo de las directrices de ambos me parece efectivo: se aproximan pero no llegan al contacto, y así no hay confusión posible. Porque pese a la verdad del parecido captada por el cincel de Mestrovic, sólo consigue la verdad material, sin reflejar en ella la vida interna, la llama espiritual que en estos retratos sabe alumbrar Adsuara, o que quizás alumbra él sin saberlo y por la gracia de Dios. Por tan leve "distingo", la proximidad entre los frutos paralelos de estos dos escultores que estamos comparando se mantiene a una distancia constante sin converger nunca.

Para dar testimonio en este aspecto del valor psicológico del arte de nuestro autor basta el retrato del muy Reverendo P. Hurley, Arzobispo de San Agustín, en Florida, recientemente modelado por Adsuara con un verdadero alarde de carácter y de "transparencia anímica". Debajo de aquella noble frente el pensamiento está en activa elaboración de sus juicios, mientras la mirada de esos ojos profundos vigila, atenta, y como a la escucha de un interlocutor que no vemos; huelga advertir el naturalísimo empaque del semblante, la carnosidad realista y exacto modelado del rostro, facción por facción, porque basta con percibir la *vida* de este retrato para que todos los demás aciertos sean evidentes sin necesidad de analizarlos.

La riqueza de valores estéticos acumulados en una obra maestra de arte en nuestro tiempo supone la fusión, en su factura, de milenarias y múltiples enseñanzas, sucesivamente pulidas a lo largo de los tiempos y condensadas al fin en una resultante estilística individual que el artista de genio destiló a través de su temperamento para crear la obra "a su imagen y semejanza" exclusivas. No de otro modo se atesoran en la misteriosa psicología de un pueblo culto las seculares conquistas culturales de todas las razas, legadas a la posteridad por los remotos antecesores, de generación en generación, sin que por eso la ley atávica que conserva el "aire de familia" impida al pueblo actual poseer un genuino carácter propio acorde con la época en que vive y no sumiso recuerdo de su abolengo castizo. La Tradición es una corriente de sangre viva que trasciende y palpita al ritmo de la marcha del Tiempo, y ni puede estancarse porque moriría en la asfixia (absurdo estéril del arte abstracto), ni puede volver a sus orígenes para copiarlos servilmente (absurdo estéril del arcaísmo) porque se convertiría en Plagio de sí misma.

Todo espíritu vigilante dotado de sensibilidad artística, aun desprovisto de disciplina técnica y de educación estética, tiende—en su instintivo impulso de auto-

didacto y por razón natural de vida—a respirar en ambientes que crea la Tradición, con preferencia a las atmósferas enrarecidas en el vacío abstracto de las extravagancias absurdas (1).

BREVE INTERMEDIO EMOTIVO

Como persuasiva confirmación de estas ideas quiero evocar el caso de un muchacho artista, dueño de temprana destreza en el arte de la pintura, cuya instrucción técnica, apenas guiada por mano de maestro (sólo asistió, y por escaso tiempo, a una provinciana academia de dibujo), permite que le consideremos como un autodidacto. Pues a pesar de su poca información docente y de la pasajera influencia que pudieran ejercer sobre él algunos lienzos magistrales vistos en los Museos; a pesar de todo, en la breve obra pictórica que le consintió ejecutar su precaria salud y que su prematura muerte interrumpió para siempre, quedó el sello de la buena tradición realista española que va desde el tenebrismo de Ribalta a las enérgicas manchas de color de Rosales. Aquel malogrado muchacho fué mi condiscípulo poco más de un curso en la enseñanza primaria (se llamaba Emilio Adsuara; era el hermano mayor de Juan, nuestro escultor), y recuerdo su precoz seriedad, su palidez cuando se inclinaba sobre el pupitre, reconcentrado, silencioso, para trazar, con gracia y ligereza, algún dibujo solicitado por cualquiera de nosotros que le contemplábamos boquiabiertos. No hablaba pero nos complacía con cierto aire melancólico en el enjuto rostro.

Sabíamos que al salir de la escuela asistía a la clase de dibujo de D. Eduardo Laforet (por entonces catedrático del Instituto de 2.^a Enseñanza de Castellón), y esto añadía para nosotros un nuevo prestigio de nuestro compañero, ya que las pinturas de Laforet, con frecuencia expuestas en los escaparates, eran, a nuestros ojos, obras maestras dignas de los premios que solían condecorarlas y que lucían en el escaparate de turno. Pero Laforet se ausentó pronto de Castellón, y Emilio, al quedarse sin maestro, no dudó en la elección de otro nuevo y, cuando pudo, se fué a Madrid a estudiar en el libro abierto de los Museos sin olvidar el de la Naturaleza.

Entre sus temporadas de enfermo y sus ausencias de Castellón le perdí de vista cuando empezaba yo mi Bachillerato. Supe que anduvo por Madrid, en intermitentes y rápidas visitas, aprendiendo por su cuenta; pintaba en el Museo del Prado y en el de Arte Moderno alguna que otra copia de modelo bien elegido. Era de ingénito buen gusto, de muy fina intuición y sabía seleccionar los mejores "maestros mudos" cuyas *lecciones* agotaba con recia voluntad. ¡Oh, si su reciedumbre voluntariosa le hubiese valido para su salud! Pero a estos maestros tuvo que abandonarlos él, y, buscando el alivio del ambiente familiar, recluirse en Castellón hasta que cerró los ojos para siempre.

De su escasa producción queda un *Autorretrato*, abocetado con tal brío, justeza expresiva y soltura impresionista, que aún lo recuerdo siempre con admirativo asombro: parecía de mano de Rosales. De este modo, la Tradición hizo llegar su caudal desde las fuentes clásicas, por un febril cauce romántico, hasta nuestro pintor autodidacto: Al morir dejó sin terminar un lienzo de ambiciosa magnitud e in-

(1) Estos extravíos del gusto (de carácter seudointelectual), no son innatos en los temperamentos primitivos o rústicos, ni son de espontánea germinación en las sociedades de sana ética y equilibrio mental, sino que surgen apócrifamente, en los procesos avanzados de madurez, como productos enfermizos de las culturas pochas. Y por ello son contagiosos.

tención y claro parentesco temático con la moda, aún no extinguida entonces, de los cuadros de historia en cuyas páginas firmaron los brillantes nombres de Rosales, de Francisco Domingo, de Muñoz Degrain, etc. El cuadro inacabado habíase de titular *Otelo y Desdémona*.

Quizás, de no malograrse, nuestro pobre Emilio Adsuara también hubiese cerrado el periplo de su arte regresando desde las fiebres románticas a las serenidades clásicas, como oportunamente hizo su hermano Juan, para mantenerse "en estado de gracia artística" y alcanzar las palmas académicas.

PROFESION DE FE ESTETICA

Don Juan Adsuara Ramos, en su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, diserta sobre el tema "Mariano Benlliure y su realismo escultórico". El estilo del creador de tantas esculturas famosas se ofrece como interesante materia de análisis a los ojos de otro escultor eminente, y Adsuara enuncia, a propósito de una fase de ese arte de Benlliure, un teorema que, aun sugerido por ajenas obras, bien pudiera condensar, en esencia, la doctrina estética de su autor. Dice así: "Debemos considerar el sentido de la proporción y del equilibrio, no como una causa, sino como un efecto de la idea plástica que presida en la realización de la obra."

Basta auscultar el íntimo latir de estas palabras para que nos revelen su afán de trascendencia, incompatible con las interpretaciones artísticas serviles de la realidad. No es lo motriz, para la belleza de la obra de arte plástico, la forma inmediata, anecdótica, que el mundo real nos ofrece, acaso, sino la idea, el rapto intuitivo del artista que la concibe, al ser solicitado, impresionado por la imagen real, que él sabrá plasmar con acento propio ungiéndola de categoría.

Conseguir esto supone en el artista aptitud para superar la anécdota. Adsuara, en su citado discurso, sin llegar a condenar el carácter anecdótico como germen del realismo, "ágil y pintoresco", lo relega a zonas estéticas fáciles para la sensibilidad tan popular, ajena ya, en los modernos tiempos, al gusto por la escultura que antaño tuvo "como campo de experimentación la belleza en la abstracción pura de la forma". El realismo, pues, para alcanzar un nivel estético noble, ha de volar sin lastres accesorios; libre del peso de la anécdota.

En las frases transcritas del texto de ese discurso debemos ver lo que para su autor significa la problemática de su arte, y si descubrimos que sus palabras se hallan en fiel congruencia con su labor escultórica, la sinceridad estética del artista se nos ofrecerá con absoluta certeza.

A lo que Adsuara alude en su frase "la abstracción pura de la forma" es a la añoranza de una concepción clásica de la belleza plástica, y con ello se confiesa devoto de los eternos cánones estéticos, normativos de la realidad natural arquetípica, y por ello despojados de toda amenidad episódica.

Precisamente en esto consiste el arte de nuestro escultor, quien sabe reproducir la realidad natural, o su aparente imagen, no servilmente, sino prescindiendo de innecesarias adherencias adjetivas y exaltando lo sustantivo de las formas, según su visión íntima. Porque ya es vieja la observación que Valera compendió así: "La Naturaleza no está representada en el Arte, sino la idea que tenemos de la Natu-

raleza, por los sentidos”, y, según esto, las imágenes del arte son *aparentiales* y no *reales*, pues la realidad artística no es copia fiel de la realidad natural, o verdadera, sino transmutación de ella. Análogas diferencias entre la realidad natural y la artística podemos descubrir en cualquiera de las artes, pero donde más evidentemente se apartan la realidad de la vida y la del arte es en las interpretaciones escénicas. Por muy natural y “naturalista” que sea un actor cuando interpreta un tipo sobre las tablas del escenario, acentúa y deforma sus rasgos casi sin darse cuenta. A las exageraciones de gesticulación añade las del tono y el acento en su lenguaje. La auténtica naturalidad de ademanes resultaría sosa, desvaída y sin carácter vista a la luz artificial de las candilejas, como la emisión normal de la voz y sus modulaciones naturales perderían todo relieve emotivo por la absorción acústica del escenario. Por ello, en consonancia con la hiperbólica mímica escénica, hemos de aceptar en el teatro como *habla* cotidiana y natural, o como *habla* típica de cualquier región, una artística mixtificación declamatoria muy hábil y disimulada, que nos engaña produciéndonos un efecto de realidad, pero que parecería insoportable en una conversación de tertulia casera, o un diálogo espontáneo en la calle o en el casino (1).

Ahora bien; en el arte escultórico, la bella interpretación realista de las formas no requiere una deformación de tipo parodístico al modo necesario en el teatro según acabamos de exponer, sino labrar un simple trasunto artístico del modelo real.

El escultor tiene presente que el material inerte en que ha de modelar—o tallar, o esculpir, o fundir—su obra, no es la materia animada del ser viviente cuya imagen plástica se propone crear. Y para ello se esfuerza en dotarla de vida artística propia y la engendra a expensas de su genio, pues toda creación supone un impulso poético, mediante el cual *algo* del espíritu del creador, *algo* que no es del modelo, se infunde en la obra, por cuya virtud en ésta hay *algo* que la diferencia de su modelo.

Por similares razones el realismo escultórico de Adsuara no es la servil copia del natural, sino su expresión plástica quintaesenciada o exaltada. Veamos, en su obra, un grupo cualquiera de la deliciosa y variada serie del tema “Maternidad”. Está la madre con el niño en brazos, de un modo o de otro: si fuese posible *vaciar* sobre los modelos vivos su exacta reproducción en escayola, notaríamos la gran diferencia entre la obra de arte de Adsuara y la obtenida como una “mascarilla” de la misma realidad natural, con absoluta ventaja estética de aquélla sobre ésta.

¿Qué es, en qué consiste la diferencia? Es tan sutil que escapa al análisis crítico: tan sólo por aproximación podemos insinuar una exégesis del fenómeno artístico. Hemos supuesto la feliz identidad entre el calco sacado del modelo vivo y su *recreación* en la obra de arte: perfecta la semejanza de las actitudes, el juego de las líneas, la proporción y armonía de los volúmenes, el verismo de las formas en una y en la otra versión del mismo grupo “madre y niño”. Y, sin embargo, ¡qué distintas entre sí!: mientras el grupo escultórico “vaciado” se muestra inerte, el salido de las manos del artista sugiere con vida propia. La frialdad de aquél contrasta con la palpitante animación de éste ¿Por qué? Acaso porque el “calco” devolvió al barro

(1) Es una demostración rotunda de tal “aberración auditiva”, la conocida anécdota de cierto juicio en que hubo de dirimirse acerca de la fidelidad interpretativa de un artista imitador de los gruñidos de un cerdo o de los rebuznos de un asno. Llevado el animalito detrás del telón emitió sus auténticos sonos y luego el actor forzó los suyos, remedándolo; y fué declarado éste vencedor por haber superado en propiedad y en carácter el lenguaje del irracional, a los oídos de los jueces.

de su origen la carne del modelo humano, y en cambio en la obra de arte, el barro fué *vivificado* por el soplo artístico del escultor que infundió su propia espiritualidad en la obra.

En un raro y curioso tratado sobre estética, dice su autor, que "la Arquitectura copia la Naturaleza y la Escultura el alma" y justifica su atrevido postulado diciendo: "si la tierra nos ofreciese casas y templos en las montañas, no tendríamos arquitectura; pero aunque nos ofreciese estatuas, inventaríamos otras nuevas que expresasen nuestras pasiones y nuestros ideales" (1).

Ahora bien; aunque *nuestras pasiones y nuestros ideales* pueden expresarse mejor y con más genuina intimidad emotiva por medio del lenguaje literario o por el musical, que por el de la escultura, es muy cierto que podemos concebir pasiones e ideales traducidos a su expresión escultórica, mas siempre a condición de atribuir a la forma plástica un poder sugestivo que nos abstraiga desde la contemplación de la masa bellamente modelada—pero inerte y estática—a la dinamicidad de un movimiento rítmico acorde con el sentimiento artístico de la obra y capaz de prolongar su emoción en el tiempo. Esto equivale a exigir que la escultura se anime en nuestra fantasía mostrando sus diversos escorzos con ritmo de danza, y así veremos fluir la belleza escultórica hacia la modulación musical.

Toda creación bella—hemos dicho—supone en su origen un impulso poético, una transfusión del numen creador a la obra que engendra, cualquiera que sea el Arte en que se produce. Y así, ante la obra plástica bella, el espectador recibe de improviso— adviértalo o no—una inefable excitación en su sensibilidad sugerida por el aura de poesía emanada de la obra que contempla, a cuya primera impresión, súbita, acompaña o sucede instantáneamente el halago estético cuando, al *momento*, percibimos lo *que es* la obra. Porque si en la primera fase la "impresión virgen" actúa sobre nuestra sensibilidad, la segunda sollicitación se dirige a nuestro conocimiento y despierta nuestro criterio para ejercer el juicio del gusto.

En la escultura de Adsuara esta emanación de silenciosa poesía palpita virtualmente y envuelve la obra en un halo de serenidad. No importa que el movimiento de las figuras pueda proyectarse hacia una expresión patética o hasta trágica: la poesía original de su razón de ser, de su íntima esencia artística, independiente de su ademán apasionado, trasciende en un efluvio de serenidad.

Y esta poesía latente en una obra escultórica contradice aquel ambiguo apotegma de un sabihondo profesor de estética que reza: "la poesía es siempre lo lejano" (2), pues, si esta sentencia fuese cierta "siempre", equivaldría a negarle virtualidad poética a la belleza escultórica, ya que su contemplación normalmente podemos hacerla desde cerca. Las lejanías borran las imágenes reales y en su espejismo sólo son capaces de poetizar nuestros sueños, sean de ilusa esperanza, sean de nostálgico recuerdo; pero las obras reales y tangibles, creadas y actuantes en el mundo del arte, emanan su poesía ante nuestros ojos, y acaso hasta el alcance de nuestra mano: la distancia no es necesaria para que su íntima emoción lírica nos contagie.

Un ejemplo vivo y categórico de esta transfusión poética lo ofrece el arte de

(1) "La Estética en la Naturaleza, en la Ciencia y en el Arte" (Formas elementales), por D. Felipe Picatoste.—Biblioteca Enciclopédica Popular Ilustrada. Madrid, 1881. Editorial de G. Estrada.

(2) Esta vaga definición se atribuye al enigmático Amiel, quien fué, según parece, más que autor, coleccionista de tópicos y "frases hechas" de sibilina vacuidad, como la discutidísima de "el paisaje es un estado de espíritu" cuya paternidad le negó Unamuno, al decir de Marañón.

Adsuara, cuyas esculturas poseen una penetrante simpatía capaz de incitaciones de orden subjetivo introverso, análogas a las resonancias psíquicas que deja la lectura de un poema bello.

LA RADIACION LIRICA

Contemplar una obra escultórica de Juan Adsuara, es, para mí—pasada la primera impresión de agrado por la inmediata satisfacción de nuestro gusto artístico—, algo así como recibir una serie de sugerencias emotivas emanadas de la belleza de la obra y ricas en actividad espiritual. El deleite estético se acendra, liberándose cada vez más del influjo de la materia que lo motivó y sutilizando su goce en íntimas recreaciones intelectuales. Es un fenómeno análogo a una fantaseada visión retrospectiva que sigue el proceso inverso al de creación de la obra de arte; esto es, partiendo de la estatua—cuyo mármol o bronce se borran pronto de nuestros ojos dejando en ellos tan sólo el recuerdo de una "forma inmaterial"—, nuestro juicio se implica en la evolución de un sueño introspectivo que, de inducción en inducción, pretende llegar hasta el origen del alumbramiento estético, hasta el fecundo instante de la concepción de la obra bella: adivinar su recóndita revelación.

Pero ¡cuidado!: la obra, sin embargo, está allí siempre—con todo su realismo y toda su realidad de cosa creada—como fuente de las inquisitivas divagaciones "imaginarias" con que se solazaba nuestro criterio discurriendo a su antojo.

¿De dónde procede este hechizo que nos alucina con tan curiosas ideaciones? De las actitudes gráciles y de la modulación eurítmica con que el autor modela las formas escultóricas en un conjunto armónico, sugeridor de percepciones de orden intelectual, oníricas e inefables. Lo que equivale a decir que provienen del aura de belleza de la obra, de su auténtica venustidad, cuando esa belleza es evidente y grata para nuestros sentidos y conmueve nuestra alma poéticamente.

Llegados a este punto de nuestra disertación en torno al arte escultórico de Adsuara, estamos en peligro de rozar los linderos seductores de la música. El propio autor nos atrae hacia ello con el espejuelo de una de sus estatuas, obra de juventud galardonada en un Certamen Nacional con 2.^a medalla. Es una hermosa figura de mujer (cuyo blanco mármol parece palpitar) sorprendida en un ademán de natural abandono. La flexibilidad de sus líneas, la elegancia de su armoniosa actitud, la diversidad siempre bella de sus escorzos desde los distintos puntos de vista—acorde con las variaciones musicales sobre un mismo tema—, todo justifica el lírico título de "Cadencia" que tiene la estatua.

Apadrinan ilustres valedores doctrinales esta concomitancia entre música y escultura: Nada menos que Schiller, como todos saben, escribió en sus páginas sobre la *Educación estética*: "La Música elevada a su expresión suprema ha de transformarse en figura y nos ha de impresionar con la energía reposada de una escultura clásica: así como la escultura, cuando alcanza una armonía perfecta se transmuta en música que nos conmueve por su directa contemplación, la Poesía, realizada en su profunda esencia, nos ha de hechizar como la música y al mismo tiempo ha de inundarnos, como las artes plásticas, de resplandor sereno."

El idealismo de Schiller ha tenido en todos los tiempos devotos imitadores o creyentes. El pintor Van Gogh soñaba "con pintar cuadros que despertaran una emoción musical"; y como corolario preciso de la estética neoprerrafaelista, for-

muló Walter Pater (el moderno corifeo ruskiniano) su frase: "todas las artes aspiran a ser música". He aquí, pues, en breve sentencia, generalizada la teoría de Schiller, en la que yo creo ver la exégesis de un sentido arcano: la identidad final de la belleza en cualquier forma del Arte. Y para gozarla debemos ser capaces de un vuelo angélico, puro, hacia aquel placer espiritual, único, ecuménico, cercano al deliquio místico.

Todas estas sutilezas son tan frágiles que pudieran quebrárenos entre los dedos y herirnos con el rasguño de una imprevista herejía estética. No recuerdo en qué autor leí, hace ya tiempo—¿sería en Lessing al hablar de las limitaciones específicas entre la poesía y las artes plásticas?—, que es característico de las épocas de decadencia el afán de cada una de las Artes de invadir con su lenguaje o sus medios técnicos el ámbito expresivo propio de las demás. Ahora bien—valga el ejemplo—, el tan repetido postulado que define la pintura como poesía para los ojos, y la poesía como pintura para el oído, es (desde Horacio y Simónides hasta Leonardo de Vinci y Lope de Vega) un tópico, confusionista, sí, pero grato al paladar estético de todos los tiempos, sean de Ocaso o de Apogeo. Lo grave empieza cuando todas las Artes quieren evaporarse en rito de purificación, para inmaterializarse, por encontrar pobre y tosco su lenguaje castizo, o ridículos e insuficientes sus medios y recursos comunicativos, y aspiran a ser—de modo absoluto—lo que ellas no son en sí mismas, ni tampoco lo son ninguna de las demás, de cuyo posible parecido abominan. De tal abominación arrancan los perniciosos esfuerzos para descubrir o inventar las "independencias" del Arte abstracto en plena aberración estética. Este es el camino fatal hacia la desintegración del *átomo estético*, a cuya catástrofe felizmente aún no hemos llegado.

Hay esperanza de salvación y entendimiento mientras una cualquiera de las artes, privativa de uno de nuestros sentidos, se conforme en sus extralimitaciones con "parecer ser", respecto a un sentido ajeno, lo que el arte típico de éste puede "parecer ser", recíprocamente, para aquél. Así resulta admisible la literatura de estilo pintoresco, como la pintura de inspiración literaria; y nos complace la cadencia de una escultura, el ritmo lineal de un friso, la armonía de unas imágenes... y, también, por otra parte, el relieve o el colorido de una música: con ello reconocemos que las artes puedan permitirse unas a otras, fugaces contactos y ciertas lícitas infiltraciones en sus respectivos campos de emoción, sin que por ello se bastardee su autenticidad.

De esta mutua pugna por alcanzar la más alta expresión de la belleza tratando de apropiarse cada Arte del secreto técnico-estético de las otras para superarlas ante el fallo del gusto crítico, nacieron—desde el mito de Marsyas y Apolo sometidos al juicio arbitral del Rey Midas—las eternas competencias artísticas. Famosos fueron los diálogos que en poemas de nuestro Siglo de Oro y en tratados doctrinales firmados por los más ilustres artistas de antaño enfrentan en apasionada discusión a las distintas Artes para recabar en favor de una de ellas la primacía entre todas. Las controversias más vivas suelen ser las entabladas entre la Escultura y la Pintura, y aunque haya en pro de esta última una clara mayoría de autores, es lo cierto que por la gracia del arte escultórico, a pesar de las limitaciones impuestas por la maciza materialidad de sus formas y de sus instrumentos, se han exaltado, por filósofos teorizantes y por artífices de todo orden, las excelencias expresivas de la Escultura con efusiones ditirámicas no ya sólo de tono sentimental, sino de audaz alcance espiritualista.

Según estos panegíricos pudiera parecer como si el escultor, más que otro artista cualquiera, fuese capaz de acercarse con su obra a la Virtud creadora que modeló en barro al primer hombre. Esta aspiración desorbitada se manifiesta con evidente soberbia en aquel martillazo de Miguel Angel sobre el mármol de su *Moisés*, ordenándole: *Parla*: como si antes Dios—o su propio genio (1)—hubiese soplado sobre su frente para infundirle un alma, un *hálito*.

Aunque parezca paradójico, es ahora, en los extravíos del arte abstracto y de las formas escultóricas esquematizadas, cuando con más contumacia los extravagantes artistas se creen dueños del secreto mágico de crear obras animadas de espíritu "a imagen y semejanza" de lo que intentan representar: Un retortijón de alambre es la expresión "verídica" de la bailarina más ágil del mundo, un tarugo mal desbastado, la idea de un ídolo primitivo o el retrato de un superhombre de la caterva abstracta, y unas virutas de hierro, enlazadas como las sierpes del caduceo, son el abrazo idílico de una pareja de enamorados. Pues nada digamos de los pedantescos *ritmos*, ya en pedruscos amontonados, o en retales de hojalata en sartas, etc., porque en tales obras maestras del género es donde se aloja el supremo y fecundo misterio estético de la escuela: ideogramas en bulto.

Por este caprichoso procedimiento pueden catalogarse innumerables "esculturas" jeroglíficas de los oficiantes del arte abstracto, que tienen la pretensión de filosofar a través de sus obras por haber infundido en ellas sus "geniales" ideas a modo de alma de las cosas, con lo que suplen su incapacidad para crear formas bellas, como Dios manda.

Aunque estuvo Lope de Vega muy ajeno a pensar en "abstracciones artísticas" cuando engarzó en las páginas de *La Dorotea* aquel romance que empieza:

"¡Ay, soledades tristes!...",

me parece que algunos de sus versos, son pintiparados para definir el impulso de repudio que el hombre sensato advierte al ver estos absurdos extravíos (novísima manifestación de un delirio barroco al que conviene, más que al barroquismo histórico, el calificativo de "especie de barbarie artística" con que lo motejó Benedetto Croce). Y apurando la cuestión, ¿no es cierto que analizadas las obras de arte abstracto—los ideogramas en tercera dimensión—, en su pretensión de cobijar un significado esotérico, merced al cual se plasman las volutas ideológicas de su autor, y reconocida su oscuridad ante los ojos profanos, ¿debemos creer, con las palabras de Lope, que:

"salen del alma sombras
a fabricar ideas"?

AHORA, COMO SIEMPRE

Esta oscuridad conceptual no afea jamás las obras de Adsuara, pues aunque, como hombre moderno, y reflexivo, no rehuye las saludables enseñanzas que el

(1) No es el único ejemplo el de la anécdota del *Moisés*. También en otra ocasión hubo un poeta que, contemplando la estatua miguelangelesca de *la Noche* se sintió fascinado a pesar de que la alegórica figura duerme, y escribió al pie: "Vive: si lo dudas, despiértala y hablará". Esta vez parece que el escultor contestó con unos versos discretos y hasta humildemente cristianos al entusiasmo de Strozzi, su admirador, rebajando las exageraciones del dístico que éste escribió y poniendo en su punto las cosas.

Arte de hoy pueda ofrecerle para estilizar los cánones clásicos de sus estatuas actualizándolos previa una labor introspectiva al idearlas, como es, al mismo tiempo, artista sincero, sabe que no debe desdeñar los destellos de la inspiración, y capta su espiritualidad con la magia de su cincel.

Mas Adsuara no es, precisamente, un visionario "escultor de almas", sino autor de formas artísticas materiales, con todo su culto a la belleza real y corporal; y como las crea después de destilar su idealización al proyectarlas, nacen densas de sugerencias intelectuales. Así el arte plástico de este escultor está saturado de pensamiento; de pensamiento hondo, pero no indescifrable. Y en ello reside la fuerza de su personalidad.

El equilibrado talento de nuestro artista sabe forjar las imágenes de sus obras, perfilando su desarrollo eurítmico hasta que las ha gestado felizmente. Pero en ellas resplandece, además, un hálito inefable ajeno a la proyección volitiva del autor, e inexistente en su "idea de la obra" al proyectarla. Proviene ese hálito de una intuición superior a su propio conocimiento aunque esté en ecuación con él; y si acaso erróneamente creyésemos que *aparece porque sí*, pronto podemos convencernos de que sólo tiene de aparición inesperada su cualidad de ser independiente de la voluntad ejecutiva y "expresa" de su autor. No, no es nunca una aparición arbitraria la del maravilloso hálito—aunque pueda ser inconsciente en ciertos casos—, sino que es forzosa presencia del "hechizo artístico" emanado de una razón profunda y necesaria: de la originalidad del artista, el sello característico de sus creaciones.

Esta "originalidad" no debe confundirse con la del *estilo técnico o artístico*, ni con la manera de hacer, o de presentar la obra, pues no se logra ésta con ninguna operación o trabajo imitable, sino que es una originalidad de naturaleza estética, misteriosa influencia del *quid divinum*, privilegio de quien es artista no sólo por méritos de su propio esfuerzo y bien dirigido estudio, sino, además de esto y antes de nada, del que es artista por la gracia de Dios.

De poco serviría el ejercicio más meticuloso y dilatado en la ejecución de la obra que quiere ser bella por sí misma, si esta cualidad de su belleza, sin semejanza con las ajenas, no la poseyera ínsita, desde su germen conceptivo, la idea de la obra cuando acaba de alumbrarse en la mente de su autor, con un cariz de inimitable y exclusiva mismidad, esto es, unguida de originalidad.

Yo puedo pensar en producir una obra de arte sobre tal o cual tema. En este pensamiento mío han colaborado la voluntad y todas mis potencias intelectivas; tal vez también hayan intervenido en el propósito sugerencias sentimentales y hasta alguna razón de orden práctico; puedo disponer de una técnica magistral para el caso y de una sensibilidad de seguro acierto para ejercer un expurgo crítico, apartando de mi proyecto cualquier solución inconveniente antes de que llegue a su completa formulación: Pues bien, si con todas estas circunstancias ventajosas, a mi obra (ya hecha, y dotada de "vida artística") le falta el soplo, el hálito que le infunde entidad original y propia, su belleza, por muy correcta que sea, forzosamente será una belleza circunstancial, inerte, sin el carisma de la vida estética, privilegio de las obras felices. ¿De qué depende el fracaso? De algo comprensible, pero inefable: de haber hecho *así* lo que hemos hecho, en vez de hacerlo "casi" *así*, o tal vez "un poco más" que *así*. Cuestión de un matiz levísimo. El *modo* incógnito de este preciso y exacto *así* en que reside el acierto (inescrutable para el humano

albedrío), es lo que regala prodigiosamente a la obra—por nuestra mano de artífices—la gracia de Dios, culminando con tal carisma los dones que ya de El, para labrarla, habíamos recibido (éstos a sabiendas).

Este es el *hábito* que infunde "vida estética" a la obra; su "vida artística", el autor puede dársela, si tiene maestría; y esta vida artística, sujeta a los vaivenes del gusto, se marchita con el tiempo; en cambio, la otra, la vida estética, ya no será capaz de crearla el autor por sí mismo, porque no depende de su aptitud técnica ni de sus facultades intelectuales, ni de su voluntad que su obra nazca *in speciem aeternitatis* (1). Para que conserve siempre, perenne, su lozanía emotiva la belleza de la obra, ha necesitado estar ungida con la virtud inmanente de ese *hábito*, que es un carisma ajeno al dominio humano: la *inspiración*.

Por este modo carismático la "vida" que late y vibra en la escultura nos revela aquella misteriosa conexión entre "escultura" y "música" (de tan difícil comprensión a primera vista), pues tal *vida* anima un movimiento, y éste nos evoca una sucesión de actitudes, plásticamente emparentadas con la actitud inicial, como en un friso; o sea un cambio y desarrollo de posiciones y ademanes de la figura, siguiendo un cierto orden. Así llegamos a imaginar y concebir una evolución de escorzos y siluetas movedizas, esto es, una mudanza de baile, o un caprichoso alarde coreográfico, más o menos libre, pero regido por la música. Y ya tenemos el nexo que enlaza "escultura" y "música": la danza o la pantomima rítmica.

Claro es que dicha correlación estética no puede nacer de todas las esculturas con la misma espontaneidad, pues se requiere que ofrezca la figura una visión de movimiento que se quedó paralizado en pleno ímpetu dinámico, como en el Museo Vaticano nos muestra el "Discóbolo" de Mirón, o en París el del Louvre contempla correr a "Artemisa" detrás del venado (en cuyo Museo se guarda también—vibrante de acometividad—, el bello "Gladiador combatiendo", que se encontró en Ancio); o como vemos aquel forcejeo de mármoles en el "Rapto de las Sabinas" cerca del Puente Viejo sobre el Arno, y el otro grupo de "Pugilistas", en la atlética lucha del *pancracio* (Florencia), o el Fauno danzante con su ágil pierna al aire sorprendida en el salto, etc.

Otras esculturas, de patética expresión (el "Laocoonte" del Vaticano, el "Galo moribundo" del Capitolio, etc.), limitan sus posibilidades coreográficas a contorsiones y gestos preñados de dramática poesía, verdaderas "romanzas sin palabras". Pero, por contraste, advertimos en algunas estatuas *quietas*, como, verbigracia, en la actitud del "Apolo" del Belvedere (pese a su majestuosa serenidad y apariencia inmovilizada) la intención de avanzar y de tañer la lira iniciando una mímica declamatoria; y hasta en su reposo de indolente abandono adivinamos que la "Venus" de Milo se halla en espera de recobrar sus brazos para moverlos acicalándose con un ademán de elegante atildamiento. Mas en estos efectos de sugestión lírica ante

(1) Queremos dar a entender, como *vida estética*, la potestad "ingénita" de una obra de arte para mantener inalterable y vivo el interés de su belleza sin decadencia ante los vaivenes del gusto a compás de la voluble moda de los tiempos. La "Venus" de Milo, el "David" de Miguel Angel y, en general, las obras maestras creadas según cánones clásicos, gozan de esa eterna juventud estética. En cambio, las obras maestras del barroco (por ejemplo) sufren las alternativas del favor y aprecio de las gentes, aun poseyendo siempre intacta su perfección, o sea su *vida artística*. Tal es el caso del "Extasis de Santa Teresa" del Bernini y de otros patentes fenómenos de exaltación y de olvido sucesivos siguiendo las corrientes del gusto; como los altibajos de valoración crítica en los estilos arquitectónicos y hasta en pintura (recuérdese la inestable estimación de la obra de Murillo, la del Greco, etc.).

Dando a estos efectos artísticos valor conceptual equivalente a las palabras *vida* y *belleza*, podríamos designar pleonásticamente como *belleza estética* aquella calidad que confiere don inmarcesible y eterno para la admiración de las gentes a las obras maestras que poseen vida estética.

una escultura de insinuado movimiento armónico en su actitud, ninguna llega al hechizo de la "Victoria de Samotracia", dueña del secreto poético de sugerirnos directamente el rumor musical, que en su ropaje arremolinado sopla el viento del mar como en una caracola de nácar.

¿Cómo aflora en la escultura de Adsuara esta "vida estética" de que tan bellos ejemplos nos ofrece el arte de todos los tiempos? (1). Se manifiesta en su euritmia, se transparenta en su virtualidad de movimiento, y es el galardón de la tesonera "voluntad de forma" que este artista demostró desde sus comienzos, y que ha logrado transfundir a su obra, toda ella transida de *voluntad de ser*, puesto que "la forma es lo que da el ser a las cosas" (sentencia que el iluminado doctor Raimundo Lulio formuló en latín: *forma est id quod dat esse rei*).

LEY BIO-ESTETICA

Es ley de la vida orgánica la necesidad de perenne renovación y esta misma ley rige también en el mundo metafísico del Arte para la vida estética.

La metamorfosis de los modos expresivos en la obra plástica de Adsuara, al servicio constante de su "voluntad de forma", nos va descubriendo la progresiva introspección de su arte.

La aurora de éste, con los ojos ávidamente abiertos al exterior ante el torbellino vital que a su alrededor voltijea, se corresponde con la visión de garbosa esbeltez (tan grata a los escultores prerrenacentistas de noble elegancia en Donnatello, y de seca austeridad en nuestro Berruguete), dominante en su primerizas estatuas y en la galanura vivaz de sus grupos. En todo canta y palpita la Naturaleza en capullo ("Cabeza de niño", 3.^a Medalla de 1912, y la graciosa figurilla "Calixta" fechada en 1919) o ya en incipiente flor de nubilidad, resuelta a seguir el movimiento anunciado en su ademán (lo mismo en la "Mujer de la capa"—1921—que en la bellísima "Cadencia", obra de 1920, año de la 2.^a Medalla para su autor).

Las dramáticas figuras del conmovedor grupo religioso "La Piedad" (1.^a Medalla del año 1924), unidas de mística emoción, tienen, sin embargo, un milagroso resplandor de juventud, transido de amargura, sí, pero lejos de la que aja los semblantes angustiados de las "Dolorosas" creadas por Adsuara, años adelante, como la que en madera talló en 1942 para la Cofradía de la Purísima Sangre, de Castellón, o este otro impresionante grupo "La Piedad" de año 1954.

Paulatinamente superada la esbeltez de formas, va adquiriendo la plástica de Adsuara un aire de madurez. He aquí la interesante sucesión de las versiones de "Maternidad", el tema fértil de madre joven, con niño de pecho. Se inicia con el precursor grupo en madera de "La carga" realizado en 1923, después del viaje por Italia y Francia, obra que se alberga en el Museo de Barcelona. La robustez musculosa de la mujer se acusa bajo el tenue velo del traje: el niño gravita sobre la espalda de su madre y ésta camina algo inclinada, *soportándole*. Es inevitable la evocación del arte socializante de Meunier y, aún más, del grupo "Maternidad" de Ivan Mestrovic, si bien en Adsuara la mujer es aún la madre fuerte que marcha, y en cambio en el escultor eslavo la visión *proletaria* del tema es de crudeza pesimista y se

(1) Hasta el moderno Canova, tan injusta y exageradamente denostado por el gusto actual, tiene encantadores grupos llenos de vida estética, entre los que sobresale el idilio escultórico de "Eros y Psiquis".

ajusta a la imagen pasiva, quieta, de una madre de pechos exhaustos y de cuerpo derrengado por una laxitud de víctima, en cuyo regazo el niño parece hundirse en abandono de orfandad ante su propia madre, que tiene ausente el alma por voluntaria evasión, para intentar huir de su dramática peripecia.

Los grupos de esta serie adsuariana que siguen al de "La carga" antes descrito ya no exhiben ningún ademán resignado, ni acusan pesadumbre alguna por la maternidad; antes al contrario, ésta se exalta con actitudes jubilosas. En la versión de 1924, "La madre", la mujer, en un transporte de cariño, levanta entre sus brazos al hijo y lo apretuja contra su cara, en la que el rorro estampa un beso; en la magistral talla de madera que existe en el Museo de Arte Moderno, en Madrid, la madre alza al niño sobre su cabeza y lo asienta en sus hombros, mientras ella vuelve el amoroso rostro hacia la criatura; y en el idílico grupo—tallado también en madera—poema de ternura, adquirido por el Estado holandés, la joven madre retiene y aprieta contra su regazo al niño con un brazo, mientras la mano libre, con ademán tutelar y bendicente, acaricia la cabecita infantil (1927, Museo de la Haya).

La pensativa frente de esta madrecita, su mirada absorta y fija en el fruto de sus entrañas y cargada de lejanas adivinaciones, ¿qué profecías sobre el secreto porvenir de su hijito devanarán mientras acaricia la tierna cabecita del infante? Las cavilaciones maternas, ¿pretenden averiguar qué ideas, qué pensamientos, qué resoluciones brotarán algún día de esta misteriosa cajita de Pandora, hoy tan llena de inocencia y mañana tal vez redundante de gloria, o quizás anegada en vergüenza y oprobio? ¿Será un militar valiente, un fraile piadoso, un hombre sabio, este muñeco angelical, o será un haragán vagabundo y desdichado? ¿Qué felicidades de amor, qué vicisitudes de angustia y fracaso rondarán con el tiempo en torno de los rizos áureos de esta infantil criatura?

Nuestro deleite, cautivo en el encanto del bellísimo grupo, nos brinda con innúmeros motivos de conjetura y presagio que son el prodigioso florecer de la poesía emanada de la obra de arte. Sin esta germinación poética, ¿cómo podría divagar nuestra fantasía sin apartar sus alas de esta imagen idílica del niño y su madre?

Quizás alguien quiera objetar que no es misión de una simple escultura la de provocar inquietudes espirituales y activar nuestros pensamientos, sino que le basta con ser obra perfecta y regalarnos con el don de su belleza artística sin pretender ofrecernos goces más o menos metafísicos, ambiciosos de trascendencia intelectual. A esta objeción cabe oponer nuestro concepto sobre la diferencia entre la belleza artística y la "belleza estética" (perdónese la redundancia): la obra de arte que sólo consigue aquel primer grado de belleza quizás posea perfección artística suficiente para satisfacer el gusto de la contemplación; pero tan sólo con el mecanismo de su técnica, correcta y fría, nunca podrán alcanzar la calidad excelsa de las obras unguidas de belleza estética que, además de satisfacer nuestro gusto, incitan nuestro ánimo a divagar solazándose con una fruición intelectual poética. Aquéllas pueden marchitarse al variar, con la moda, el gusto de la gente; éstas permanecen eternamente bellas.

En esta facultad de la escultura unguida de belleza estética para sugerir ideaciones podemos corroborar su parentesco emocional con la música, ya que, al escuchar ésta con atención, el ánimo arrobado también se esparce en caprichosas fantasías, ya creando sueños maravillosos o bien evocando paisajes, escenas y personajes reales que sean conmovedores para nuestro sentimiento. En ambos casos, tanto la

escultura como la música transforman su arte en un manantial de actividad psíquica.

De aquí se deduce no ya la posibilidad, sino la facilidad de que la escultura tenga eficiencia para representar conceptos morales o intelectuales, puesto que es capaz de despertarlos en su contemplador en cuyo caso tal escultura, o sea tal obra escultórica determinada, adquiere el valor de un símbolo. Hemos llegado con esto a otro concepto del Arte, que se aleja del realismo para incidir en lo decorativo, pues los medios expresivos de éste permiten, con mayor eficacia, la representación simbólica de ideas abstractas cuyo es el objeto de la escultura (o pintura) alegórica.

Así, pues, la alegoría, o sea la intención simbólica ínsita en la escultura, debe ser el nexo entre una idea y su plasmación en la obra de arte. Para ello necesita *persuadir* al observador, revelarle clara y rápidamente la idea que ella significa; por tanto, ha de mostrar *verosimilitud* como condición fundamental, pues, "la verosimilitud y no la verdad es lo que produce la persuasión", dice Platón en su diálogo sobre la Belleza. He aquí el lazo por el que aún retiene el realismo a la escultura alegórica: la figura (humana o de otra especie) es parte principal en la alegoría, ya que suele confiarse a signos tópicos accesorios (emblemas) la alusión a la idea o concepto abstracto que se pretende simbolizar por medio de la figura.

Es verosímil—verbigracia—la representación de una cualquiera de las virtudes teologales o de los conceptos de "verdad", "belleza", etc., por una figura de mujer dotándola de los atributos correspondientes, significativos de las propiedades esenciales de la idea simbolizada. También sería verosímil encarnar en una figura varonil la representación de un valor moral como "el trabajo", "el silencio", "el orden" y "el progreso", y hasta puede representarse con tal figura un estado fisiológico, "el sueño" o "el hambre". Sería, en cambio, inverosímil (valga el ejemplo) la interpretación simbólica de "la Delicadeza" por medio de una figura de hombre, pues resulta impropio de la idea de masculinidad su representación arquetípica prescindiendo de su genuina anatomía musculosa y modelándolo según formas suaves y mórbidas delatorias de afeminamiento.

Vemos dos acertadas representaciones de ideas abstractas ("El Orden", "La Prudencia") en esas dos esculturas de Adsuara cuyo simple examen nos releva de enfadosas descripciones: la claridad y la exactitud del símbolo se hallan tan patentes en los expresivos gestos y actitudes, que nada puede añadir la palabra a la serena elocuencia de las formas escultóricas humanas, cuya energía significativa se completa con los atributos de los valores morales insertos en cada alegoría: el cetro y la colmena, para el orden, el espejo y la serpiente, para la prudencia.

Dentro de este género artístico de alto nivel cultural están las abundantes y variadas alegorías que requieren los monumentos conmemorativos, en cuyo temario consiguió Adsuara realizar magistrales obras, algunas allende el mar (monumento al Capitán Francisco de Aguirre, que se alza en La Serena, ciudad de Chile fundada por él) y otras en España. Entre éstas, además de la Cuadriga para el edificio de "La Aurora", en Madrid, son notables los relieves decorativos en el ático del edificio social del Banco de Vizcaya; las dos estatuas alegóricas de las Ciencias y de las Artes, en la fachada del Ministerio de Educación Nacional; la de la Victoria, que forma parte del monumento a la Reconquista de la Ciudad de Vigo erigido en la Gran Vía de dicha urbe; el monumento a Manterola en San Sebastián, en medio del jardín de la catedral del Buen Pastor, etc., en la mayoría de las cuales el cincel de nuestro escultor acentúa el módulo clásico de sus figuras, estilizándolas con

moderno sentido ornamental que en algún momento (alegoría de las Artes en la fachada del Ministerio de Educación Nacional o las aladas Victorias en relieve que decoran el ático del Banco de Vizcaya) extreman la rigidez geométrica de sus líneas, con cierta exigencia arquitectónica, fiel a su destino en el edificio donde campear.

Este es el decorativismo helenizante tan grato al gusto de los más ilustres escultores, aunque cada cual le imprime el sello de su personalidad.

Y la de Adsuara se manifiesta con toda su pujanza en este difícil matizado de los relieves decorativos, de honda raigambre clásica, al modo de los que—recientemente salidos de sus manos—engalanan el Hotel Castellana-Hilton, de Madrid, con temas mitológicos, opulentos de savia poemática en su composición y en su expresividad, o los que, transidos de angustia decoran familiares lápidas funerarias o panteones, en el cementerio de Castellón. El dolor tan bellamente esculpido en actitudes y semblantes de las figuras luctuosas en estas laudas sepulcrales refleja emoción de acongojada plegaria. El arte adsuariano, en todas las facetas de su plástica decorativa, trasciende estéticamente, según acabamos de ver, y, del mismo modo que en su obra escultórica realista, nos acaricia con un aura de poesía, en ciertos casos épica y elegíaca en otros.

Así palpita la sensibilidad de nuestro escultor al paso de los años explorando los horizontes nuevos para orientar sus normas estilísticas en diversas direcciones, como lo exigía su razón vital de existencia, en cumplimiento de la ley bio-estética tan sabida: renovarse o morir.

CONSAGRACION ARTISTICA

Llegamos a la plenitud cenital del arte de Adsuara. Decenio 1944-1954: decoración escultórica para la capilla del Espíritu Santo, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, en Madrid; "Cristo Agonizante", para la Basílica de los Caídos, en Pamplona; relieve de mármol, para el altar de España, en el templo de la Dormición de la Virgen, en Jerusalén.

Los relieves, tanto de este último templo como del abogado al Espíritu Santo, son plásticas sinfonías de rotunda belleza y fértil radiación espiritual. En estas obras se revela tanto el intuitivo artista de fina sensibilidad como el reflexivo hombre de gabinete, de aguda madurez crítica, y el fruto de la peregrina conjunción de estas cualidades han sido esas composiciones a un tiempo sabias e inspiradas.

La sabiduría se manifiesta en la composición del relieve, en la acertada colocación de los grupos de figuras dentro del "cuadro" escultórico. No es fácil "componer" en escultura: una simple estatua, para poseer su plena elocuencia expresiva necesita estar bien compuesta, y en este caso de la figura aislada, su composición reside nada más que en su actitud. El estudio y elección de la actitud y su acierto al realizar la obra es lo fundamental para el éxito artístico; el complemento de la actitud para completar el valor expresivo de la figura lo da el gesto, el ademán; la ejecución, la tarea técnica, cuando traslada fielmente el modelo abocetado, es labor de otro orden que requiere maestría, pero no exige el grado de sensibilidad, de inspiración y de acendrado criterio estético, necesario para concebir y proyectar la obra de arte genial.

Modelo de composición de figura aislada, pese a su rotunda sencillez, es la talla de esa típica payesa de "Formentera", fechada en 1951, y por tanto una de las más recientes obras de Adsuara. La actitud de rítmica y segura marcha a paso lento, el ademán de los brazos (tanto el izquierdo caído y tenso por el peso del colgante cantarillo que la mano agarra con fuerza como el brazo diestro doblado y oferente de la flor que su mano sostiene), y el gesto serio y atento del rostro—inequívocamente ibérico en sus rasgos fisonómicos—, están en musical acorde con la factura sintética y fuerte de la obra. Esa expresión de serenidad campestre (flor, cantarillo de leche, rústico traje) evoca un poema virgiliano, aunque el fondo de la fotografía (interesante aspecto del taller del escultor que nos muestra alguna de sus bellas obras), nos distrae y perturba un poco la visión geórgica.

Reciente es también la talla gigantesca (3,20 metros de altura) del "Cristo agonizante" que preside la Basílica de los Caídos, de Pamplona. Juzgo esta pieza de capital importancia en la obra adsuariana no sólo por su aliento artístico, por el concienzudo estudio anatómico y por su emotiva expresión, sino, ante todo, por el impacto piadoso que produce contemplar la "actitud" del Divino Mártir, que expira con patético realismo. Vemos la figura del crucificado ni tan rígidamente inmóvil y con los brazos clavados, casi horizontales, "en cruz" inverosímil, como suele verse en tantos crucifijos pintados y esculpidos, ni "colgantes" de sus clavos al modo jansenista, también falso, que prefirieron para interpretar la Crucifixión del Señor muchos maestros del siglo XVII. Quién acertó con la abertura de brazos verosímil fué Velázquez. Los brazos del Cristo de Adsuara forman ángulo un poco más agudo—muy poco más—que los del Cristo de Velázquez, que ya es un Cristo muerto, mientras que éste aún vive, y su cuerpo humano, en los tormentos de su agonía, tiene momentáneos desfallecimientos que le obligan a colgarse de sus brazos, aunque en el acto la reacción del dolor haga apoyar los dedos de los pies en el tarugo donde están clavados, intentando estirar algo las piernas y el cuerpo con afán de liberar las manos del desgarrador lacerante sin conseguirlo. Y el pecho del Ajusticiado se hincha en amargo suspiro y el rostro se vuelve al Cielo implorando compasión en su desamparo, y las piernas, aun flexibles y con los brazos tensos, contraen sus músculos, mientras se crispan los dedos de pies y manos. Todo en esa torturada figura nos habla de un dolor infinito, tremenda agonía cuyas palpitaciones trágicas estamos contemplando en el Hombre de carne y hueso que va a morir.

Pertenecen a este mismo género de arte religioso los relieves, antes mencionados, que Adsuara ejecutó para la iglesia del Espíritu Santo, de Madrid, el año 1947, y el que ha ejecutado recientemente para el altar de España en el templo de la Dormición de la Virgen, en Jerusalén.

La composición artística de este último relieve es de una sencillez, de una elegancia y de una maestría escénica admirables. Se representa el devoto episodio de la aparición de la Virgen Santísima en carne mortal al Apóstol Santiago. La figura de la Madre de Dios erguida sobre *el pilar* marca el eje vertical del cuadro y parece que flota en el aire, elevándose. Ayuda a este efecto ascensional la actitud contemplativa del arrodillado Apóstol, cuya mirada hacia lo alto parece seguir el vuelo imaginado de la celestial Aparecida. Dos líneas convergentes que—simétricamente respecto al eje—concurren en el centro de la parte inferior del cuadro, alegorizan la escena con claro simbolismo: el haz luminoso es el torrente de la Gracia Divina

que descende a la Tierra con la Virgen; el tronco del árbol, la arraigada fe del Santo que hacia arriba crece y por cuyo conducto suben las oraciones del Apóstol.

El valor decorativo de esta composición no decae porque su autor haya interpretado con visión realista no sólo las figuras de la Virgen con el Niño y de Santiago, que al fin y al cabo de naturaleza humana eran, sino también la de los dos deliciosos "angelitos" (no volantes, sino flotantes, ya que carecen de alas y visten un hábito frailuno, a modo de graciosos acólitos), gordinfloncillos personajes de ropaje volandero que sostienen a poca altura sobre la cabeza de la Virgen, la Corona de su realeza. Esta audacia en la solución del tema le presta una originalidad sugestiva, y como la ejecución de los relieves es de mano maestra y el conjunto logra una estructura armoniosa de acuerdo con los espirituales gestos del semblante del Santo en oración, y el de la Santísima Virgen, Consoladora de los afligidos, la obra tiene el valor de un oratorio polifónico.

La originalidad llega hasta los modos de resolver el plegado de los paños en ambas figuras con noble naturalidad y con algún detalle encantador, como el de la manecita del Niño que coge el manto de su Madre y al ceñírselo al cuello lo arruga y forma un haz de pliegues necesarios.

En esta fase de plenitud cenital a que ha llegado el arte de Adsuara tiene especial importancia, por su prioridad, toda su labor escultórica en la capilla del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Mas para hablar de estos relieves decorativos que Adsuara esculpió con destino a la iglesia del Espíritu Santo, cedo la palabra a una voz más autorizada que la mía: la del Profesor y Académico, por tantos motivos preeminente en el mundo del Arte, D. Enrique Lafuente Ferrari, quién en un artículo publicado el año 1947, en esta Revista, con el título *Un templo madrileño y sus artífices (la iglesia del Espíritu Santo)*, dijo así:

"*Los relieves de Adsuara.*—Ni retablos ni simples relieves ornamentales, sino sólidas representaciones fundidas con el muro mismo de la iglesia y ocupando su lugar más adecuado, los relieves de Juan Adsuara son como un trasfondo del altar, y concuerdan en sentido iconográfico con el símbolo de la iglesia. Son tres escenas en las que los motivos teológicos e iconográficos hacen plena relación al Espíritu Santo. A la izquierda, la Anunciación, con una interpretación llena de robustez y de movimiento, característica de la escultura de Adsuara; ninguna afectación, ñoñería, ni afeminamiento. Las formas son plenas y robustas y expresan, con su sólida arquitectura corporal y los paños plegados con originales soluciones movidas, una devoción grave, una intensa severidad inspirada, muy distinta de la que suele verse en escultura religiosa. En el centro encontramos un relieve de originalidad iconográfica extraordinaria, y aun creo que sin antecedentes en la historia de nuestro arte. Simboliza la intervención del Espíritu Santo en la creación del Universo cuando el Espíritu de Dios se elevaba sobre las aguas; es el momento en que la creación cobra cuerpo, en que el espíritu aclara la confusión y en que un gesto de Dios organiza las formas y la vida. Los ángeles caídos experimentan, vencidos y aterrizados en el plano inferior de la composición, su confusión tremenda ante la luz del espíritu. Angeles que bajan raudos llevan en sus brazos extendidos la decisión y la voluntad del corazón, y los tres ángeles que en poderoso vuelo ascienden hacia las nubes parecen expresar la acción de gracias por el mundo creado. En el otro relieve, la Redención del Bautismo, simbolizada en el Bautismo de Cristo,

en el que la paloma que preside simbólicamente el gesto de San Juan parece indicarnos también no solamente la intervención de lo Divino, sino concretamente la Redención por el espíritu, única posible para el hombre. Cada uno de los relieves, está contenido en sí mismo, pero en los tres se observan unos ritmos que componen una unidad, unidad presidida por un esquema de líneas oblicuas que da su organización y su estructura a la triple composición unitaria.

En los relieves de Adsuara encontramos alguno de los trozos más fuertes, robustos y expresivos de la escultura religiosa contemporánea en España..."

En conjunto, la obra de Adsuara puede presentarse como un modelo perfecto en sobriedad y de ejecución de lo que puede y debe hacer con dignidad y maestría plástica la escultura de hoy al servicio de la iconografía religiosa en sus figuras y relieves...

* * *

Comentario de intención descriptiva, y no alarde crítico, este "ensayo de estudio" de las obras de Adsuara, permite dar a conocer las interesantes facetas estéticas que, en el transcurso de sus días, han ido caracterizando la morfología estructural de las creaciones de un escultor, a quien no le ha sido ingrata ni esquiva ninguna orientación estilística. Ajeno a sectarismos de escuela, se afirma no obstante su personalidad en cada varia manifestación de su arte, porque nunca pierde el contacto con las raíces clásicas ni es infiel al realismo esencial de su temperamento. Su constante sinceridad, da siempre fuerza a la belleza de sus obras, admirables en su euritmia nunca fallida.



Calixta. (Bronce.) 1919.



Cadencia. Segunda medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1911.



La carga. Maternidad en madera. Museo de Barcelona.



La Prudencia.



Maternidad. (Madera.) Museo de Arte Moderno.
Madrid.



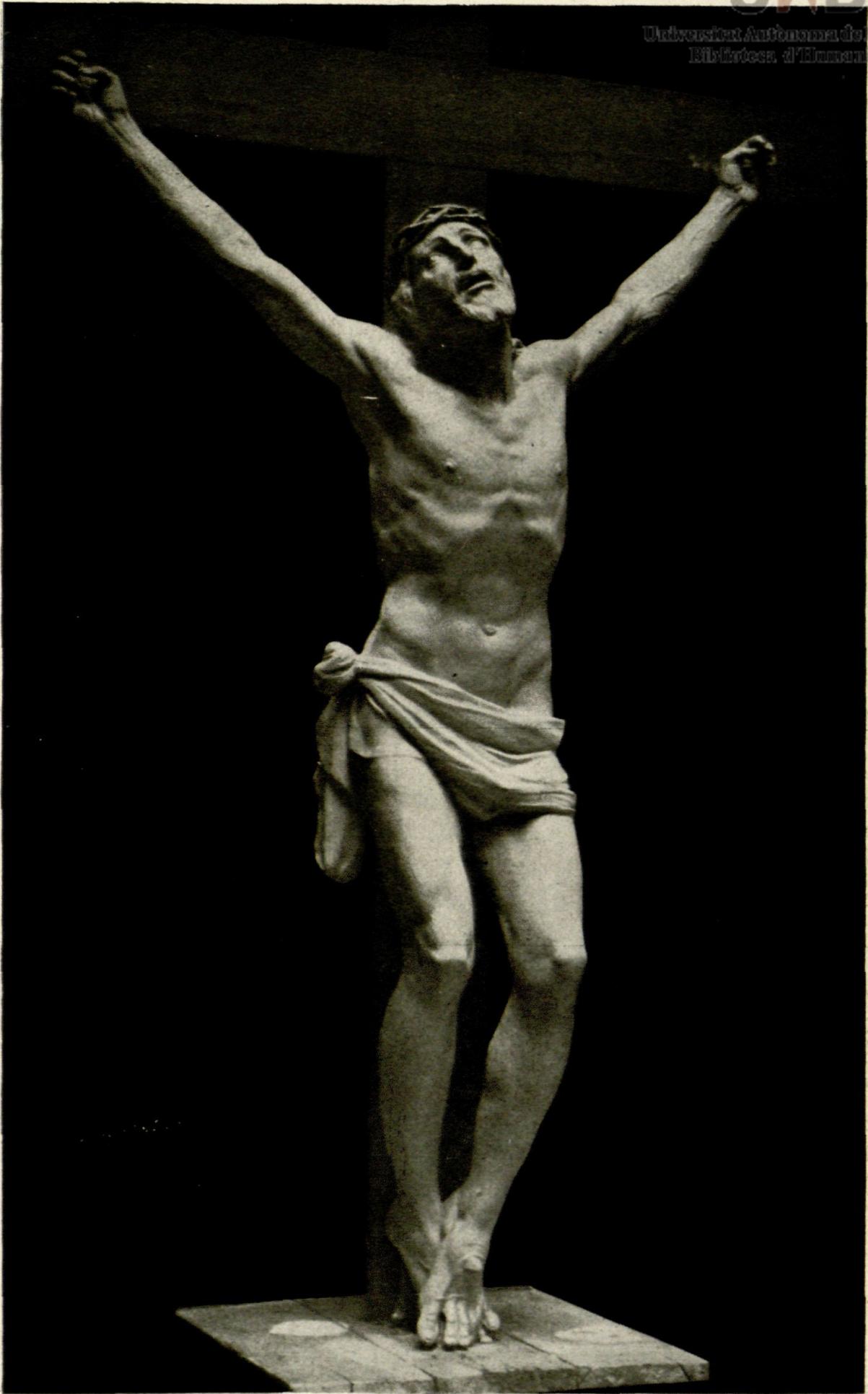
Maternidad. (Madera.) Museo de La Haya.



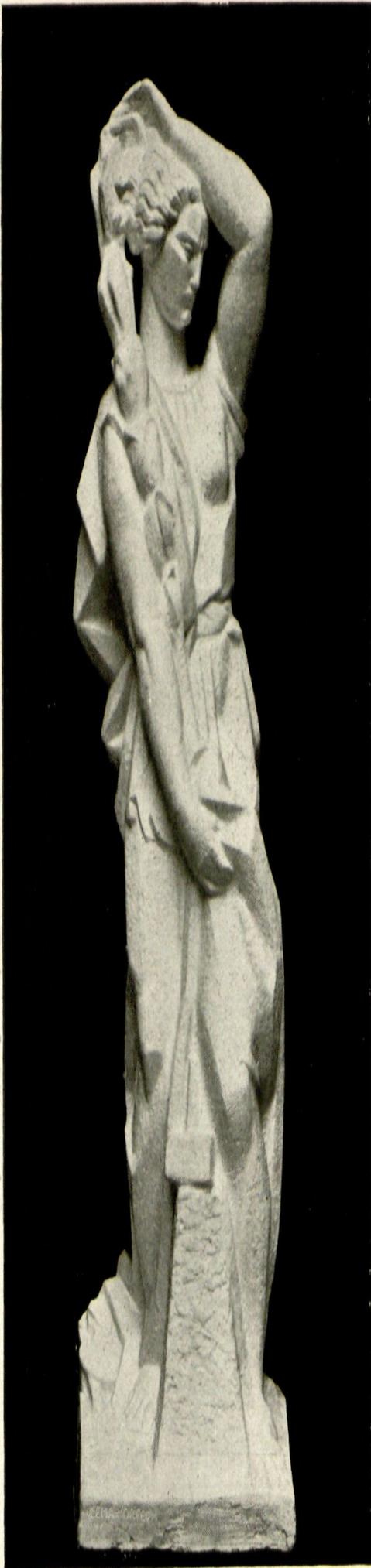
Bañista. (Mármol.)



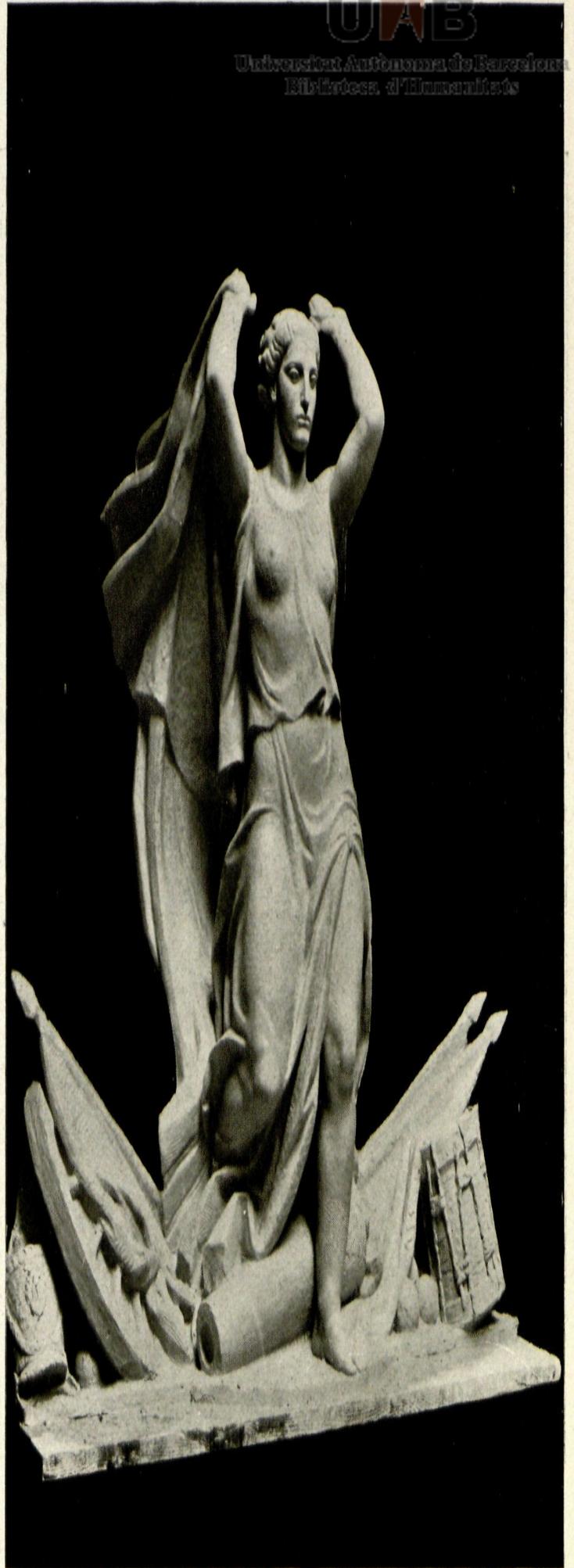
Mujer con un cántaro. (Madera.)



Cristo. (Madera.) Basílica de los Caídos. Pamplona.



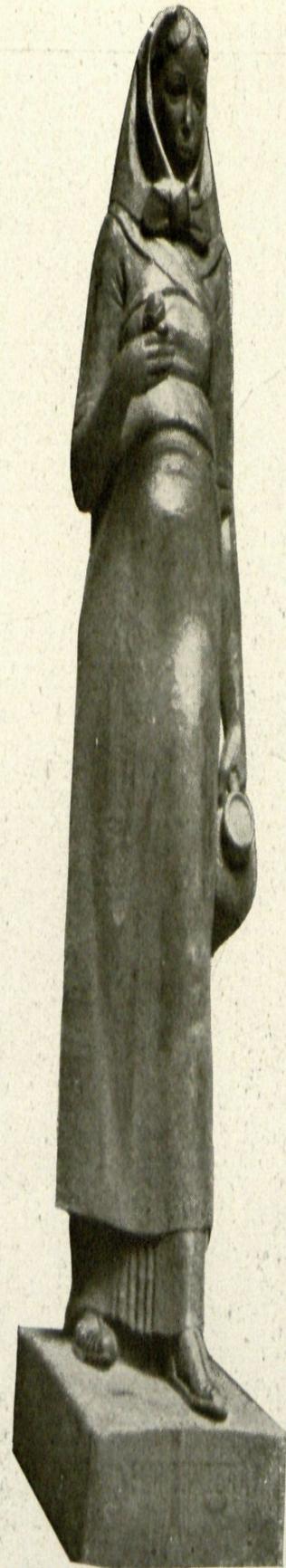
Las Artes. Fachada del Ministerio de Educación Nacional.



La Victoria. Figura del Monumento a la Reconquista de la ciudad de Vigo.



El Orden.



Formentera. (Madera.)



Estatua a Ribalta en Castellón vista por el lado derecho.



Estatua a Ribalta en Castellón, vista por el lado izquierdo.



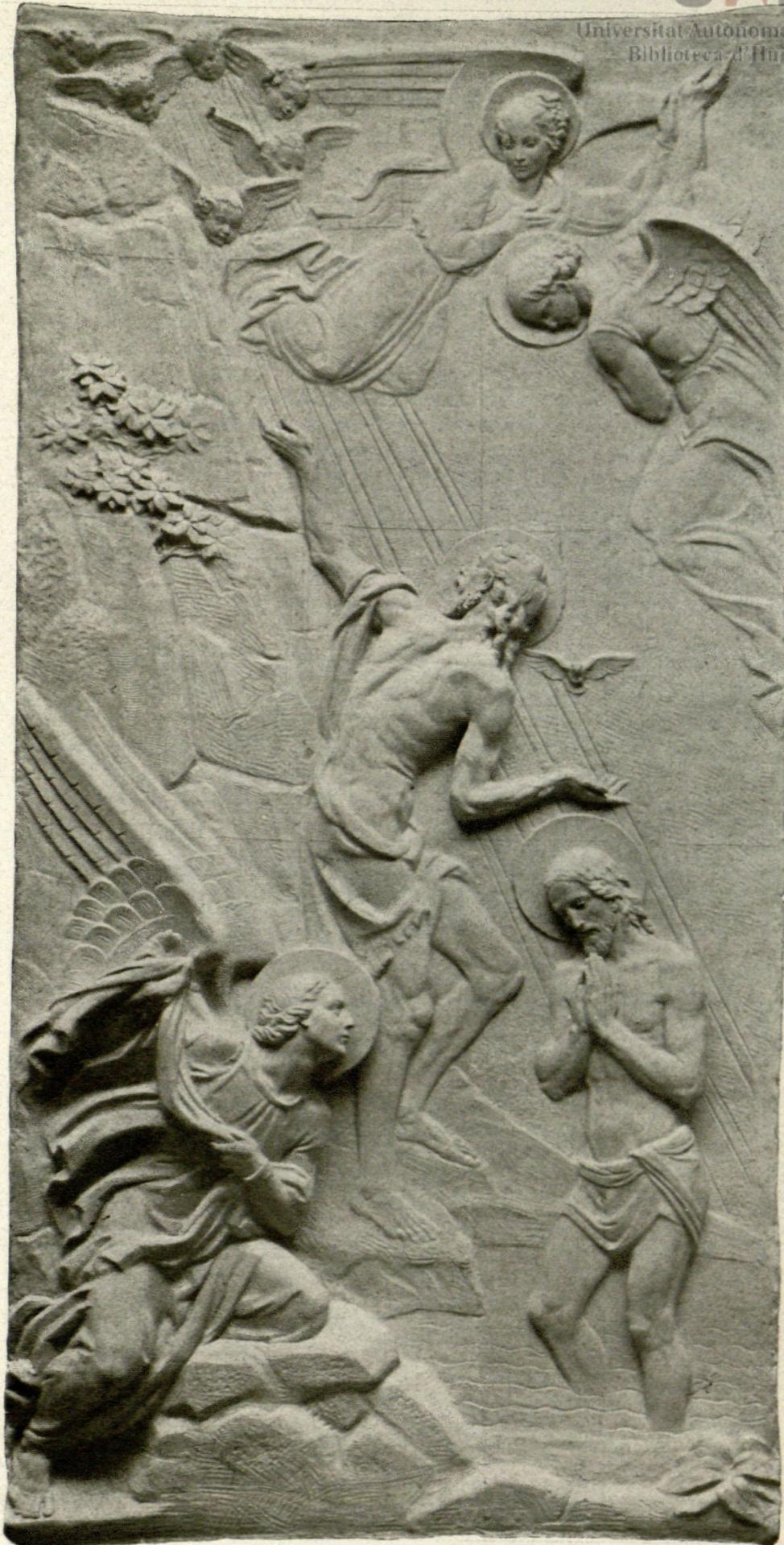
Aparición de la Virgen del Pilar a Santiago. Altar de España en el Templo de la Dormición de la Virgen, en Jerusalén.



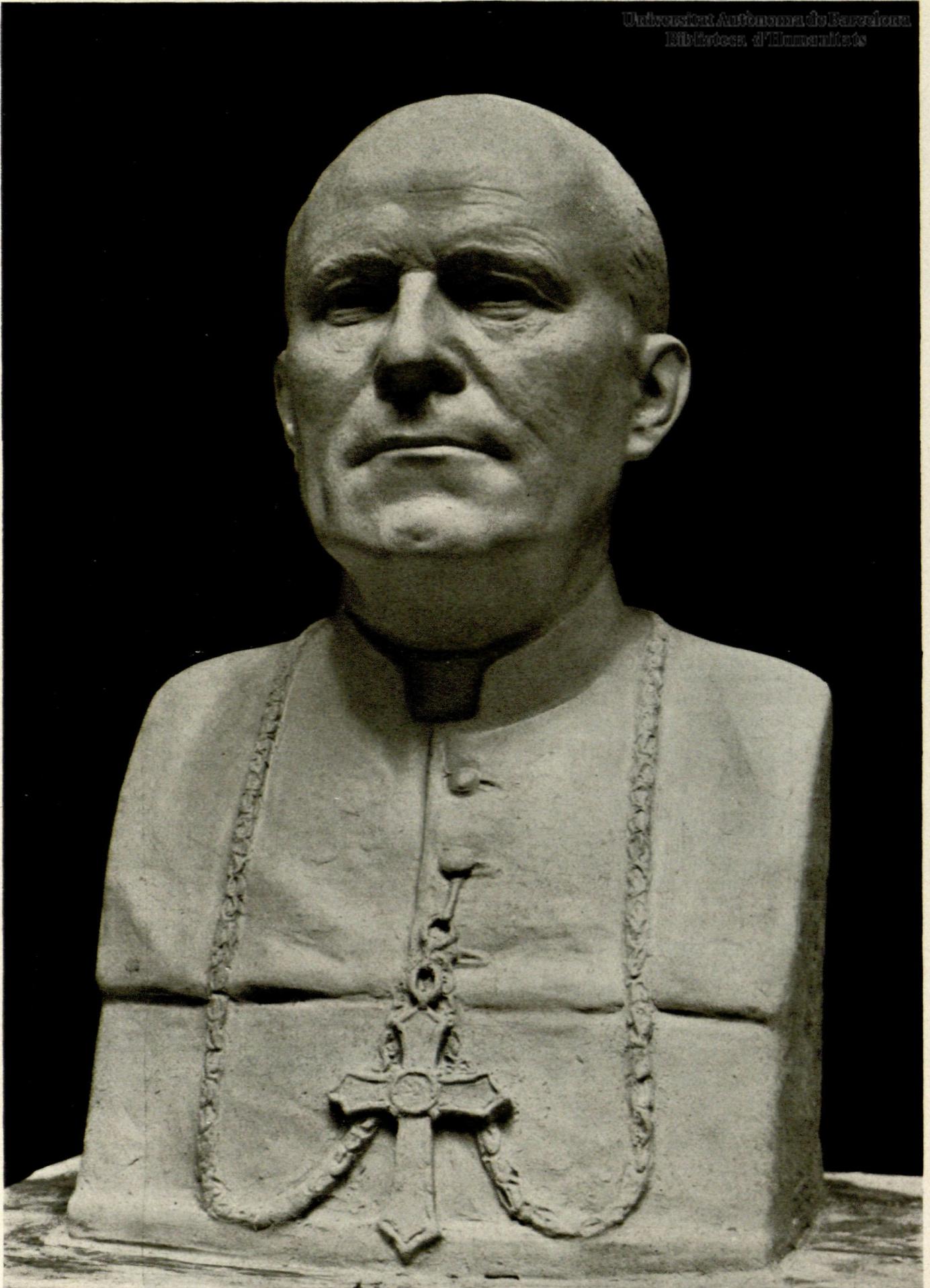
La Anunciación. (Piedra.) Capilla del Espíritu Santo. Madrid.



Separación de la luz y las tinieblas. (Piedra.) Capilla del Espíritu Santo, Madrid.



El Bautismo de Cristo. Relieve en piedra para la Capilla del Espíritu Santo, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid.



Most Rev. P. Hurley, DD, Arzobispo de San Agustín, Florida.

Una gran hispanista norteamericana

ELIZABETH DU GUÉ TRAPIER

Por BERNARDINO DE PANTORBA

QUE, desde hace más de medio siglo, las letras y las artes españolas cuentan en los Estados Unidos de América con una zona, cada día más extensa, de amigos leales y defensores entusiastas, cosa es que apenas necesita acudir al refrendo de la demostración: tan a las claras se manifiesta.

Un grueso libro publicado en Madrid, en 1917, por el profesor español de la Universidad de Pensilvania D. Miguel Romera Navarro—su título: *El hispanismo en Norteamérica*—brinda ya a quien desee informarse ampliamente del asunto cuantos datos precise. Allí se recogen los nombres esclarecidos de muchos hispanistas sinceros, a cuyo frente figuran, como primeros en el tiempo, los de Washington Irving, Prescott y Ticknor. De entre todos destaca, por la virtualidad efectiva de su labor, tan escasa de palabrería "idealista" como abundante en hechos reales, el nombre de Archer Milton Huntington, uno de los más nobles y fieles apasionados de España que España ha tenido en todo lo largo de su historia. Para míster Huntington, fundador, en 1904, de la cien veces benemérita y mil veces justiciera Hispanic Society de Nueva York, han de ser siempre las máximas palabras de alabanza, cuando el tema del hispanismo se trae a los puntos de la pluma. Ese prócer, que murió hace unos meses, ya cruzados los umbrales de sus ochenta y cinco años, pasó mucho más de la mitad de su vida pregonando, con obras, fuera de España, los inmensos valores que España ha poseído en sus dos gloriosos campos históricos: el de las artes y el de la literatura. Pero el esfuerzo de míster Huntington no habría conseguido resultados eficaces en lo que se propuso, si no se hubiera visto secundado, desde sus mismos comienzos, por un lucido y activo plantel de colaboradores.

Del centenar de miembros que forman la Hispanic Society, quiero destacar hoy, para traerlo a estas páginas, el nombre de una mujer que en menos de veinte años ha sabido conquistar, como escritora de temas referentes al arte español, un sólido prestigio. Me refiero a miss Elizabeth du Gué Trapier. En España, entre quienes nos ocupamos de estas materias, no es, ni mucho menos, un nombre desconocido. Nada más justo, pues, que dedicarle un artículo elogioso en una revista, como la presente, consagrada al enaltecimiento de nuestras artes. Decidido yo a escribirlo, pedí hace unos meses a Elizabeth el envío de algunos datos biográficos. Los que ella me ha remitido caben en media cuartilla. Traducidos a nuestro idioma, véanse aquí.

"Nací en Washington, en 1893. Después de cursar estudios en un Colegio, hice

un breve viaje a Europa, al regreso del cual ingresé, como catalogadora, en la Biblioteca del Congreso de Washington. En 1918 me trasladé a Nueva York y allí entré en seguida a formar parte del personal de la Hispanic Society of America. Nombrada posteriormente Conservadora de las Pinturas de dicha Sociedad, publiqué, editados por ésta, tres catálogos de las citadas pinturas. En diversas ocasiones, a partir de entonces, he viajado por España (país que conozco casi en su totalidad), así como por otros países, siempre reuniendo materiales para mis trabajos. En 1924 fuí elegida miembro correspondiente de la Hispanic Society; en 1939, miembro de número. En 1937 me fué concedida la medalla Sorolla, de dicha Sociedad, y en 1953, la de Artes y Literatura, de la misma. Soy correspondiente en Norteamérica, desde 1952, de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo. En 1948 se me designó para desempeñar la primera Vicepresidencia honoraria de la Hispanic Society, y en 1953 pasé a ocupar un cargo en el Departamento Asesor. Como se ve, casi toda mi vida está ligada a la Sociedad Hispánica fundada en Nueva York por míster Huntington."

La relación de los valiosísimos trabajos que miss Elizabeth du Gué Trapier ha publicado en su país (todos, en ediciones bellísimas de la mencionada Sociedad) no es larga. En los de mayor importancia se estudia a cinco de los grandes nombres clásicos de nuestra pintura—Velázquez, el Greco, Ribera, Goya y Morales—y a tres de los más interesantes del siglo XIX: el pintor Eugenio Lucas, el paisajista Martín Rico y el dibujante Daniel Urrabieta Vierge. Son otros tantos aciertos las publicaciones de la insigne hispanista norteamericana referentes a esos ocho artistas. Yo las conozco todas, así como también los antes citados catálogos, por generosa deferencia de su autora. Prefiero, de todos esos libros, el dedicado a Velázquez (el más importante de los publicados, hasta ahora, por Elizabeth); después, el volumen sobre Ribera, posterior en cuatro años.

Cuando salió este segundo libro—1952—tuve la satisfacción de hablar de él en una revista valenciana. Dije entonces: "Lo que en España no hemos hecho aún, ni siquiera aprovechando el año del tricentenario de la muerte de Ribera, lo que aquí sigue faltándonos, para vergüenza de nuestra cultura, acaba de llegarnos, procedente de las tierras lejanas del Norte de América. Los norteamericanos han sabido conmemorar el tricentenario del "Españoleto" mejor que nosotros, cubriendo, en parte, con la publicación de un hermoso libro, el vacío que nosotros lamentamos; y decimos "en parte", porque, en realidad, ese vacío continúa para España, ya que nunca podremos sustituir, por razones de idioma, la ausencia de un "buen libro español" con uno escrito en lengua inglesa. A la hora actual, pues, existen en inglés, en alemán y en francés libros sobre el "Españoleto" que nosotros, los compatriotas de aquel gran pintor que sentía el orgullo de ser español, no solamente no hemos superado, pero ni siquiera igualado.

"No es el libro muy extenso; tiene 26 por 17 centímetros de formato y un número de páginas que llega a 306. Está presentado por la Hispanic Society of America de Nueva York—sus editores—con la suntuosidad requerida para estas empresas de arte. En magnífico papel "couché" se imprime el texto y se dan 177 ilustraciones que forman un resumen insuperable de la fuerte y densa pintura del magno artista. El texto, en el cual se acomete un estudio cuidadoso del tema—la vida y la obra de Jusepe Ribera—, lo firma Elizabeth du Gué Trapier. Se divide en cuatro largos capítulos que van precedidos por un breve prólogo, y a los que siguen nu-

merosas notas, una copiosa bibliografía, comprensiva de casi doscientos cincuenta números y un índice de nombres y materias. Para su más ordenado estudio, la autora divide la biografía y la obra del pintor en tres períodos, cada uno de los cuales abarca un capítulo de su libro. Llevan estos tres títulos: *Early Period*, *Second Phase* y *Last Years*. En el cuarto capítulo se trata de las obras perdidas de Ribera, así como de sus discípulos y sus imitadores. Las ilustraciones, espléndidas, reveladoras del alto nivel que alcanzan en Norteamérica las artes gráficas, nos brindan un reflejo precioso de la pintura del "Españoleto". Reproducen óleos y grabados, entre los que no falta ninguna de las obras capitales del maestro, tantas y tan bellas."

Mayor que el libro sobre Ribera es el dedicado a nuestro gran D. Diego Velázquez. Cuando, hace un año, publiqué yo el mío sobre el maestro sevillano, al reseñar en su Introducción los varios, admirables, que le han precedido, y han sido, en muchos casos, fuentes de información para mi trabajo, tuve en cuenta el firmado por mi distinguida compañera y no le escatimé el elogio merecido. "Es—dije—el último de los grandes libros que acerca de Velázquez tenemos hasta ahora." Y, en conferencia sobre el mismo tema, dada algo después, afirmé: "La riqueza y el buen gusto de su presentación otorgan a este volumen, a mi juicio, el puesto primero entre los muchos libros que sobre Velázquez existen."

El tomo está bellamente encuadernado en tela roja, con el título de la obra—"Velázquez"—estampado en oro. Mide 31 por 24 centímetros. Sus páginas son 456. Sus reproducciones, en fotograbado (sin nada en color), 252. El texto va dividido en cuatro capítulos largos que se titulan *The Sevillian forerunners of Velazquez*, *Velazquez at Sevilla and Madrid*, *The first journey to Italy and the middle years* y *The second Italian journey and the last years*. Siguen las notas y la bibliografía, que en 1948, fecha de la aparición del libro, era la más extensa de todas las publicadas; el número de lo registrado suma 454.

A poco de hojear este hermoso libro, se advierte la conciencia con que está elaborado. La autora demuestra "hallarse al día" (como vulgarmente se dice) en cuanto concierne al tema. Sus aportaciones personales al estudio de lo velazqueño alcanzan un valor indiscutible; en lo sucesivo, ninguno de los tratadistas que continúen investigando sobre la vida y la obra de Velázquez dejará de tomarlas en consideración.

Mucho menores—realmente no llegan a ser libros; quédanse en folletos—son los trabajos en que Elizabeth du Gué Trapier analiza algunos aspectos relacionados con el arte de Morales y con el de Goya. El primero de ambos, publicado en 1953, se titula *Luis de Morales and leonardesque influences in Spain*, y tiene sólo 46 páginas, con un total de 21 ilustraciones. Parte la escritora, para estudiar ese asunto, de los tres cuadros de Morales que posee la Hispanic Society de Nueva York, y apoya su tesis en obras—que comenta y reproduce—no sólo de Leonardo, sino también de Llanos, los Juanes, Luini, Pedrini y algún otro artista.

El folleto sobre varios retratos de Goya—*Goya; a study of his portraits*—forma parte de la misma serie de monografías a la que corresponde el anterior. Data de 1955. Su texto comprende 34 páginas. Las ilustraciones—aparte—son 35. También se funda esta publicación en cuadros de Goya pertenecientes a la Sociedad Hispánica; concretamente, en dos retratos de cuerpo entero: el de la Duquesa de Alba, con mantilla negra, y el de D. Manuel Lapeña, Marqués de Bondad Real.

Las tres obras de Elizabeth du Gué Trapier sobre otros tantos artistas espa-

ños del pasado siglo deben ser igualmente reseñadas aquí, con la brevedad a que el espacio obliga.

El dedicado a Urrabieta Vierge, fechado en 1936 (la Hispanic Society tiene la buena costumbre, que entre nosotros debería ser impuesta por la ley, de fechar los libros), es el único de los tres que se compone de dos tomos; uno, de texto, con 25 ilustraciones; el otro reproduce en excelente huecograbado todos los dibujos del maestro que dicha Sociedad posee. Estos dibujos, realizados por diversos procedimientos, suman 285. Muchos llevan la firma habitual de su autor: "Vierge". Muchos también están trazados al dorso de otros. En su mayoría, no pasan de ser ligeros esbozos, croquis, para aquellos dibujos con que el gran ilustrador enriquecía ediciones de obras literarias: el *Quijote*, el *Buscón*, *El último Abencerraje*, de Chateaubriand, la leyenda de Zorrilla *El escultor y el duque*, el libro de Jaccaci *On the trail of Don Quixote*, publicado en Nueva York en 1896.

Siendo Martín Rico otro de los artistas que están bien representados en el Museo de la Sociedad neoyorquina, tuvo ésta el acierto de editar, en 1937, un grueso volumen, de presentación igual a la de la obra dedicada a Urrabieta Vierge, reproduciendo en él, además de los varios paisajes al óleo y a la acuarela que del maestro tiene, los muchísimos dibujos—muy cerca del millar—de los que es propietaria. Son apuntes ligerísimos, notas tomadas del natural en unos minutos, para conservar el recuerdo de una línea graciosa, de un movimiento, de un grupo de árboles, de la silueta de una casa, de un fondo de paisaje... En su casi totalidad están hechos en hojas de pequeños álbumes. Así como en el libro sobre Urrabieta Vierge, Elizabeth du Gué Trapier hizo un cuidadoso catálogo de todo lo reproducido, en este otro se ha limitado a trazar una breve biografía de Martín Rico y a recoger, al final, una bibliografía.

Más extenso y completo es el texto del fascículo *Eugenio Lucas y Padilla*, editado en 1940; comprende 90 páginas, más 50 ilustraciones aparte. Naturalmente que se reproducen los seis óleos de Lucas que la Sociedad posee, muy característicos todos de la personalidad del famoso "secuaz de Goya".

Anteriores a los trabajos que acabo de reseñar son los tres catálogos de las pinturas españolas en posesión de la Hispanic Society; los tres, redactados por Elizabeth du Gué Trapier. Perfectos modelos en su género, su consulta es imprescindible para el estudio de nuestras pinturas en Norteamérica y concretamente en la gran Sociedad neoyorquina. El que primero se publicó—en 1929—es el dedicado a las obras comprendidas en los siglos XVI, XVII y XVIII. El tomo que registra las de los siglos XIV y XV salió al año siguiente. Los dos volúmenes en que figuran las de los siglos XIX y XX, en 1932. Reúnen estos magníficos catálogos más de 500 ilustraciones, en las cuales se pone de manifiesto la riqueza pictórica española que el organismo fundado por míster Huntington guarda en su museo, donde están representados casi todos nuestros grandes maestros, desde los primitivos catalanes, valencianos y aragoneses, hasta los que, vivos aún, dan realce al arte de nuestro siglo.

Las obras de historia y crítica firmadas por Elizabeth du Gué Trapier están compuestas con precisión y agudeza; su aparato bibliográfico es abundante; su información, copiosa y depurada; los juicios emitidos, sagaces. No puedo yo opinar, en este caso, sobre el estilo literario; pero personas que conocen a fondo el idioma inglés me dicen que la prosa de esta escritora es clara, correcta y fina, y que se

ciñe bien, sin frondoso ornato retórico, a los asuntos estudiados. Los ingleses, por lo general—como es sabido—, muestran escasísima afición, cuando escriben sobre temas de historia, a lo que entre nosotros se llama peyorativamente "literatura". Les gusta informar de un modo ordenado y escueto; huyen de la parrafada brillante, de lo "sonoro" de la prosa.

No desligada de la corriente que siguen sus compañeros de lengua inglesa, Elizabeth du Gué Trapier continúa la feliz trayectoria, y así, sus libros, de texto nunca prolijo ni recargado, dicen cuanto interesa recoger dentro de aquello de que tratan, sin vaguedades ni digresiones. En España pueden ponerse junto a los que publican nuestros mejores tratadistas.

Creo que era ya obligado, en alguno de nosotros, los que cultivamos aquí la historiografía y la crítica de arte, publicar un artículo sobre la labor de quien, muy alejada de nosotros en el espacio, tan cerca se halla, por su espíritu, por sus aficiones y gustos, de nuestras comunes tareas. Me ha cabido a mí la satisfacción de trazar esas líneas, que hoy quiero enviar a la amiga lejana, como un sencillo homenaje de simpatía y compañerismo.

Bibliografía

Goya. *Les fresques de San Antonio de la Florida*. Por Enrique Lafuente Ferrari y la colaboración de Ramón Stolz Viciano.—Editorial Skira. Ginebra, 1955.

Dada la situación en que se encuentran actualmente los procedimientos fotomecánicos de reproducción en color, el conocimiento de las obras de arte a través de estas reproducciones modernas está adquiriendo una gran difusión, que permite el estudio del arte con la compañía eficaz de la obra bien reproducida. Goya, que ha merecido la atención de muchos investigadores, carecía de una obra en la que el lector de todo el mundo pudiera darse idea clara de la novedad perenne y energía creadora expresa en sus frescos de San Antonio de la Florida. Ha sido la Editorial Skira, de Suiza, quien tomó en sus manos la empresa de fotografiar y publicar el doble milagro religioso y artístico de San Antonio.

Nadie en mejores condiciones que D. Enrique Lafuente Ferrari para llevar a cabo el estudio histórico y crítico de los frescos de Goya. El Sr. Lafuente comienza en este estudio, que es complemento a los importantísimos que ya tiene publicados sobre el genial aragonés, haciendo la Historia de la iglesia de San Antonio, del momento de la creación goyesca y el análisis arquitectónico de esta pequeña construcción madrileña. A continuación aborda el examen y descripción de las pinturas de Goya, extrayendo de la contemplación directa y próxima de los frescos, agudos juicios para interpretar la estética y el concepto pictórico con que fueron realizados, y para extenderse después, en los capítulos siguientes, con los problemas de la ejecución pictórica y del arte de Goya, considerado, naturalmente, y de una manera especial, como pintor mural.

Puede afirmarse que con la publicación del completísimo y sagaz estudio del Sr. Lafuente queda cubierta la laguna que existía para la mejor información del arte goyesco, que, como afirma el Sr. Lafuente, está lleno de una genialidad absolutamente moderna y de una fogosidad de ejecución que le identifica con muchas de las obras más avanzadas del arte contemporáneo, de las cuales es auténtico profeta y precursor.

La importancia del texto y excelentes reproducciones del libro que comentamos aumenta, si cabe, con un breve pero fundamentado estudio hecho por D. Ramón Stolz, donde se analiza y se aclaran muchos problemas de la técnica de fresquista de Goya, sobre la que pesaban hace tiempo apreciaciones inexactas.

Les fresques de San Antonio de la Florida es una producción digna de toda loa hacia la técnica editorial suiza, en la que, afortunadamente, la aportación española, es decir, la de los Sres Lafuente Ferrari y Stolz, contribuirá a poner en evidencia de manera más firme la gran contribución del arte ibérico, representado en este caso por Goya, al acervo de la cultura universal.—*J. de la P.*

GAYA NUÑO (Juan Antonio)—*Historia y Guía de los Museos de España*.—Editorial Espasa-Calpe. 1955.

Juan Antonio Gaya Nuño es una de las personalidades más importantes de la historia y de la crítica de arte en España, actualmente. Su fecundidad literaria y su capacidad de investigación ha hecho que en poco tiempo abordara temas diversos con puntos de vista y sagacidad de criterio, que hacen que sus obras cuenten de manera especial para cuantos estudian nuestra historia del arte.

Con la *Historia y Guía de los Museos de España*, Gaya Nuño realiza ahora un trabajo de compilación en el que, de conjunto, puede apreciarse la riqueza artística encerrada en los Museos de toda la Península.

Constituía una verdadera necesidad la realización de este trabajo para que no siguieran en la ignorancia muchas de las colecciones provinciales, de las cuales se puede afirmar que solamente eran conocidas de grupos harto reducidos.

El enfoque dado por el Sr. Gaya a su obra es el de hacer una síntesis de los Museos españoles y, con ella, ha conseguido caracterizar perfectamente el contenido de los mismos, consiguiendo, de paso, el mayor interés por las observaciones que de continuo intercala en sus descripciones, dando prueba, una vez más, de su agudeza crítica.

J. de la P.

LISTA DE SOCIOS DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

SOCIOS PROTECTORES

Alba, Duque de.
 Alba, Duquesa de.
 Aledo, Marqués de.
 Bauzá, D.^a María, viuda de Rodríguez.
 Benedito, D. Manuel.
 Blanco Soler, D. Carlos.
 Casa Valdés, Marquesa de.
 Fernández de Araoz, D. Alejandro.
 Fontanar, Conde de.
 García Valdecasas, D. Alfonso.
 Garnica, D. Pablo de.
 Güell y Churruca, D. Juan Claudio,
 Conde de Rusieñada.
 Ibarra, D. José María.
 Iturbe, D.^a Piedad, Princesa de Ho-
 henlohe.
 Lerma, Duquesa de.
 Liesau, D. Francisco.
 March, D. Bartolomé.
 Maroto y Pérez del Pulgar, D. Francis-
 co, Marqués de Santo Domingo.
 Matéu Pla, D. Miguel.
 Medinaceli, Duque de.
 Montellano, Duque de.
 Montesa, Marqués de.
 Morales Díaz, D. José.
 Moret, Marqués de.
 Pastor de la Meden, D. Antonio.
 Payá, D. Joaquín.
 Ridruejo, D. Epifanio.
 Rumeu de Armas, D. Juan José.
 Salobral, Marquesa Viuda del.
 Saitillo, Marqués del.
 Sueca, Duquesa de.
 Urquijo y Landecho, D. José María.
 Urrutia, D. Víctor.
 Valdés, D. Félix.
 Yebes, Condesa de.

SOCIOS SUSCRIPTORES

Agrupación de Acuarelistas.
 Aguila y Rada, D. Antonio del.
 Aguilar, D. Carlos de.
 Aguirre, D. José María.
 Aguirre de Cárcer, D. Manuel.
 Albiz, Conde de.
 Alcelay, D. Manuel.
 Alfonso Casanova, D. José.
 Almunia León, D. Antonio, Marqués de
 Almunia.
 Almunia y de León, D. Joaquín.
 Alonso López Aguila, D. Francisco.
 Alonso Martínez, Marquesa de.
 Alos y de Fontcuberta, D. Francisco.
 Alvarez Buylla, D. Julio, Conde de Santa
 Olalla.
 Alvarez Rubiano, D. Pablo.
 Amuriza, D. Manuel.
 Andría, Duquesa de.

Angulo Iñíguez, D. Diego.
 Arbaiza y Velasco, D. Luis.
 Archivo y Biblioteca del Ayuntamiento
 de Vitoria.
 Arias Olalla, D. J. V.
 Aristegui, D. Enrique.
 Arrillaga, D. Manuel M.
 Arteche, D.^a María, Marquesa viuda del
 Nervión.
 Asensio, María Lina.
 Asensio, María Salud.
 Avellanosa de Santiago, D.^a Josefina.
 Aycinena, Marqués de.
 Azcárate de Entrecanales, D.^a María.
 Azcona, D. José María.
 Azpiroz, D. Francisco J., Vizconde de
 Alpuente.

Badillo Ozón, D. José.
 Bailén, Condesa de.
 Baldasano Llanos, D. Félix Luis.
 Ballester, D. Salvador.
 Barbazán Baneit, D. Julián.
 Bardón López, D. Luis.
 Barrera Juan, D. Ismael.
 Barrio Massieu, D.^a María, viuda de
 Silvela.
 Basagoiti, Ruiz, D. Eusebio.
 Basagoiti Ruiz, D. Francisco.
 Basagoiti Ruiz, D. Manuel.
 Becerril, D. Enrique.
 Bellamar, Marqués de.
 Bellido, D. Luis.
 Beltrán de Lis, D.^a María Luisa.
 Beltrán y Torres, Sucesores de.
 Benavente Hervás, D. Valentín.
 Bergareche, D. Julián.
 Bericiartúa, D. Luis de.
 Bernades Alavedra, D. Federico.
 Bernier Soldevilla, D. Rafael.
 Bermudo, D. Patricio.
 Berstein, D. Guillermo.
 Biblioteca Universitaria de Valladolid.
 Bidegáin, Cabrero, D.^a M.^a Dolores.
 Boix de Escoriana, D.^a María.
 Bolinches de la Rosa, D. José.
 Bordejé Garcés, D. Federico.
 Boyer-Mas, Monseñor André.
 Butler Sherwell, G.

Caballero Alcaraz, D. Juan.
 Cabrera, D. Juan B.
 Cadenas y Vicent, D. Francisco.
 Calandre Ibáñez, D. Luis.
 Calderón Polo, D. Luis.
 Calzadilla Maestre, D. Fernando.
 Camino, D. Clemente del.
 Camón Aznar, D. José.
 Campo, D. Angel del.
 Campo Alange, Condesa de.
 Candeira, D. Constantino.
 Candeira Barreras, D. José Luis.
 Cangas Herrero, D. José Ignacio.

Canillejas, Marquesa de.
 Cánovas del Castillo, D. Fernando.
 Carabe Palacios, D. Luis.
 Carles Rosich, D. Domingo.
 Caro Guillamas, D. Juan.
 Carrasco Sagastizábal, D. Fernando.
 Carrión Aizpurúa, D. Joaquín.
 Carro García, D. Jesús.
 Casa-Irujo, Marqués de.
 Casa Puente, Condesa de.
 Casado García, D. Eugenio.
 Casas Abarca, D. Pedro.
 Casino de Madrid.
 Casino de la Gran Peña.
 Castañeda y Alcover, D. Vicente.
 Castaño Cardona, D. José del.
 Castells Cabezón, D. José.
 Castillo, D. Fernando del.
 Castillo de Lucas, D. Antonio.
 Castro, D. José María.
 Castro Gil, D. Manuel.
 Castro Muñoz, D. Angel de.
 Catasús Roca, D. José María.
 Caturla, D.^a María Luisa.
 Cavestany, D. Alvaro.
 Cayo del Rey, Marqués de.
 Centellas, Marquesa de.
 Cervera Vera, D. Luis.
 Cifuentes Fernández, D. Ramón.
 Ciria, Marqués de.
 Ciriquiain Gaiztarro, D. Fausto.
 Clavell Montiu, D. Juan.
 Collantes, D. Rafael.
 Colmenares, D.^a María Asunción de.
 Corbul, Conde de.
 Cortés, D. Javier.
 Cruz Collado, D. Antonio de la.

Champourcín, Barón de.
 Chueca Goitia, D. Fernando.
 Churruca Dotres, D. Ricardo.
 Dalré Espejo, D. Gustavo.
 Daza y Pérez de Madrazo, D.^a Milagro.
 Delaunet, D. Amadeo.
 Díaz de Bustamante, D. Alfonso.
 Díaz Innerarity, D. José Luis.
 Díaz Rodríguez, D. Juan Bautista.
 Diego Curto, D. Gregorio de.
 Díez García, D. Antonio.
 Díez Rodríguez, D. Hipólito.
 Domínguez Carrascal, D. José.
 Domínguez de la Fuente, D. José María.
 Durán, D. Miguel.

Equiegaray Senarega, D. Juan.
 Elzaburu, D. Oscar B.
 Entrecanales Ibarra, D. José.
 Escobar Kirpatrik, D. Luis.
 Escalas, D. Félix.
 Espinós García, D. Miguel.
 Estany, D.^a Teresa, Condesa de La-
 cambra.

Facultad de Letras de la Universidad de Granada.
 Federico Somolinos, D. Francisco.
 Felipe Peñalosa y Contreras, D. Luis.
 Fernández Anglada, D.^a Josefa.
 Fernández Ardavín, D. César.
 Fernández Bataller, D. Tomás.
 Fernández y Fernández P., D. Prudencio.
 Fernández Menéndez, D. José María.
 Fernández Navarrete, D.^a Micaela.
 Fernández Rivera, D. Miguel Alejandro.
 Fernández Rodríguez, D. José.
 Fernández Shaw, D. Casto.
 Fernández Shaw, D. Guillermo.
 Ferrán Salvador, D. Vicente.
 Ferrant Vázquez, D. Alejandro.
 Ferrari Núñez, D. Angel.
 Ferrer Galdeano, D. Santiago.
 Figueroa Bermejillo, D. Rafael.
 Fresno Gil, D. Manuel.
 Frías, Duque de.
 Frías, Duquesa de.
 Friginal, D. Luis.
 Fuentes Otero, D. José Luis.

 G. Espresati, D. Carlos.
 Gallardo Fajardo, D. José.
 Gamazo y García-Noblejas, D. Germán V.
 Gamero, D. Antonio M.
 García, D. Carlos, Viuda de.
 García de Acilu, D. Fernando.
 García-Araus y García-Araus, D. Francisco.
 García-Diego de la Huerga, D. Ramón.
 García-Diego de la Huerga, D. Tomás.
 García Guijarro, D. Luis.
 García Molina, D. Francisco José.
 García Molins, D. Luis.
 García Moreno, D. Melchor.
 García del Real de Bustero, D.^a Carlota.
 García del Real de Olmo, D.^a Fernanda.
 García de los Ríos, D. Eduardo, Marqués de Santa María.
 García Rodríguez, D. Manuel.
 García Sanchiz, D. Federico.
 García Valdeavellano, D. Luis.
 García Valdecasas, D.^a Asunción.
 Gaya Nuño, D. Antonio.
 Gaytán de Ayala, D. Alejandro.
 Gil Mariscal, D. Fernando.
 Gil Marraco, D. Joaquín.
 Gil Varela, D. Alvaro.
 Gili, D. Gustavo.
 Gimena Mañas, D. Justo.
 Giménez Ruiz, D. Manuel.
 Giner Boira, D. Vicente.
 Gobeo, D. Angel de.
 Godó Valls, D.^a María.
 Gómez Castillo, D. Antonio.
 Gómez Cornejo, D. Santos.
 Gomis, D. José Antonio.
 Gomis y Cornet, D. Joaquín.
 González de Agustina, D. Germán.
 González de Amezúa, D. Agustín.
 González Bueno, D. Octavio.
 González Camino, D. Fernando.
 González del Campo, D. José María.
 González de Castejón, D. Joaquín, Conde de Aybar.

González Cebrián, D. Juan.
 González Fernández de L., D.^a Paz.
 González Mayo, D. José.
 González de Regueral, D. Augusto.
 González Santiago, D. Francisco.
 González del Valle, D. Juan María.
 González del Valle y Herrero, Barón de Grado.
 Gordillo y Ramírez de Arellano, D. Alfonso.
 Granja, Conde de la.
 Grau Esteban, D. Pedro.
 Gregorio y Colmenares, D. Vicente de.
 Guad-el-Jelu, Marqués de.
 Guillén Tato, D. Julio F.
 Guinard, D. Paúl.
 Gutiérrez Ballesteros, D. José María.
 Gutiérrez Moreno, D. Pablo.
 Gutiérrez Soto, D. Enrique F.
 Guzmán Espinosa, D. Antonio de.
 Guzmán Martínez, D. Domingo.

 Hernando, D. Teófilo.
 Herrán, D. Agustín A.
 Herrán Rucabado, D. Estanislao.
 Herrera, D. Antonio.
 Herrero Garralda, D. Ignacio.
 Hidalgo, D. José.
 Hostos de Ayala, D. Eugenio Carlos.
 Hoyos, D.^a Nieves de.
 Hoyos, Marqués de.
 Huarte, D. José María.
 Hueso Bidegain, D. Francisco.
 Huétor de Santillán, Marqués de.
 Huidobro y Alzurenna, Juan R.
 Hurtado de Saracho y Arregui, D. Lorenzo.

 Iglesias Fernández, D. José.
 Infantas, Conde de las.
 Instituto de Valencia de Don Juan.
 Insúe y Mendiconache, D. Eduardo.
 Institución Príncipe de Viana.
 Instituto Amatller.
 Iturrioz, D.^a Josefa.
 Izquierdo, D. Manuel.

 Jara Cobos, D. Millán Francisco.
 Jardier Fenollera, D. Francisco.
 Jardón de Soler, D.^a Luisa.
 Jiménez Alonso, D. Mariano.
 Jiménez García Luna, D. Eliseo.
 Jordán de Urríes y Ulloa, D. Ramón, Conde de San Clemente.
 Jorro Beneyto, D. Jaime.

 Kusche Hoefling, D. Ernst.

 L. Fando, D. José Manuel.
 Laboratorio de Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de Sevilla.
 Labrada, D. Fernando.
 Labrada Chércoles, D. Antonio.
 Laffite Martínez, Carlos.
 Lafora García, Juan.
 Lafora García, Rafael.
 Lafuente Ferrari, D. Enrique.
 Laharrague, D. Teodoro S.
 Láinez Alcalá, D. Rafael.
 La Madrid de López Gutiérrez, D.^a Rosalía.
 Lapayese Bruna, D. José.

Larrea Celayeta, D. Antonio.
 León y Barea, D. Ricardo.
 Lepina, D. Abel R. de.
 Lerchundi y Sirotch, D. Luis.
 Librería Buchholz.
 Li lo Alemany, D.^a Mercedes.
 Lemoniez, D. Alfredo.
 León y Murúa, D. Alberto de.
 Linares Reyes, D. Arturo.
 López, D. Pedro.
 López Cancio, Srta. Mariana.
 López Delgado, D. Felipe.
 López Gil, D. Manuel.
 López Rey, D. José.
 López Roberts y Muguero, D.^a Angeles.
 López Serrano, D.^a Matilde.
 Lorente Junquera, D. Manuel.
 Lorian, Marqués de.
 Loukine, D. Georges.
 Lozana, D. Emilio.
 Lozoya, Marqués de.

 Llanos Menéndez, D. Manuel.
 Llanzol, Marquesa de.

 Macaya, D. Alfonso.
 Machimbarrena, D. José.
 Magdalena Díaz, D. Deogracias.
 Maíz y de Zulueta, D. Jaime.
 Malvey, D. Augusto.
 Manzanares, D. Joaquín.
 Mañas Sanfrutos, D. Julio.
 Maravall, D. José Antonio.
 Mariscal de Gante y de Gante, D. Marique.
 Marquina, D.^a Matilde.
 Marroquín de Tovalina, D. Augusto.
 Marroquín, D. Pedro María, Conde de Buena Esperanza.
 Martí Gispert, D. Pablo.
 Martín Gallego, D. José María.
 Martínez Almeida, D. Pablo.
 Martínez Baro, D. Florencio.
 Martínez de Blasco, D.^a María.
 Martínez Molina, D. Avelino.
 Martínez Reus, D. Rafael.
 Martínez Rubio, D. Fernando.
 Martínez de Vega, D. Juan.
 Masavéu, D. Jaime.
 Masavéu, D. Pedro.
 Mata Milá, D. Jorge.
 Matas Escudero, D. José.
 Matas Pérez, D. Luciano.
 Mauriño Campuzano, D. Joaquín G.
 Mayalde, Conde de.
 Medina de las Torres, Duque de.
 Megías Fernández, D. Jacinto.
 Melgar, D. Ignacio.
 Méndez y Toca, D. Luis.
 Mendoza y Feijoo, D. Carlos.
 Menéndez Pidal y Alvarez, D. Luis.
 Meneses Puertas, D. Leoncio.
 Miguel y Fernández Flórez, D. Raimundo de.
 Monge, D. Felipe L.
 Monte Nuño, D. Juan Manuel.
 Montejo Quílez, D. Lorenzo.
 Montero González, D. Ramón.
 Montenegro y Tejada, D. Antonio L. de.
 Morales, Srta. Pilar.
 Moré de Lluís, D.^a Narcisa.

Morencos, D. José Antonio.
 Moreno Cuevas, D. Francisco.
 Motta Aparicio, D. José.
 Moroder, D. José.
 Moya Blanco, D. Luis.
 Múgica Arana, D. Domingo.
 Muñoz Orellana, D. José.
 Muñoz Román, D. Antonio.
 Mura, Marqués de.
 Murga Gil, D. Alvaro de.
 Murúa Pérez, D. José.
 Museo Nacional de Artes Decorativas.
 Museo Cerralbo.
 Museo Naval.
 Museo del Prado.

Navarro Alcacer, D. José.
 Navas Muller, D. José María.
 Nogués Morales, D. Manuel.
 Noriega Olea, D. Vicente.
 Núñez Mera, D. Joaquín.

Obispo de Madrid-Alcalá, Patriarca de las Indias.
 Ojesto y Godínez de Paz, D. Carlos.
 Olabarri, D. Luis.
 Olazábal, D. Luis de Pablo.
 Onieva, D. Antonio J.
 Ontañón Cano, D. Manuel.
 Oña Iribarren, D. Gelasio.
 Oriol y Urquijo, D. Antonio.
 Orozco Díaz, D. Emilio.
 Ortega, D. Manuel.
 Ortiz Dou, D. Angel.
 Ortiz de la Torre, D. Eduardo.
 Otamendi, D. Julián.
 Otamendi, D. Miguel.
 Ozores y Santa Marina, D. Alvaro.

Padró Paloma, D. Juan.
 Parias, D. José María.
 Pemán y Pemartín, D. César.
 Peregrín Puga, D. Francisco.
 Perera y Prats, D. Arturo.
 Pérez Botija, D. Eugenio.
 Pérez Comendador, D. Enrique.
 Pérez-España, Covarrubias, D. Manuel.
 Pérez Gil, D. Juan.
 Pérez Maffei, D. Julio.
 Pérez y Pérez, D. Jaime.
 Picardo, D. Alvaro.
 Picardo y Blázquez, D. Angel.
 Picardo Wilkinshaw, D. Roberto.
 Piñerúa, D. Oscar.
 Pedregal, viuda de Uña, D.^a Ascensión.
 Peláez Quintanilla, D. Luis.
 Poppelreuther, D. Hans O.
 Porter, D. José.
 Pose Serrano, D.^a Manuela.

Quesada Gilabert, D. Julio.
 Quilis, D. José María.
 Quirós Isla, D. Pedro.

Rafael Ramos, D. Pablo.
 Rafal, Marqués de.
 Ramón, D. Arturo.
 Ramonet, D.^a Rosario, viuda de Monterde.
 Ramos Asensio, D. Antonio.

René Bonjean, D. Luis.
 Reparaz, Astein, D. Julián de.
 Rfo Alonso, Francisco del.
 Ríos, D. Víctor de los.
 Riviere de Caralt, D. Fernando.
 Roça, D. Rogelio.
 Rocamora Vidal, D. Manuel de.
 Roderá, D. Angel.
 Roesset Velasco, D.^a Marisa.
 Rodríguez Beltrán, D. Manuel.
 Rodríguez Cadalso, D. Estanislao.
 Rodríguez Moñino, D. Antonio.
 Rodríguez Pascual, D. Eugenio, Marqués de Pelayo.
 Rodríguez de Rivas, D. Mariano.
 Romero de Lecea, D. Carlos.
 Romero de Torres, D. Enrique.
 Rosés Ibbotson, D. Tomás.
 Ruipérez, D. Guillermo.
 Ruiz de Arcaute, D. Agustín.
 Ruiz Vernacci, D. Joaquín.

Sáenz Santa María, D. Luis.
 Sáez y Fernández Casariego, D. Antonio.
 Sáez Fernández, D. Enrique.
 Sagnier, Marqueses de.
 Sainz de la Cuesta, D. José.
 Sala, D. Luis de.
 Salafranca Barrio, D. Rafael.
 Salas Masquet, D. José.
 Salas Rodríguez, D. Valeriano.
 Salisachs de Juncadella, D.^a Mercedes.
 Sampere, D. Carlos.
 San Román, D. Valentín.
 Sánchez Cantón, D. Francisco J.
 Sánchez Cuesta, D. León.
 Sánchez Espejo, D. José.
 Sánchez de León, D. Antonio.
 Sánchez Pérez, D. Javier.
 Sánchez Villalba, D. Apolinar.
 Sancho, D. Miguel.
 Santos Murillo, D. Eduardo.
 Santos Suárez, D.^a Isabel.
 Sanz López, D. Carlos.
 Sanz Andrés, D. Roberto.
 Sedó Peris Mencheta, D. Antonio.
 Sedó Peris Mencheta, D. Juan.
 Sela y Sela, D. José.
 Sena, D. José Luis de.
 Semprún, D. Javier.
 Serra Pickman, D. Guillermo.
 Sidro de la Puerta, D. Carlos.
 Simpson, Mrs. Marjorie.
 Siravegne Giménez, D. Constantino.
 Sizzo-Noris, Conde de.
 Sobejano R. Rubi, D. Emilio.
 Soler de la Riva, D. Ignacio.
 Sota y Aburto, D. Ramón de la.
 Sotomayor, Duque de.
 Stuick, D. Gabino.
 Suárez Gómez, D. Angel.
 Sueca, Duquesa Viuda de.

Thiebaut, D. Remigio.
 Terranova, Duque de.
 Tobler, D. Arnold.
 Toral y Fernández de Peñaranda, don Enrique.
 Tormo, D. Elías.
 Torra-Balarí, D. Mauricio.

Torre-Boulen, D. Juan de la.
 Torre Cossío, Conde de.
 Torrego Alvarez, D. Agustín.
 Torrellano, Condesa Viuda de.
 Torres Martínez, D. Luis.
 Torres Quevedo, D. Luis de.
 Torres de Mendoza, Marqués de.
 Torroba Llorente, D. Felipe.
 Traumann, D. Enrique.
 Traver Tomás, D. Vicente.
 Triana Blasco, D. Luis.
 Túy, Vizconde de.
 Túy, Vizcondesa de.

Ubarrechena Iraola, D. Antonio.
 Uña de González, D.^a Carmen.
 Urcola y Ansola, D. José R.
 Urquijo, D.^a Pilar, Marquesa de Valdueza.
 Urquijo y Landecho, D.^a Isabel.
 Usallan, Viuda de.

Valcarce Gallegos, D. Antonio.
 Válgoma y Díaz Varela, D. Dalmiro de la.
 Valls Marín, D. Carmelo.
 Vallaure y F. Peña, D. Juan.
 Valle, D. Agapito del.
 Valle, D. Leoncio del.
 Valle de Suchil, Conde del.
 Valverde, D. Joaquín.
 Van Dulken, Vda. de Laan.
 Varela, D. Julio.
 Vargas y Porras, D. Ramón.
 Vázquez Armero, D.^a Isabel, viuda de Gómez Acebo.
 Vázquez de Pablo, D. Ignacio José.
 Veciana, D. Florencio.
 Vega de Anzo, Marqués de la.
 Vega Díaz, D. Francisco.
 Veguillas, D. Victoriano.
 Vereterra Polo, D. Luis.
 Víctor, D.^a Susana, viuda de Eizaguirre.
 Vilches, D. José Luis.
 Vilaroig Aparici, D. Pedro.
 Vilela Vázquez, D. José.
 Vilella Puig, D. Cayetano.
 Vilella Puig, D. Juan.
 Villabaso, D. Rafael.
 Villalobo Mier, D. Fernando.
 Villamayor de Santiago, Marqués de.
 Villanueva, D. Luis de.
 Villarrea, Condesa de.
 Vindel, D. Pedro.
 Viudas Muñoz, D. Antonio.

Wais, D. Francisco.
 Wilmer, D.^a Alice W. de.
 Wolcow, D. George.
 Wilmer, D. Oscar.

Yebes, Conde de.

Zaragoza, D. Gerardo.
 Zarco y Ambrona, D. Rafael del.
 Zavala Lafora, D. Juan.
 Zayas, D. Antonio.
 Zuazo Ugalde, D. Secundino de.
 Zumel, D. Vicente.
 Zurgena, Marquesa de.

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats

(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. — 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 Cul-
tura 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 co-
lores.*

*Catálogo de la Exposición de Encuadernaciones Antiguas Es-
pañolas, con 249 páginas de texto y multitud de ilustra-
ciones.*

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

*Catálogo ilustrado de la Exposición "Antecedentes, coinciden-
cias 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 SUCESIVAMENTE

ANTIGUA CERÁMICA ESPAÑOLA.

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

MINIATURAS DE RETRATOS.

TEJIDOS ESPAÑOLES ANTIGUOS.

RETRATOS DE MUJERES ESPAÑOLAS ANTERIORES A 1850

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

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE LENCERÍAS Y ENCAJES
ESPAÑOLES.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE HIERROS ANTIGUOS ESPA-
ÑOLES.

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".

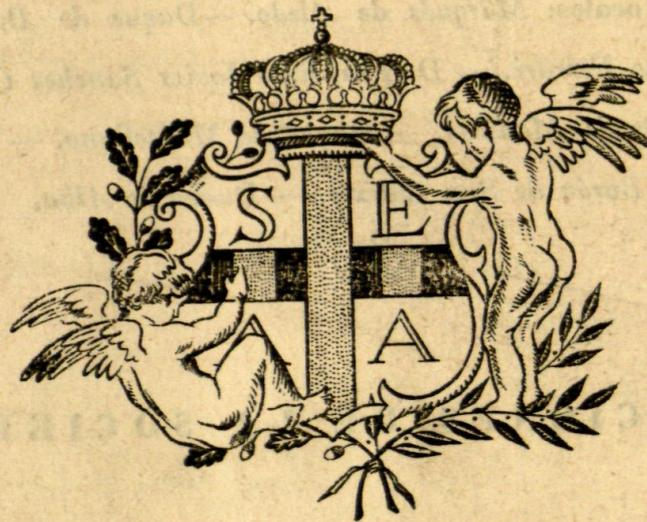
CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE DIBUJOS ORIGINALES.

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 FLO-
RES Y BODEGONES.



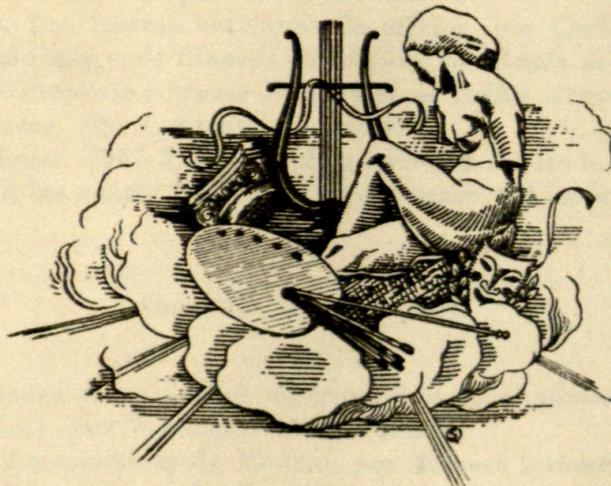
ARTE ESPAÑOL

Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats

REVISTA DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

TOMO XX

1954-1955



ÍNDICES

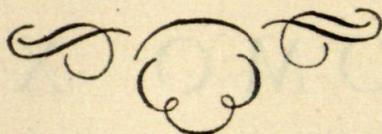
ARTE ESPAÑOL

Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats

REVISTA DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE
AÑOS XXXVIII-XXXIX, XIII y XIV DE LA 3.^a EPOCA TOMO XX

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

DIRECTOR: D. ENRIQUE LAFUENTE FERRARI



INDICE DE MATERIAS

DEL TOMO XX

AÑO 1954

PRIMER CUATRIMESTRE

| | Pág. |
|--|------|
| El Duque de Alba en la Sociedad Española de Amigos del Arte, por el Conde de Casal. . . | 1 |
| Sobre Juan Bautista del Mazo. Un cuadro inédito firmado.—Atribuciones erróneas, por Julio Cavestany, Marqués de Moret. | 4 |
| La Exposición Zurbarán, de Granada, por César Pemán. | 10 |
| Azulejería popular española. Las losetas catalanas de oficios, por Carlos Cid Priego. . . | 15 |
| Bibliografía: <i>Félix Luis Baldasano y de Llanos: El edificio del Banco de España.</i> (C. de L.) | 31 |
| » <i>César Pemán y Pemartín: Museo Provincial de Bellas Artes de Cádiz. Catálogo de las pinturas.</i> (E. Lafuente Ferrari). | 32 |
| » El premio Palanza 1947-1950. Catálogo general ilustrado de las obras presentadas en las cuatro primeras exposiciones del concurso. | 32 |

SEGUNDO CUATRIMESTRE

| | |
|---|----|
| Influencias hispano-musulmanas y mozárabes en general y en el románico francés del siglo XI (Capiteles corintios), por Francisco García Romo. | 33 |
| Los relieves marmóreos del Palacio Real de Madrid, por Manuel Lorente Junquera. . . . | 58 |
| Bibliografía: <i>Ministerio de Educación de la República Argentina. Documentos de arte colonial sudamericano. La arquitectura mestiza en las riberas de Titicaca.</i> (L.). | 72 |
| » <i>Enrique Pardo Canalis: Vida y arte de José Gragera.</i> (L.). | 72 |

TERCER CUATRIMESTRE

| | |
|---|-----|
| El Conde de Casal, por Julio Cavestany, Marqués de Moret. | 73 |
| El Marqués de Casa Torres, por M. de M. | 79 |
| La Exposición Alonso Cano, por Mariano Rodríguez de Rivas. | 80 |
| Dos servicios de mesa neoclásicos de Damián Campeny, por Carlos Cid Priego. | 85 |
| Bibliografía: <i>Ribalta</i> , por Carlos G. Espresati. | 103 |
| » <i>Antes e depois de S. Paulo e Darwin.</i> (Bizarro, A. H.). | 103 |
| » <i>O eternal da forma.</i> (A. H. Bizarro.). | 103 |
| » <i>La hermana Muerte. Florilegio de macabrerías a través del humorismo español.</i> (Carlos G. Espresati.). | 104 |

AÑO 1955

PRIMER CUATRIMESTRE

| | Pág. |
|---|------|
| Maestre Antonio Inglés y Melchor Alemán, pintores de los RR. CC., por E. A. de la Torre. | 105 |
| Cerámica artística, por Gelasio Oña Iribarren. | 111 |
| El arte y la devoción popular médico mariana, por Antonio Castillo de Lucas. | 118 |
| En torno de la pintura de Juan de Echevarría, con motivo de su Exposición-Homenaje en el Museo de Arte Moderno, por Joaquín de la Puente. | 127 |

SEGUNDO Y TERCER CUATRIMESTRES

| | |
|--|-----|
| Exposición de "El caballo en el Arte", por J. Morales Díaz. | 137 |
| El pintor Manuel García Hispaleta, por el Marqués de Moret. | 140 |
| Obras de Leonardo de Vinci y de sus discípulos italianos conservadas en España, por Arturo Perera. | 144 |
| Comentario a la obra escultórica de Juan B. Adsuara, por Carlos G. Espresati. | 165 |
| Una gran hispanista norteamericana. Elizabeth du Gué Trapier, por Bernardino de Pantorba. | 185 |
| Bibliografía: <i>Enrique Lafuente Ferrari y Ramón Stolz Viciano: Goya.</i> | |
| <i>Les fresques de San Antonio de la Florida.</i> (J. de la P.). | 190 |
| » <i>Juan Antonio Gaya Nuño: Historia y Guía de los Museos de España.</i> (J. de la P.). | 191 |

INDICE DE AUTORES

| | Año | Pág. |
|---|------|------|
| C. DE L. | | |
| <i>Bibliografía.</i> —Félix Luis Baldasano y de Llanos: El edificio del Banco de España | 1954 | 31 |
| CASTILLO DE LUCAS, Antonio. | | |
| El arte y la devoción popular médico-mariana. | 1955 | 118 |
| CAVESTANY, Julio, Marqués de Moret. | | |
| Sobre Juan Bautista del Mazo. Un cuadro inédito firmado.—Atribuciones erróneas | 1954 | 4 |
| El Conde de Casal. | 1954 | 73 |
| MARQUÉS DE MORET. | | |
| El pintor Manuel García Hispaletto | 1955 | 140 |
| El Marqués de Casa Torres. | 1954 | 79 |
| CID PRIEGO, Carlos. | | |
| Azulejería popular española. Las losetas catalanas de oficios. | 1954 | 15 |
| Dos servicios de mesa neoclásicos de Damián Campeny. | 1954 | 85 |
| CONDE DE CASAL. | | |
| El Duque de Alba en la "Sociedad Española de Amigos del Arte". | 1954 | 1 |
| G. ESPRESATI, Carlos. | | |
| Comentario a la obra escultórica de Juan B. Adsuara | 1955 | 165 |
| GARCÍA ROMO, Francisco. | | |
| Influencias hispano-musulmanas y mozárabes en general y en el románico francés del siglo XI (Capiteles corintios). | 1954 | 33 |
| L. | | |
| <i>Bibliografía.</i> —Ministerio de Educación de la República Argentina. Documentos de arte colonial sudamericano. La arquitectura mestiza en las riberas del Titicaca. | 1954 | 72 |
| <i>Bibliografía.</i> —Enrique Pardo Canalis: Vida y Arte de José Gragera. | 1954 | 72 |
| LAFUENTE FERRARI, E. | | |
| <i>Bibliografía.</i> —César Pemán y Pemartín: Museo provincial de Bellas Artes de Cádiz. Catálogo de las pinturas. | 1954 | 32 |
| LORENTE JUNQUERA, Manuel. | | |
| Los relieves marmóreos del Palacio Real de Madrid. | 1954 | 58 |
| MORALES DÍAZ, J. | | |
| Exposición de "El caballo en el Arte". | 1955 | 137 |

| | Año | Pág. |
|---|------|------|
| OÑA IRIBARREN, Gelasio. Cerámica artística | 1955 | 111 |
| PANTORBA, Bernardino de. Una gran hispanista norteamericana. Elizabeth du Gué Trapier. | 1955 | 185 |
| PEMÁN, César. La Exposición Zurbarán, de Granada | 1954 | 10 |
| PERERA, Arturo. Obras de Leonardo de Vinci y de sus discípulos italianos conservadas en España | 1955 | 144 |
| PUENTE, Joaquín de la. En torno de la Exposición de Juan de Echevarría en el Museo de Arte Moderno | 1955 | 127 |
| <i>Bibliografía.</i> —Enrique Lafuente Ferrari y la colaboración de Ramón Stolz Viciano: Goya. Les fresques de San Antonio de la Florida. | 1955 | 190 |
| <i>Bibliografía.</i> —Juan Antonio Gaya Nuño: Historia y Guía de los Museos de España. | 1955 | 190 |
| RODRÍGUEZ DE RIVAS, Mariano. La Exposición Alonso Cano.. . . . | 1954 | 80 |
| TORRE, E. A. de la. Maestre Antonio Inglés y Melchor Alemán, pintores de los RR. CC. | 1955 | 105 |



Universitat Autònoma de Barcelona

Biblioteca de Humanitats i Lletres
Sala de Revistes

UAB

Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats

7/186

UAB

Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats