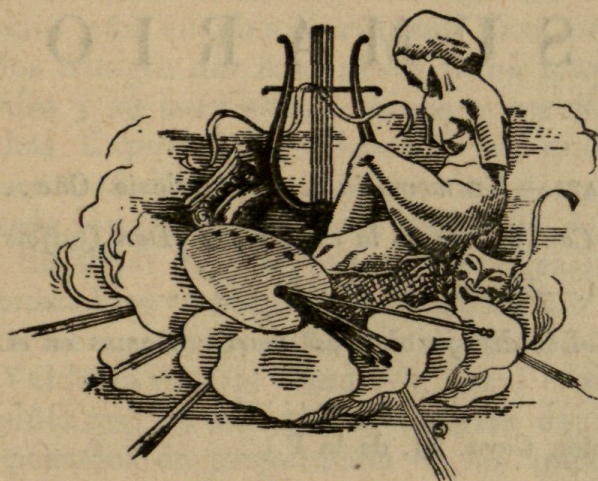


UAB

Universitat Autònoma de Barcelona  
Biblioteca d'humanitats

# ARTE ESPAÑOL

REVISTA DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE



SEGUNDO Y TERCER CUATRIMESTRES

MADRID

1956



# ARTE ESPAÑOL

REVISTA DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE  
AÑO XL. XV DE LA 3.<sup>a</sup> ÉPOCA - TOMO XXI - 2.º y 3.º CUATRIMESTRES DE 1956

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

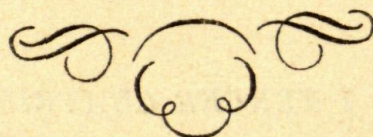
DIRECTOR: D. ENRIQUE LAFUENTE FERRARI

SECRETARIO DE REDACCIÓN: D. JOAQUÍN DE LA PUENTE PÉREZ



## S U M A R I O

	Págs.
ENRIQUE LAFUENTE FERRARI.— <i>En memoria de Don Gelasio Oña</i> .....	229
FRANÇOISE DEBAISEUX.— <i>Con motivo de la exposición "Don Quijote" en Pau</i> .....	231
EMILIO SOBEJANO R. RUBÍ.— <i>Espadas de España (II.)</i> .....	237
JOAQUÍN DE LA FUENTE.— <i>Los dibujos de José García Ramos en el Museo Nacional de Arte Moderno</i> .....	248
BIBLIOGRAFÍA: Pierre Gassier, <i>Goya</i> . (J. de la P.).....	281





## En memoria de don Gelasio Oña

**C**ON gran sentimiento tomo hoy la pluma en nombre de la Junta Directiva de la Sociedad de Amigos del Arte para lamentar el fallecimiento de nuestro querido compañero D. Gelasio Oña, ocurrido el día 14 de mayo de 1956, del año corriente.

Riojano de origen, establecido en Madrid desde su juventud, dedicado a los negocios, logró gran experiencia y personalidad en el comercio de relojería pero independientemente de su actividad profesional cultivó con entusiasmo sus aficiones al arte llegando a distinguirse por su singular dedicación a la cerámica, en la que llegó a ser expertísimo conocedor y a reunir una colección muy notable. En relación constante con los especialistas de España y de fuera, recibía con frecuencia consultas de Museos y Colecciones que buscaban su consejo y su orientación sobre piezas valiosas o poco clasificables. Hombre de vida modesta y gustos sencillos, abandonó los negocios aún en plena juventud para poder dedicarse a su pasión favorita. Socio de los Amigos del Arte desde fecha muy temprana, su entusiasmo por las tareas sociales y su cordialidad franca y servicial le hicieron colaborador voluntario de muchas Exposiciones celebradas en nuestros salones, méritos que le llevaron, por deseo unánime de la Junta, a ser designado como miembro de la Directiva Social desde los tiempos de la Presidencia del inolvidable y caballeroso Marqués de Lema. Su labor en este puesto fué eficazísima y, casi siempre, anónima. Incansable, cuidadoso y exigente consigo mismo en las tareas que se le encomendaban, prestó siempre una colaboración inestimable tanto al Marqués de Lema como al de Valdeiglesias, al Conde de Casal o al Marqués de Moret, nuestros sucesivos Presidentes, en cuestiones sociales de muy diversa índole, pero, sobre todo, en los períodos de preparación de las anuales Exposiciones de la Sociedad. En esta época se crecía y multiplicaba, atento siempre, con diligencia difícilmente igualable, a los mil detalles que una cuidada exhibición exige. Todos los que le tuvimos a nuestro lado en una Comisión organizadora recordaremos siempre su insustituible ayuda, su colaboración entusiasta en estos momentos febriles y gustosos, en los que, entre obras de arte afanosamente buscadas y entre el ajetreo de carpinteros e instaladores, él resolvía el detalle enojoso, solucionaba el obstáculo imprevisto y se adelantaba siempre a ofrecer su trabajo y su aportación en estas inolvidables ocasiones, aquellas en que, de verdad, nos sentimos *amigos* y amantes apasionados a veces del arte que es para otros materia de vanidad o de mercadería. Se estrechó nuestra amistad en la memorable *Exposición de flores y bodegones en la pintura española* celebrada en 1935, que tan excelente recuerdo dejó y que, capitaneada por el Marqués de Moret, fué considerada como una de las más bellas celebradas por la Sociedad. Publicado el gran catálogo, obra de nuestro actual Presidente, Oña tuvo gusto en reunir en un folleto que la Sociedad publicó, las firmas de pintores españoles que él acopiaba diligentemente en las tareas preparatorias de aquella exhibición. Me pidió un prólogo para este



librito y allí tracé una ligera silueta de su simpática y sencilla personalidad de amigo cordial y de *amigo del arte*. A lo que allí dije me atengo.

Su sabiduría sobre materias de historia cerámica era muy notable, y aunque escribió poco, pese a mis constantes instancias para que colaborase en nuestra revista, en ella quedan muestras sobradas de su experiencia de conocedor y coleccionista, que supo aclarar, con sus estudios, puntos oscuros de la historia de la cerámica española. Amó hasta tal punto sus colecciones, que cuando, en plena madurez, nada le podía llevar a pensar en la muerte, aún lejana, quiso ceder por un puñado de pesetas la flor de sus piezas raras, que hoy tendrían un valor muy subido, al Museo de Artes Decorativas, desoyendo proposiciones muy ventajosas de marchantes y coleccionistas privados. Conste ello aquí, hoy, en honor de su recuerdo.

Los años pasaron, acumulando sobre nuestro compañero sinsabores y dolencias; una intervención quirúrgica pareció haber liquidado esta crisis de salud cuando, súbitamente, una rápida enfermedad puso fin a una vida digna, modesta y entusiasta.

La Sociedad de Amigos del Arte ha perdido uno de sus más antiguos y fieles miembros, y la Directiva un colaborador insustituible. En nombre de todos, y muy especialmente de los que fuimos sus amigos, deseemos a su alma buena un eterno descanso y la gloria de los justos.

ENRIQUE LAFUENTE FERRARI.





Don Gelasio Oña.



# Con motivo de la exposición "Don Quijote" en Pau

(18 mayo-31 julio, 1955)

Por FRANÇOISE DEBAISEUX

Conservador de los Museos de la Villa de Pau

**S**OLAMENTE eran conocidas hasta ahora las tapicerías del siglo XVIII inspiradas en la Historia de Don Quijote, salidas de los talleres madrileños, napolitanos o de Bruselas, de los Gobelinos o de Beauvais. Ningún dibujante de cartones de tapices parecía haber sido inspirado anteriormente por nuestro héroe, excepto en la imaginación fecunda de St. Amant que adorna su "chambre du Débauché" de un tapiz donde son reproducidos:

*Cent Mille sortes de postures.  
Les plus grotesques aventures  
de Dom Quichotte en Bel arroy.*

Pero ¿era ello en el autor de "Goinfres" émulo de SCARRON fruto único de la imaginación? La reciente exposición de Don Quijote del Museo de Bellas Artes de Pau (18 mayo-fin de julio) al revelarnos una serie compuesta de cinco tapices muy curiosos del siglo XVII, ¿no nos descubre, por el contrario, la fuente de inspiración de St. Amant?

Estas obras tejidas nos relatan, en efecto, en una ronda extraña las aventuras de Don Quijote. Entrelazos, pámpanos, hojarascas y cintas ligan las escenas interpretadas por personajes híbridos semi-humanos, semi-vegetales. Cada estudio de los detalles hace descubrir nuevos motivos de diversión y demuestra que las composiciones son realmente obra de una imaginación creadora de las más exuberantes.

Esta tapicería ha sido sucintamente descrita hace algunos años en un folleto en inglés con reproducciones. Impreso en París, sin fecha, tuvo una tirada muy limitada y refleja la opinión de Mr. MOLINIER, de la que hablaremos más adelante.

## El primero titulado DON QUIJOTE ARMADO CABALLERO

(2 m. 40 × 3 m. 10). Representa en la parte superior el episodio de Don Quijote alimentado por el ventero (capítulo II). En el centro, la cabeza del caballero, vuelta



hacia la derecha y tocada con su casco soberbiamente empenachado, emerge de una especie de voluta que sostiene con la mano derecha, mientras que un tritón visto de espaldas, con vestido rojo acuchillado y un sombrero puntiagudo, sirve de beber en la boca a su cliente, con la ayuda de un jarro y una caña; más a la derecha, el porquero está representado de perfil bajo los rasgos de una divinidad marina que sopla una caracola símbolo de Tritón; a la izquierda, detrás de Don Quijote, las dos hijas del ventero vistas de medio cuerpo saliendo de la hojarasca; una lleva un vestido azul de alto talle, pañuelo rojo y mira la escena que su hermana de rubio cabello recogido en bucles trenzados le señala con el dedo.

La parte inferior relata el ingreso del héroe en la Orden de Caballería (capítulo III). En el centro, el ventero, de prominente abdomen, saliendo de una especie de col y vestido con traje rojo acuchillado adornado con gorguera, tiene en su mano derecha su libro de cuentas sobre el cual sólo pueden leerse dos B y en la mano izquierda levantada una espada, mientras que, bajo su birrete cónico, atravesado por unas tijeras, cubriendo sus cabellos en tirabuzones, parece fulminar con la mirada a Don Quijote armado, que ante él, de perfil a la derecha, junta las manos; más a la derecha la joven rubia, también de medio cuerpo tiende a nuestro candidato a caballero la espada de pomo en forma de cabeza de águila. A la izquierda, detrás del ventero su otra hija vestida con un traje azul y rojo y un manto rayado, presenta las espuelas. Encima de ella, una especie de amorcillo desmelenado tiene cogida una pata de ave sirviendo de pie a un fuelle adornado con dos plumas y cuyo pico curvo lleva la vela.

### **El segundo titulado EL MOLINO DE VIENTO**

(2 m. 40 × 3 m. 10). Está formado igualmente de dos escenas: en alto y en el centro Don Quijote con armadura y banda roja montado en Rocinante, carga, lanza en ristre, sobre tres molinos de viento que ocupan el extremo superior izquierdo del tapiz (capítulo VIII). El viento, representado por una cabeza de niño mofletudo, en parte oculta por un sombrero puntiagudo de todos colores, sopla sobre ellos mientras que una enorme serpiente-dragón silba en su dirección. En el ángulo, Sancho, con sombrero de pluma y traje rojo abotonado y gorguera avanza sobre su asno y parece querer detener a su señor.

En la parte inferior, a la izquierda, la dama vizcaína en una suntuosa silla dorada, tirada por caballo tritón, mira aterrada, el combate de su escudero con nuestro caballero, mientras que Sancho muy inquieto, de busto, conduce su asno por la brida para alejarlo del lugar del peligro (capítulo IX).

### **El tercero titulado EL MANTEO**

La escena del manto de Sancho ocupa los tres cuartos de este tapiz (2 m. 40 × 2 m. 10). En el centro, la manta, festoneada y adornada con tres bandas azules, es sostenida por cuatro hombres vistos de perfil o de espalda que llevan vestidos rojos, rosa o amarillos acuchillados y toca ornada de armiño, bonete o sombreros de plumas; dos de ellos tienen nariz ganchuda característica. En cuanto



a Sancho, flotante sobre sus cabezas en una especie de fauno de dedos azules, rojos amarillos desmesuradamente alargados y curvos. En la parte baja, a la izquierda, la cabeza de Rocinante emerge de la hojarasca y contempla la escena.

Debajo, la parte inferior del cuerpo de Don Quijote sale de una col; piernas al aire, el caballero realiza sus proezas ante Sancho montado en Rocinante, con ramas de retama bajo los brazos, otras en la mano (capítulo XXV). Este está vestido con una túnica amarilla de cuello vuelto y galones azules; lleva un gorro cilíndrico rojo de anchos bordes. Sus piernas se reducen a patas calzadas con pequeñas botas rojas.

### El cuarto titulado EL RAPTO

Se refiere a un solo episodio (2 m. 40 × 1 m. 50). Don Quijote, vestido de rojo bajo su armadura, que sostiene de pie sobre las piernas, que el artista ha estilizado como las de Sancho manteado; bajo él, Rocinante, medio caballo medio pez, espera pacientemente (capítulo XLIII). En alto, Maritornes, jorobada, de cara desfigurada por una nariz aplastada, con un vestido rojo remendado, ocultos los cabellos por un pañuelo, mantiene a nuestro héroe colgado de unas cuerdas con la ayuda de la hija del ventero, de perfil, a la izquierda, remangada, con un mechón de cabellos sobre la frente.

### El quinto titulado EL CORTEJO

Es el mayor de la serie (2 m. 40 × 5 m. 05). Representa tres episodios; toda la mitad superior está ocupada por la escena de Don Quijote conducido en la jaula (capítulo XLVII). A través de los barrotes de madera tallada de una carreta que lleva encima un paño azul festoneado se adivina el perfil de Don Quijote. Detrás aparece el carretero provisto de un látigo de cuerda tocado con un bonete cónico azul, adornado con una pipa de barro que dirige los cuatro bueyes enganchados al vehículo; éstos, con flores en la testuz, están muy estilizados (uno tiene patas terminadas en pinzas de cangrejo como los caballos de Tritón). Encima de sus cabezas de cuernos de variadas formas, curiosos elementos florales acompañan a una especie de pequeña serpiente alada y una enorme pluma de pavo real. Más abajo, ante la carreta, dos caballeros empenachados, armados con su arcabuz, acompañan el cortejo, mientras que detrás, en el ángulo derecho del tapiz, el Cura y el Barbero enmascarados llevando cuernos y bonetes puntiagudos, trajes rojo y blanco acuchillados y montados sobre dos mulas que escoltan a Rocinante, siguen a Sancho, sobre el rucio; el fiel escudero, vestido de rojo, de perfil, lleva una pierna en forma de cabeza de gallo.

Debajo ocupa la mayor parte la carreta de los comediantes (2.<sup>a</sup> parte (capítulo II) adornada de delfines y cabezas esculpidas y tiradas por dos caballos provistos de su cebadera; sentados en la parte trasera, el emperador y la emperatriz; ante ellos, un caballero con coraza y casco de plumas de colores, y luego, de izquierda a derecha, el ángel vestido de rojo, la muerte envuelta en su sudario llevando su caucaj y un joven amorcillo desnudo; fuera del carro, el Diablo de cabeza de mochuelo, vestido con una túnica rayada azul y verde; Sancho de perfil con un bo-



nete cónico atravesado por un puñal, y Don Quijote, con armadura y banda rosa. Esta vez, Don Quijote sobre Rocinante, escudo al brazo, lleva "El yelmo de Mambrino"; creyéndose objeto de un encantamiento, conversa con el Diablo y la Muerte. Tras él, un dedo en la boca, el loco, director de la compañía, vestido de rojo y amarillo, lleva sus insignias: el sombrero con orejas y cascabeles y las vejigas.

Finalmente, en el ángulo derecho, Don Quijote, de espaldas, cabellos sueltos al viento, la espada en la mano derecha y escudo al brazo izquierdo, está delante de una jaula, con las armas reales; en ella, cuya puerta entreabre prudentemente un guardián con camisa rosa saliendo de un arabesco de hojarasca, está echado el león con el que nuestro héroe quiere combatir (2.<sup>a</sup> parte, capítulo XVII).

\* \* \*

Estos cinco tapices son de tonalidades vivas: verde, rojo, azul, amarillo, rosa sobre un fondo crudo; los arabescos de hojarasca son siempre verdes, sombreados de azul y encuadrados por una cinta rosa o roja. El conjunto de la escena está enmarcado por una bordura estrecha sobre fondo castaño rojizo, con indicación de luz viniendo del ángulo superior izquierdo. La bordura se compone de ramas y hojas trenzadas en espiral y de un estrecho filete formado por perlas y anillos afrontados. Cada uno de los tapices forma un conjunto, excepto el tercero, cuyas escenas y decoración parecen haber sido cortados a la derecha. ¿Está la serie completa? Puede suponerse que no, puesto que el último episodio representado pertenece solamente al capítulo XVII de la 2.<sup>a</sup> parte. Pudiera ser que se encontrasen un día u otro otros tapices que vengan a completar este conjunto, a no ser que se piense que el artista no ha podido terminar su trabajo por alguna razón desconocida.

Por lo demás, no podemos remontarnos muy lejos en la historia de las cinco piezas; el actual propietario las ha adquirido hacia 1949 en Nueva York, donde habían llegado después de haber pertenecido a un anticuario parisién durante la última guerra. El Sr. MOLINIER los creía procedentes de las colecciones de la Corona de España; el Sr. SAMBRICIO, miembro del Instituto de Investigaciones Científicas de Madrid, que ha estudiado largamente los inventarios de la Casa Real Española, asegura, por su parte, que no ha visto huella de estos tapices. ¿Cuál fué, pues, su peregrinación a lo largo de los siglos y cómo puede ser que su originalidad no haya suscitado investigaciones con este motivo? Sería tentador suponer que son los mencionados en el inventario de 1652 del Castillo de Kilbenny en Irlanda, al que Göbel hace alusión en su excelente obra: *Wandteppiche, Die Niederlande* (1923), página 216, en estos términos: *Verhältnismäßig sehr früh erwähnt das Schlosz inventar von Kilbenny (1652) unter den "New Tapestrys hangings" eine aus fünf Teppichen bestehende Geschichte des Don Quichotte.*"

Pero a falta de informes suficientes sobre las fuentes del historiador de arte alemán o de documentos más explícitos, relativos a este inventario, parece difícil no ver aquí más que una coincidencia perturbadora, al menos para nuestros cinco tapices, cuya bordura, que parece formar cuerpo con el conjunto, viene a ser como de fines del siglo XVII. Por esto sería verosímil suponerlos de un taller del siglo XVIII copiando originales del siglo anterior. En efecto, la composición de cada uno de ellos, así como los trajes y adornos, inducen a fecharlos alrededor



de 1640. La existencia de dos tapices semejantes al titulado **Don Quijote armado caballero** y adornados con orlas más antiguas, refuerza esta suposición. Es a la extrema amabilidad del Sr. DAUTZENBERG-BRACQUENIE, paciente investigador especializado en tapices, a la que debemos su filiación. Uno pertenece a una colección particular de los alrededores de París (1). Su bordura lleva las armas de los CARAFFI, ilustre familia napolitana (2); el otro había sido visto en Florencia, en 1953, pero sobre fondo azul claro y con un enmarcado diferente.

El estudio de los mismos tapices puede permitir, sin embargo, situar el origen y dirigir las indagaciones. MOLINIER, inspirado en el folleto en inglés antes mencionado, creía ver en esta serie la obra de un taller parisién anterior a los Gobelinos; este crítico creía incluso reconocer la mano de Jacques Callot en el dibujo de la serpiente alada del quinto tapiz; la fantasía de esta atribución aparece rápidamente; la concepción grotesca de las composiciones y el estilo del conjunto son bastante ajenas al espíritu francés; en cambio, la influencia flamenca de ciertos tipos es sorprendente, así como el origen muy meridional de numerosos elementos de la decoración.

Sin embargo, nos ha sido posible establecer una aproximación curiosa; la primera edición ilustrada inglesa (Londres, 1687) ofrece con estos tapices semejanza cierta. El artista, desgraciadamente anónimo, representa generalmente, sobre sus planchas en medias páginas, un Don Quijote revestido de una armadura semejante y personajes llevando vestimentas acuchilladas análogas a las de nuestros tapices, sin que, sin embargo, haya traza de estilizaciones ni deformaciones grotescas. Para convencerse de ello basta comparar el primer tapiz y el fol. 1, pág. 10: las siluetas del ventero y de Don Quijote son idénticas, con excepción del sombrero del primero y de la armadura un poco simplificada del segundo. Con el quinto tapiz hay también numerosas coincidencias que notar: págs. 255-261. La jaula que lleva a Don Quijote seguida del Cura y del Barbero disfrazados y montados sobre sus mulas (3), pág. 339, el emperador, la emperatriz y el caballero del carro de los comediantes (4), pág. 363, el león en su jaula de frontón triangular, así como el escudo del Don Quijote (5).

Este ilustrador poco hábil que humaniza los personajes y simplifica los detalles, no puede ser anterior al origen de los cartones de los tapices; la fecha tardía de la aparición de la edición añade consistencia a esta opinión; pero no es dudoso que exista una misma fuente de inspiración cuyas trazas se habían perdido. Sin embargo, no parece que pueda creerse por más tiempo inglés el autor de los diseños originales. La composición general del conjunto, tanto como los detalles de la decoración, nos inclinan a suponerle mediterráneo, concretamente italiano. Por otra parte, un español no habría llevado hasta ese extremo al ridículo al Caballero de la Triste Figura, dándole una apariencia grotesca, apenas humana, como a su

(1) Cf. Revista *Connaissance des Arts*, núm. 41, julio 1955, bajo la firma "Intermediario de los curiosos" que la reproducen; se observan en ella elementos decorativos suplementarios en lo alto y en el lado derecho.

(2) Entre los miembros de esta familia, el más ilustre es el Papa Pablo V (1555-1559), que fué enemigo encarnizado de los españoles. Mientras que Jerónimo (1564-1633) había sido Virrey de Nápoles, otras personas de la familia ayudaron a mediados del XVII a la rebelión contra los Virreyes. Carlo María (1646-1695) será embajador de España en Roma.

(3) Los arneses de las mulas con su plumero y su bolsa a cuadros están muy cercanos a los que figuran en el cuadro "Los Muleros" que Correggio habría, parece ser, pintado como enseña de posada.

(4) Dibujo invertido.

(5) Molinos semejantes, con excepción de un techo de fuerte pendiente y no estilizados, han sido dibujados por JEAN VAN ORLEY para el tapiz que representa el mismo episodio de la Historia de Don Quijote en la serie de seis piezas hecha en el taller de los Hermanos LEYNIERS, en Bruselas, en 1714.



fiel escudero y a los que les rodean; entre ellos figura el emperador revestido de las insignias de su potestad: cetro, globo, corona, capa de armiño y collar del Toisón de Oro. Esto era más bien el caso de un pueblo que sacudía el yugo de sus conquistadores y tenía placer en burlarse de los héroes de su literatura y de su historia, y más aún, del país de la "Commedia dell'Arte". ¿No es, por otra parte, Polichinela mismo quien sigue a Don Quijote enjaulado? Varios personajes hacen pensar irresistiblemente en el polichinela napolitano; los cuatro hombres manteando a Sancho, el Cura y el Barbero disfrazados llevando los dos la mascarilla de nariz ganchuda y el gorro adornado con cuernos; uno lleva hasta el traje blanco de polichinela. En cuanto a Don Quijote, aparece aquí con una armadura milanesa del siglo XVI. La decoración barroca de los vehículos es también muy italiana; la silla de la dama vizcaína, la jaula que lleva Don Quijote, el carro de los comediantes, uno de cuyos elementos tallados reproduce una cabeza tocada con turbante.

Espigas de maíz, granadas estilizadas, acompañan a plantas acuáticas; del-fines se entremezclan a los arabescos, a los personajes o animales inspirados en la Mitología o fauna marina.

Tal como lo decíamos anteriormente, una huella flamenca parece marcar, sin embargo, el aspecto carnavalesco del conjunto. Ciertos tocados, los molinos de viento (6) del segundo tapiz o diversos tipos como el de Maritornes, lo prueban. Pero esto no puede extrañar, pues a menudo los obreros tapiceros de los talleres italianos eran de origen flamenco.

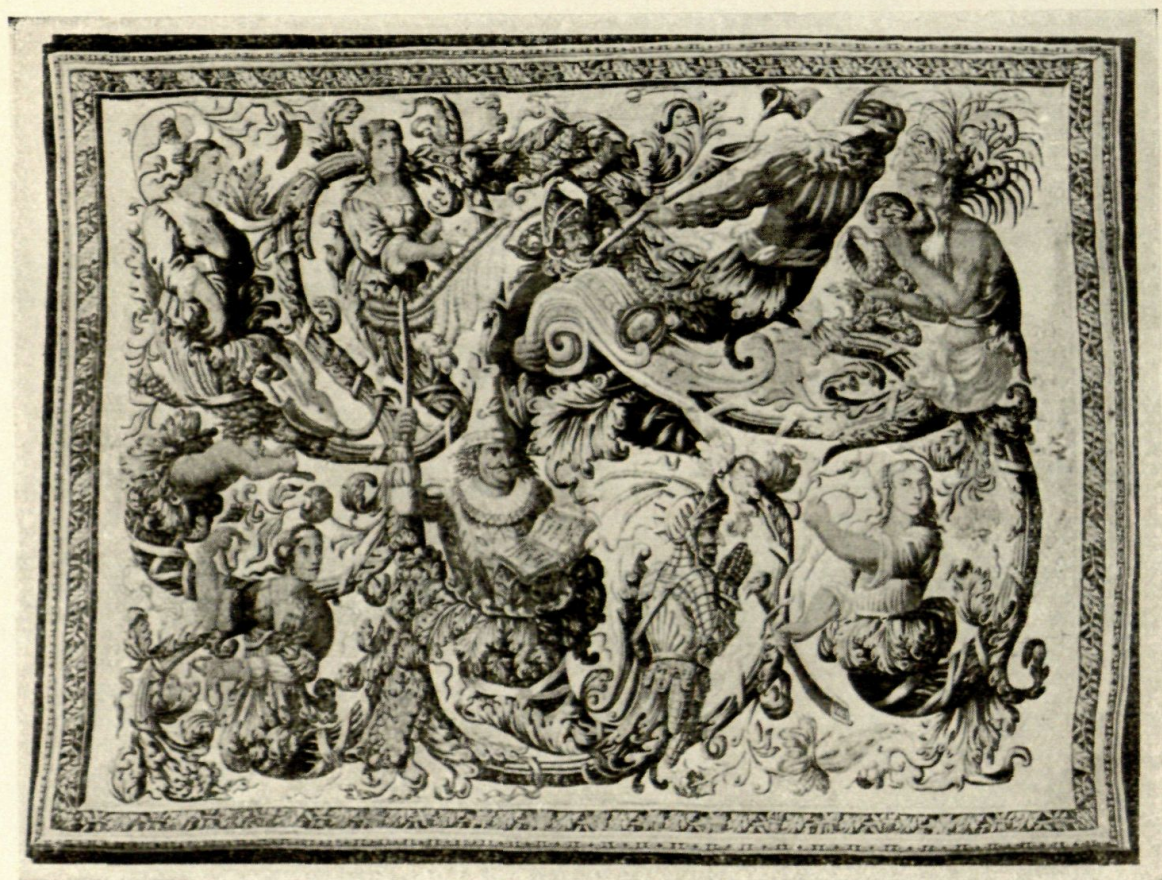
Quedaría, pues, localizar el taller. En el siglo XVII, en nuestro conocimiento, sólo algunos talleres sobreviven aún en Venecia; la artesanía de Florencia recupera esplendor y la de Roma es fundada hacia 1630. El estudio de diversos documentos de estos talleres o de otros nos daría quizá la llave del problema. No sería imposible que estos tapices de ejecución mediocre, pero magníficamente decorativos, nos reserven algunas sorpresas. De todas maneras, aunque una solución completa no haya podido aún ser obtenida, era interesante hacer conocer estas cinco escenas de la Historia de Don Quijote, que, al divulgar una interpretación desconocida y muy original (aunque bastante alejada de la concepción del creador del Héroe de la Mancha), tienen el mérito de poder figurar entre las primeras ilustraciones y con toda probabilidad a título de primeros tapices inspirados en este tema, del que los artistas de todos los tiempos y de todos los países no cesan de revelar la inagotable riqueza.

(6) Hace falta recordar que en la misma época JERÓNIMO BOSCH, y antes BRUEGHEL, LEONARDO DE VINCI se había interesado por la indagación de deformaciones como atestiguan algunos de sus dibujos de expresión.





*El molino de viento.*—Tapiz expuesto en Pau (1955).



*Don Quijote armado caballero.*—Tapiz expuesto en Pau (1955).





*El rapto.*—Tapiz expuesto en Pau (1955).



*El cortejo.*—Tapiz expuesto en Pau (1955).





*El manteo.*—Tapiz expuesto en Pau (1955).



*Don Quijote armado caballero.*—Ilustración de una edición inglesa (1687).





*La prisión de Don Quijote.*—Ilustración de una edición inglesa (1687).



*Don Quijote se encuentra con los comediantes.*—Ilustración de una edición inglesa (1687).



# Espadas de España

Por EMILIO SOBEJANO R. RUBI

## II

### LA DESTREZA

Vencida la primera mitad del siglo XV, se inicia el proceso de la profunda transformación que ha de sufrir la espada. Este proceso que se desarrolla durante las dos centurias siguientes, tiene, a nuestro juicio, mucho del inexorable cumplimiento de una ley de vida. La espada, como si se tratara de un ser orgánico, va transformando su naturaleza en un esfuerzo ininterrumpido de adaptarse a un medio ambiente constantemente nuevo, y este esfuerzo de adaptación va consumiendo su vitalidad, que, tras un período póstumo de deformación, se extinguiría definitivamente.

Dos causas de muy distinto orden van a determinar sus características peculiares en estos tiempos: la generalización del empleo de la pólvora en la guerra y el gran movimiento espiritual que constituyó el Renacimiento. La más acabada construcción de las armas de fuego, la organización de tropas adiestradas en su utilización, su estudiada aplicación en la táctica bélica..., etc., fueron imponiendo ese trascendental medio ofensivo; como consecuencia obligada, las defensas estimadas hasta entonces fueron arrumbándose por inútiles; la armadura, el arnés, que había alcanzado el máximo grado de perfección y de belleza, va guardándose para sólo las fiestas de torneos y paradas, y poco a poco irá perdiendo sus estudiadas piezas para conservar tan sólo alguna que, no por eficaz, sino por representar un profundo respeto a la tradición, salva el ridículo que inevitablemente provoca al evocar lo que fué. Análogamente la espada, que no tiene ya que hendir celadas ni tajar petos ni guardabrazos, pierde su fuerza y su solidez, y porque ya no es el arma definitiva y absoluta que ha de decidir la contienda, se hace más asequible a ese medio impalpable de las valoraciones estéticas que el Renacimiento extiende por todos los ámbitos de la vida, y sin perder ciertamente su eficacia, se enriquece como una preciadísima joya más.

La espada va perdiendo pues, su ancestral valoración de arma de guerra, otras más eficaces en destrucción la han desplazado, pero, sin embargo, precisamente en estos tiempos, ha de alcanzar para el hombre el máximo grado de estimación



porque, aquella valoración e idea abstracta ha de irse sustituyendo por otra de concreción subjetiva, y si ya no es lo que fué para la batalla, lo va a ser todo para el hombre que indisolublemente la unirá a sí y hará de ella como una parte de su propio ser. Hasta esta época de la Historia, la espada, como símbolo de autoridad y nobleza, aparece en los actos de Corte en los que el hombre de armas figura con su propia personalidad. Así ha de seguir sucediendo en estos tiempos manteniendo su alto rango simbólico; pero además ha de vincularse al hombre tenga o no la talla de la consideración social que es propia del Caballero, y ha de ser así no sólo en los momentos en que figura como guerrero, sino en todos los de la vida; es decir, la espada, sin perder su contenido representativo espiritual, alcanza la categoría de "útil de uso" del que todo hombre se sirve en guerra y en paz, en los campos de batalla y en la villa, y la fusión es tan íntima y perfecta que el lenguaje ha de crear la metáfora para valorar el arma sobre la persona misma: "... fué una espada gloriosa de España", "... era una espada invencible..."

Es curioso considerar que esta máxima difusión que alcanzó la espada coincide con el momento en que las armas de fuego entran de lleno en la general utilización, pero, la Humanidad tiene ante ellas una postura psicológica compleja: ve en las mismas, no hay duda, la evidencia de su eficacia, su superioridad indiscutible, pero las repele instintivamente porque su fuerza causal está deshumanizada, ante ellas el hombre sucumbe como ante una causa superior a él, sin que le sea dado poner en juego voluntariamente su vida, por ello, y precisamente en contraste, ha de exaltar la espada, como arma que ennoblece la lucha, por que, dentro de una cierta relatividad, equilibra justamente las fuerzas de los dos contendientes. Y es preciso tener en cuenta que estos contendientes, como fruto de ambientes muy alejados de nuestro presente, tenían una estructura espiritual muy distinta de la nuestra, y entre los elementos conceptuales por cuya muy distinta valoración se establece esa diferencia, están: la capacidad de resignación y el hacer personal en el tomar justicia. Ante la ofensa, existía la reacción propia de "lo insufrible" y la necesidad de "dar personalmente" el justo castigo; con la evolución de los tiempos habrá de reconocerse que los valores espirituales que ambos conceptos implican se han desgastado notablemente.

Este uso frecuente y la importancia que se concedió al arma, fué imponiendo su transformación. Cuando los brazos del arriaz se abren y las dos ramas inferiores se curvan hacia la hoja formando las patillas, queda iniciada la lenta, pero ininterrumpida evolución de la guarnición total (fig. 26). Con el transcurso del tiempo y perdida ya la pureza del arriaz horizontal, en cruz, los brazos o guardas se multiplican y se hace necesario clasificarlas, siquiera sea someramente: las patillas se refuerzan con nuevos brazos o ramas que ascienden al arriaz o con otros que, por cruzarse con ellas en curva más acabada, llámanse "puentes"; todo este sistema que va complicándose cada vez más, ha de conservar en la técnica el nombre, en realidad un tanto impreciso, de "guardas de parada". Otros brazos de arriaz ascienden hacia el pomo sin llegar a unirse con él, protejen y por su función, han de conocerse con el nombre de "guardas de mano", y después por contracción, "guardamano" (fig. 27). Según Maindrón (57), el pomo no pierde sus características de pieza independiente de la guarnición hasta el siglo XVIII, en cuya época queda definitivamente unido al guardamano.

Sobre estas armas ha de florecer todo el refinamiento y exquisitez del gusto



renacentista, y la calidad magnífica de sus aceros ha de enriquecerse con las labores de las más afinadas técnicas del cincelado, el damasquinado, el aguafuerte...; utilizadas personalmente para la decoración de las espadas, incluso por alguno de los grandes maestros que alcanzaron la cúspide de la notoriedad y de la fama como grandes artistas de la escultura o de la pintura.

En la primera mitad del siglo XVI, cuando el Emperador Carlos (1500 al 1558) es coronado, la diversidad de guardas y la complicación de sus trazos llega al máximo, alcanzando toda su magnífica vistosidad estas guarniciones que dieron lugar al nombre de "espadas de lazo o del Emperador" (fig. 28). La finalidad de todo este complejo sistema de guardas era el defender la mano del golpe de punta, y como esta función no la podía cumplir acabadamente este tipo de guarnición, no perduró pura durante mucho tiempo, y en Alemania surgió una innovación que, como era natural, cundió rápidamente en España; consistió ésta en colocar dos veneras o conchas al uno y otro lado de la hoja, en la base de la guarnición y unidas a las guardas de su lazo. Con esta innovación el tránsito inmediato a la espada típica del siglo XVII, la netamente española espada de taza o de cazoleta, no se hizo esperar; a expensas de las guardas de lazo fueron creciendo las veneras hasta unirse y desaparecer aquéllas (fig. 29). Al principio, la "taza", "cazo" o "cazoleta", era muy profunda, y se las conoció con el nombre de "cazoletas de huevo", más tarde semiesférica y después fué perdiendo tamaño. Esta nueva pieza se fija a los haces del talón de la hoja, de modo que el recazo queda en su interior y vuelven de nuevo las patillas a las que la taza queda perfectamente unida; los brazos superiores del arriaz recobran su primitiva rectitud, en cruz con el hierro, y es en este momento cuando propiamente se les designa con el nombre de "gavilanes"; de la cruceta arranca solamente el guardamano, que termina a alguna distancia del pomo. Ni éste ni la empuñadura sufren variaciones sustanciales, sólo, naturalmente, las que la riqueza decorativa impone a éstas y a todas las demás piezas de la guarnición (figs. 30, 31, 32, 33 y 34). No así la cazoleta en la que se idea una novedad de gran importancia para el combate: es ésta la que se conoce con el nombre de "rompe puntas", consistente en un pequeño doblez hacia el exterior, alrededor de todo el borde de la taza y cuya misión era sujetar la punta del hierro contrario que, en el golpe a la mano, hubiera escurrido por la superficie de la misma, y así sujeta, quebrarla con un movimiento rápido. Esta misma finalidad tenía el calado bellísimo de las tazas que, además de su positivo valor estético de cincelado, está estudiado de forma que el hierro contrario no pueda entrar más que lo necesario para romperlo por su punta. Fácilmente puede apreciarse, considerando el tipo de atuendo de aquella época, la importancia que tenía el despuntar el hierro del contrario y las manifiestas condiciones de inferioridad en que éste quedaba para proseguir el combate; un buen colete de cuero no era fácilmente penetrable por una espada despuntada.

En toda época fué frecuente el uso de espadas dobles o de espada y estoque como quedó indicado; en este siglo XVII surge genuinamente en España una nueva arma que, comúnmente es tenida, y en realidad es, una espada corta: la "Daga de mano izquierda". Fué en su tiempo compañera inseparable de la espada de taza y el manejo simultáneo de ambas constituyó la difícil y peligrosa esgrima de armas dobles denominada de "espada y daga" (figs. 35, 36, 37 y 38). Su guarnición provista de grandes gavilanes tenía, como guardamano, una lámina de acero



triangular, curvada desde el arriaz y provista de rompepuntas. La misión de los gavilanes en ambas armas era la de apalancar entre uno de ellos y la hoja la de la espada contraria que, al quedar así sujeta, permitía escurrir sobre ella el arma propia hasta encontrar, generalmente en golpe bajo, el cuerpo del enemigo. Este juego, difícil y muy expuesto, ya que la "toma" del hierro había de hacerse cuando por la extensión del brazo quedase aquél un poco abandonado, pero por eso mismo muy próximo al cuerpo propio, dió origen al verbo "engavilantar". El engavilantado con la daga de mano izquierda era mucho más difícil por ser más corto su hierro y por la posición que forzosamente tenía que tener el arma; por ello, al apalancar, frecuentemente se escapaba la hoja de la espada contraria, escurriéndose por la de la daga propia; para orillar este defecto se ideó el dejar los filos sólo en el tercio débil o inferior de la hoja y el resto labrarlo con una serie de escotaduras y salientes. No se conoce, al menos por nosotros, el nombre exacto que esto tuviera en la antigua técnica armera; pero puede aceptarse sin vacilar el nombre de "rejas" con que las denomina D. Francisco de Quevedo, que fué una de las más altas autoridades de su tiempo en el manejo de estas armas (58). Cuando a finales del siglo XVII, la hoja de la espada llegó, a nuestro juicio, a su máxima perfección, con las llamadas de "verduguillo" (en sus longitudes normales del metro y ocho o doce centímetros, sección triangular o cuadrangular, con un ancho máximo de centímetro y medio y con un temple y flexibilidad asombrosos), se labraron de igual forma las hojas de las dagas y, marcándose en ellas muy ligeramente las "rejas" en sus aristas o suprimiéndolas, se las proveyó de dos brazos paralelos destinados a recoger y apalancar la hoja de la espada contraria.

Estas eran las armas que, sobre todas las demás que se producían en España en aquellos tiempos, le dió la fama de su renombre universal. La habilidad y el arte de nuestros artesanos para la construcción de la espada fué secular. Desde los siglos prerromanos: Bilibis, Gades, Cartago Nova..., alcanzaron un alto prestigio en el mundo de su tiempo; más tarde, puede decirse que, en la mayor parte de nuestras tierras: Córdoba, Cuenca, Zaragoza, Valencia, Cuéllar, Sevilla, Aspe, Sigüenza... (59), trabajaron talleres armeros de extraordinario prestigio; pero los de ninguna otra parte del mundo llegaron a tan alta gloria como la alcanzada por los Maestros Armeros Toledanos. Según Florit (60), la forja, el "labrado" y "aderezo", como antiguamente se decía, de las espadas de Toledo, ya fué alabada por Marcial y alcanzó un gran desarrollo durante la dominación árabe. En el año 965, el Califa Al-Haken II, envió un rico presente de estas armas, y de otras hechas en Córdoba, al Rey Don Sancho, de León; pero fué fundamentalmente durante los siglos XVI y XVII cuando los espaderos toledanos lograron sus más perfectas y acabadas obras con la producción de esas espadas cuyas características hemos examinado someramente, y que en España se las denominó "tizonas", en Francia e Inglaterra "rapière" y "rapier", en Alemania "raufdegen", en Italia "striscia", y... por todo el ámbito de la Tierra "toledanas". En una bella frase del que fué Director de la Reale Armeria de Torino, el ilustre experto Jacopo Gelli (61), se cifra su triunfo único: "La Spagna si rese celebre con le sue lame di Toledo, la fama delle quali, como una eco lontana, vive tutt'ora."

Son los tiempos en que España lucha y vence en todas las latitudes, en los que la espada española está ininterrumpidamente desnuda e infatigablemente refleja los rayos del sol. Y en el labrar casi mitológicamente estas armas, transmitiéndose



sus secretos mágicos de la fundición y del temple, se suceden generaciones y generaciones de artesanos, estirpes enteras consagradas a este arte: los Sahagún, los Maestre, los Hortuño, los Ruiz, los Menchaca, los Hera, los Ayala... son apellidos que han de estimarse en justicia ilustres porque, desde su artesanía, contribuyeron eficazmente a los gloriosos hechos de nuestra Historia (62).

El influjo extranjero hizo decaer la utilización de nuestra espada y los talleres toledanos fueron apagándose unos tras otro. Algunos de los últimos maestros y muchos de sus discípulos, que aún no habían adquirido renombre ni punzón propio, pasaron a América, donde la afición a las armas había cundido apasionadamente desde la Florida a la Patagonia, por cuya razón se apreciaba en mucho esta artesanía; es de lamentar el que, por la gran dificultad que ello representa, esté aún por hacer la historia armera de la Colonización; cuando esta labor pueda llevarse a cabo, podrá apreciarse cómo, en aquellas tierras de San Diego, Perú, Méjico..., etc., rebrotaron, con los mismos nombres, los viejos talleres toledanos.

En el año 1747 se fundaba la Real Fábrica de Pólvora, de Murcia; en 1757, la de Armas, de Sevilla, y ante el abandono total en que se encontraba la espadería toledana, el rey Carlos III, en 1760, intentando revivir esta artesanía, funda la primitiva Fábrica de Armas de Toledo. Para hacer resaltar el estado de abandono en que ésta se encontraba, dice Fulgosio (63) que, buscando viejos maestros que supieran iniciar a los aprendices, no pudo hallarse en toda España más que el ya muy anciano espadero valenciano, Luis Calixto, "a quien se debe no haber quedado del todo interrumpida aquella gloriosa tradición toledana".

Como brote propio de las características psicológicas de nuestra raza, fué costumbre ancestral en ella el "combate singular", reto, desafío o duelo, y sus condiciones y requisitos tienen larga tradición en nuestras Leyes, y así se encuentran disposiciones reguladoras en cuerpos jurídicos de la importancia de las Partidas, el Ordenamiento de Alcalá, el Fuero Viejo de Castilla..., etc. Cuando la Iglesia en el Concilio Ecuménico de Trento (Sesión XXV, Capítulo XIX, de 3 de diciembre de 1563), condenó taxativamente el duelo, castigando con pena de excomunión a todo aquel que directa o indirectamente participase, o simplemente lo consintiera, y negando la tierra sagrada al cuerpo de la víctima, surgió por todo el mundo católico la natural legislación de aplicación de este principio. En cierto modo se anticipó a ella, la llamada Ley de Toledo que los Reyes Católicos promulgaron en el año 1480, tendiendo a cortar, o a aminorar al menos, lo que ya por aquellos tiempos constituía un hecho habitual perfectamente admitido y que producía constantes y numerosas víctimas entre todas las clases sociales. El desafío como reacción rápida e individualista ante la ofensa constituye el efecto concordante de una elevada valoración estimativa del honor, que lleva consigo la convicción clarísima de que todo esfuerzo y sacrificio que sea necesario para aplicarle su justo castigo es de todo punto intransferible. Esta estructura espiritualmente interna del problema se reforzaba con la que ella misma causaba en los demás, produciendo su aspecto externo; pues, en realidad para nuestra raza, en todos los tiempos, nada hay tan insoportablemente insufrible como la posible tacha de cobardía. Ante la invitación de desafío, estuviera o no fundada, el rehuirla constituía no sólo la personal deshonor, sino el baldón para los nuestros y la sociedad entera de la que habría de sentirse excluido, no por un defecto que las múltiples debilidades humanas podrían pretender explicar, sino por el horroroso estigma de la falta de hombría. No



es, pues, de extrañar que, contra lo dispuesto por la Iglesia y la Ley, fuese creciendo este hábito con el absoluto consenso. Sabido es que el propio Carlos V desafió a Francisco I, y por aquél fué fijada la isla de los Faisanes como lugar en que debía tener el encuentro, y no llegó a realizarse por la inagotable serie de pretextos y dilaciones acumuladas por los políticos franceses.

Cuando el español poseyó estas espadas de los siglos XVI y XVII, a que venimos refiriéndonos, que por su manejabilidad y peso constituyeron algo indisolublemente unido a la personal indumentaria en el campo de batalla y en la villa, el combate singular, el desafío, creció de una manera insospechada entre aquellos antepasados nuestros que valerosamente se estaban batiendo o por la defensa del Dogma o por colonizar en la Fe todo un mundo nuevo; y como consecuencia de ello, de la eficacia, de la destreza en el manejo de la espada, España tuvo la genialidad de crear nada menos que toda una ciencia.

Hacia los años 1472 y 1474 aparecieron en el mundo los primeros libros sobre esta materia: "La verdadera esgrima y el arte de esgrimir" y "El manejo de las Armas de Combate", debidos, respectivamente, a los maestros Juan de Pons, mallorquín, y Pedro de la Torre (Petrus Turris), sevillano (64). Ninguno de ellos debió ser impreso, pues, sólo en el último de los citados años comienzan a imprimirse libros en España; por esta causa no se conserva desgraciadamente ningún ejemplar, pero de la existencia de estas primeras obras dan reiterado testimonio las frecuentes citas que de ellas se hacen en las de maestros españoles y extranjeros, que publicaron otras sobre la misma materia en los tiempos inmediatos y sucesivos a esas fechas. Siguiéron a los indicados el libro, también perdido, del sevillano Francisco Román, "Tratado de la Esgrima", del año 1532. En el 1569, el Comendador y Maestro de Armas D. Hierónimo de Carança, natural asimismo de Sevilla, escribió el libro sobre lo que el propio autor denomina: "Especulación de la Destreza". Imprimióse después en Sanlúcar de Barrameda, y en su propia casa, por gentileza de su gran admirador el Duque de Medina Sidonia y en el año de 1582 (3). Esta obra, auténtico monumento de la bibliografía hispana, como sus congéneres, no considera la destreza de la espada como una mera ciencia autónoma, sino fundada en los máximos principios esenciales de la Medicina, la Filosofía, las Matemáticas, la Teología, la Astronomía, la Música..., pero, sobre todas ellas, la Geometría. Toda actitud y movimiento para el tajo, el revés, la estocada..., es un problema de ángulos agudos, obtusos, sólidos, moderados, círculos, grados, arcos, líneas espirales, etc...; la concepción genial fué, pues, la de la plástica matemática de la lucha con la espada. Abundando y complicando este sistema, su mejor discípulo, D. Juan Pacheco de Narváez, natural de Baeza, publicó en Madrid, el año 1600, el "Libro de las grandezas de la Espada, en el que se declaran muchos secretos del que compuso el Comendador Jerónimo de Carranza...", y tras esta obra, la de Cristóbal de Cala, natural de Lebrija, "Desengaño de la Espada y norte de diestros..." Cádiz, 1642; la de Miguel Pérez de Mendoza y Quijada, de Logroño, "Principios de los cinco sujetos principales de que se compone la Philosophia y Matemática de las Armas Práctica y Especulativa...", en Navarra, 1672; e ininterrumpidamente continúa creciendo esta bibliografía mientras dura en el mundo el predominio de la Escuela española de la Espada (65); peculiarísima forma de esgrimir que era conservada cuidadosamente por los maestros o, por mejor decir, por los que fueron llamados "Tenientes examinadores de la destreza de las armas",



y que formalmente fueron organizados por los Reyes Católicos, que promulgaron las Ordenanzas de este Cuerpo por la Ley de 1478, en cuyo año, y por Real Cédula dada en Zaragoza el 24 de junio, fué nombrado el primer Maestre Mayor D. Gómez Dorado. Con su escudo, con la leyenda "Fidei ad defensam paratus" y privilegios propios, quedaron revestidos de las máximas autoridades examinadoras de esta "ciencia filosófica y matemática de la destreza de las armas", de manera que, con severísimas penas para el infractor, sólo y exclusivamente podían "aliccionar" en ella aquellos que habían sido aprobados por el examinador de destreza, el cual les otorgaba la "carta" o título de maestro (66).

Esta pasión y frecuentísimo uso de la espada, la enseñanza metódica que se dió a la esgrima y el sentido incuestionablemente científico de esta bibliografía, que se tuvo en altísima estima, trajo como consecuencia la auténtica investigación, el estudiar y perseguir el descubrimiento de nuevos golpes, de "tretas", que contruídos sobre la compleja geometría de la espada—con el mismo espíritu especulativo con que el investigador puede pretender alcanzar el enunciado de un teorema, o principio inquebrantable—, resultase en la ejecución práctica de íntegra eficacia; esto es, sin que contra el mismo pudiera encontrarse geométricamente la quiebra que representaba su parada o "reparo". En una discusión de este orden entre ilustres personas de la más alta preparación, reunidas en la casa del Señor Presidente de Castilla, invitó D. Francisco de Quevedo al gran maestro Pacheco de Narváez a que, con las espadas en la mano, ratificara éste la brillante teoría que sobre "cierto género de acometimiento" estaba exponiendo ante el asombro de todos; no parece que hubo un perfecto ajuste entre la especulación y la práctica, pues, por vía de aviso sobre posibles errores de cálculo, D. Francisco dirigió con tal acierto un ataque a la cabeza del maestro, que le derribó el sombrero (67).

Tretas peculiarísimas como la famosa "zambullida" del "primogénito del valor y mayorazgo de la destreza", el maestro D. Blas de Rueda y Valdés, fueron motivos de largas y enconadas discusiones y, como es obligado en investigación de semejante naturaleza, de frecuentísimos derramamientos de sangre, en virtud de las inevitables deficiencias con que se llevaban a la demostración práctica, tan complejas teorías matemáticas. Necesitaríase mucho espacio para poder dibujar con alguna precisión el ambiente de esta época en la que, a nuestro juicio, la espada como arma fundamentalmente de punta, alcanzó su más alta y justa estimación; y ya que no nos sea dado intentar el cuadro completo, quede al menos como expresivo bosquejo con que cerrar las consideraciones de esta época cúspide del arma aquella sabrosa anécdota que Leguina (68) toma de D. Pedro de Madrazo, referente a aquel gran esgrimidor catalán que se llamó Michalot de Prados. Como buen soldado español, habíase batido en todas las tierras, pero, fácil en demasía a "tirar de la blanca" y dotado de una destreza extraordinaria en su juego, tenía en su haber una larga cuenta de víctimas de una "treta" por él inventada, un golpe recto a la garganta que llamó "broca". Pesaron sobre él las demasías de su vida y retiróse de ella para apurarla en penitencia como ermitaño en Montserrat. Pero otro valiente soldado italiano, tras largas y penosas pesquisas, fué allí a buscarle llevando la compañía de dos buenas espadas, y con la pretensión de que le enseñase el golpe famoso que iba a dejar de serlo por méritos de una estudiada parada por él inventada. Negóse terminantemente el ermitaño a volver a tocar una espada; pero, no cejando en su propósito el italiano, insistió con violencia y le amenazó con



matarle. No le quedó a Michalot más remedio que empuñar de nuevo la espada y caer en guardia, y comenzado el combate, de tal modo le enseñó la "broca" al curioso extranjero, que no pudo aprender más. Abandonó la ermita el de Prados, y marchó a Roma en súplica de nueva penitencia; pero S. S., ante la mucha probabilidad de que de nuevo se quebrantase, tuvo el buen acuerdo de ordenarle entrar en el servicio de sus tropas.

## DECADENCIA Y DEFORMIDAD

Esta nuestra magnífica espada española desaparece poco después de finalizar el siglo XVII. Durante la segunda mitad del reinado de Luis XIV (1638 a 1715), dejaba de utilizarse en Francia la "rapière". Al subir al trono de España Felipe V (1683 a 1746), primer Monarca de la Casa de Borbón, iníciase en nuestra Patria, desde la poderosa esfera de influencia de la Corte, la sustitución de nuestros valores tradicionales por los gustos y modas franceses; y en cuanto esto hace referencia a la materialidad del traje e indumentaria, ha de implicar el total desuso de nuestra espada. Las tizonas iban bien con las austeras ropillas y atuendos que se utilizaron durante los reinados de la Casa de Austria, con la larga capa, con la que se ideó la esgrima de "capa y espada", más peligrosa aún que la de armas dobles de espada y daga; pero, con las bordadas casacas y las chorreras de encaje este arma resultó inapropiada por disonante, y, como en la decadencia de la sociedad francesa que siguió a las guerras de Fronda fué ideado el espadín, se nos importó e impuso.

La degeneración que este arma implica con respecto a la espada se manifiesta en todas las características de su estructura. La hoja se acorta en casi un tercio de su longitud, frecuentemente se hace plana y muy flexible, conservando los dos filos en los primeros tiempos, perdiendo más adelante uno en los tercios medio y fuerte de la hoja, y los dos después, para así convertirse en sólo arma de punta. El recazo y la taza desaparecen y conviértese esta última en un disco de forma más o menos regular, que descansa en el talón, y al que se unen unas guardas atrofiadas, ridículo remedo de los gavilanes; el guardamanos, con absoluta despreocupación de su función, llega a sustituirse por una cadenilla flexible de piezas de acero, y cuando la guarnición se hace en bronce, el platillo desaparece y se sustituye por una media concha, que, cayendo hacia la hoja, oculta la boca del brocal de la vaina. Si se perdió la importancia y eficacia del arma, no se perdió el gusto por decorarla y enriquecerla, pero con un sentido mucho más superficial y frívolo; el troquel y el metal fundido en molde sustituye al cincelado; se hacen frecuentísimas aplicaciones del marfil y el nácar, y para dar una exacta medida de hasta dónde la concepción de estos tiempos se alejó de la idea justa de lo que fué una espada, baste decir que la cerámica francesa de Sèvres y la alemana de Saxe llegaron a hacer, en el más fino bizcocho, guarniciones y empuñaduras de espadines. En Francia fueron conocidas esta clase de pseudoarmas con el despreciativo nombre de "excuses", ya que con ellas, ante la invitación al desafío, no cabía más que la vergonzosa y repulsiva actitud de excusarse.

Todo ello, como quedó indicado, constituyó la total ruina de nuestra ancestral



artesanía espadera; los espadines se importaban desde Francia y con su venta neutralizaron nuestra producción, hasta tal punto que, según el documento que halló el tantas veces citado ilustre tratadista Leguina en el archivo Municipal de Sevilla, el 15 de junio de 1717, los espaderos sevillanos formalizaron oficialmente su protesta por la angustiosa situación económica que producía para su talleres la libre y profusa venta que se hacía en su ciudad de los espadines traídos de Francia (69).

Tras el natural colapso que esto causó en nuestra producción, se comenzó a hacer espadines para amoldarse al gusto y uso impuesto, pero aún en esta agonía del arma se trató de salvar lo que para nosotros constituyó un valor irrecedero.

En líneas generales puede asegurarse que, durante todo el siglo XVIII, en Valencia, Sevilla, Toledo..., solamente se hacen espadines totalmente de acero, con su guarnición peculiar, desde luego, con finas labores de cincel y hojas naturalmente cortas, pero de su buen temple tradicional y tendiendo a conservar la rigidez y sección de la hoja de espada de "verduguillo", con lo cual, si bien no permitía ya más que una esgrima de punta, era arma de gran eficacia para el duelo (figs. 39 y 40).

Este intento de conservar la traza clásica de nuestra espada en estas armas con las que no cabía utilizar nuestra Escuela de Esgrima, y sí sólo la francesa del florete que, naturalmente, fué imponiéndose, produjo una diversidad de formas en la guarnición, pues hasta el "Reglamento y Ordenanzas de S. M. de la Infantería, Caballería y Dragones", del año 1712, no se unificó el tipo de espada utilizada por nuestras tropas. La diversidad de guarniciones ideadas dió origen a las llamadas de "barquilla", que aparecen en el siglo XVIII, las de "conchas" o "almeja", las de "vela"..., etc.

Algunas de estas guarniciones se montan en hojas anchas, de seis mesas, y sirven como arma fundamental a las tropas de caballería; es como si se pretendiera mantener para la esgrima peculiar del jinete un arma que, concebida básicamente para el golpe de tajo, permitiese, aun con tan limitada utilización, conservar en lo esencial la forma clásica de nuestra espada. Fué intento igualmente inútil; el sable se había adoptado en la Europa Central, y una vez más la moda extranjera se nos impuso.

La cimitarra persa tiene su origen muy remoto, tal vez corresponde al primer período de la Edad del Hierro de las civilizaciones orientales; los dacios la concieron en época romana, probablemente en tiempo del Emperador Trajano, y quedó en ellos la tendencia de las hojas curvas para sus armas blancas. En el Sudeste y Centro de Europa alcanzó alguna difusión este estilo por influjo de las Cruzadas y el contacto que ellas implicaron con los pueblos orientales. No obstante ser este criterio muy difundido, autores como Maindrón (70) no estiman valorable este origen, y sostienen que el arma deriva directamente del "sramasaxa" franco, en cuanto a la esencia misma de su forma y en cuanto a la estructura que alcanzó en tiempos actuales como derivado de la llamada espada "wallonne", del reinado de Luis XIII, de Francia. Para Gelli que adopta la tesis de Angelucci y Demmin, la palabra "sable", para designar un arma de corte y de hoja más o menos pronunciadamente curva, no aparece hasta el año 1676, y se deriva de la alemana "saebel". Es, sin embargo, en Hungría y Polonia donde, desde más tiempo atrás, se gene-



raliza su utilización y se difunde hacia Occidente. Después de las campañas de Egipto y Siria, los ejércitos de Napoleón que recorren victoriosamente media Europa, imponen los sables curvos de estilo netamente oriental.

\* \* \*

Con nuevas motivaciones, nuevas ideas y nuevas armas, los hombres continúan cumpliendo su castigo de combatirse. Fluye ininterrumpidamente la Historia; pero la espada, con la grandeza de su simbolismo, se aparta de ella para siempre.

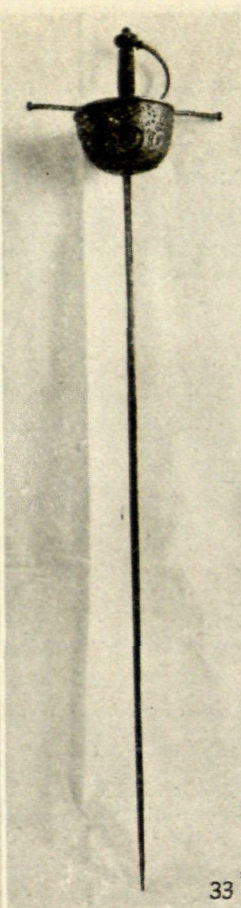
#### NOTAS

- (57) MAINDRÓN: *Ob. cit.*, pág. 262.
- (58) FRANCISCO DE QUEVEDO Y VILLEGAS: *Historia de la vida del buscón llamado Don Pablos, espejo de vagamundos y espejo de tacaños*, lib. I, cap. VIII.
- (59) ENRIQUE DE LEGUINA Y VIDAL, Barón de la Vega de Hoz: *La Espada. Apuntes para su historia en España*. Sevilla, 1885, pág. 86.
- (60) FLORIT: *Ob. cit.*, pág. 11.
- (61) JACOPO GELLI: *Guida del Raccoglitore e dell'amatore di armi antiche*. Milano, 1900, pág. 4.
- (62) Por el mucho espacio que ocuparía la relación de los más notables espaderos toledanos, remitimos al lector al *Catálogo de la Real Armería*, de ANTONIO MARTÍNEZ DEL ROMERO. *Ob. cit.*, pág. 114 y siguientes, y a su lámina X, en donde encontrará la "nómina" o lista de los maestros y la reproducción de los "punzones" o marcas por ellos utilizados, según el manuscrito de la R. A. de la Historia que hizo el escribano de Toledo, D. Francisco Santiago Palomares. Esta misma lista y cuadro de punzones reproduce también en la obra *Armas y Armaduras* de ANTONIO GARCÍA DE LLANSO. Barcelona, 1895; siendo muy completa a este respecto la obra de ENRIQUE DE LEGUINA Y VIDAL, Barón de la Vega de Hoz: *Los Maestros Espaderos*. Sevilla, 1897, si bien, como la generalidad de las de este ilustre tratadista, adolece de la falta de las necesarias ilustraciones.
- (63) FULGOSIO: *Ob. cit.*, pág. 371.
- (64) FRANCISCO MORENO (Dr. Moorne): *Esgrima Española. Apuntes para su historia*. Madrid, 1902, pág. 42.
- (65) ENRIQUE DE LEGUINA Y VIDAL, Barón de la Vega de Hoz: *Libros de Esgrima Españoles y Portugueses*. Madrid, 1891.
- (66) JOSÉ CUCALA Y BRUNO: *Tratado de Esgrima*. Madrid, 1854.
- (67) PABLO ANTONIO DE TARSIA: *Vida de Don Francisco Quevedo Villegas*. En las "Obras Festivas de Don Francisco..." Nueva Edición, Madrid, 1844, t. I, pág. 39.
- (68) LEGUINA Y VIDAL: *La Espada. Apuntes para su historia en España*. *Ob. cit.*, pág. 130.
- (69) LEGUINA Y VIDAL: *La Espada Española*. *Ob. cit.*, pág. 71.
- (70) MAINDRÓN: *Ob. cit.*, págs. 132 y 279.

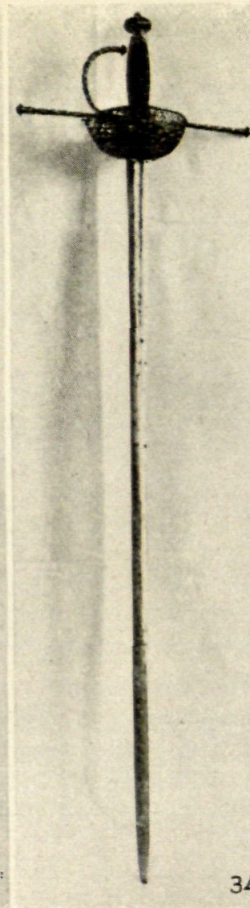




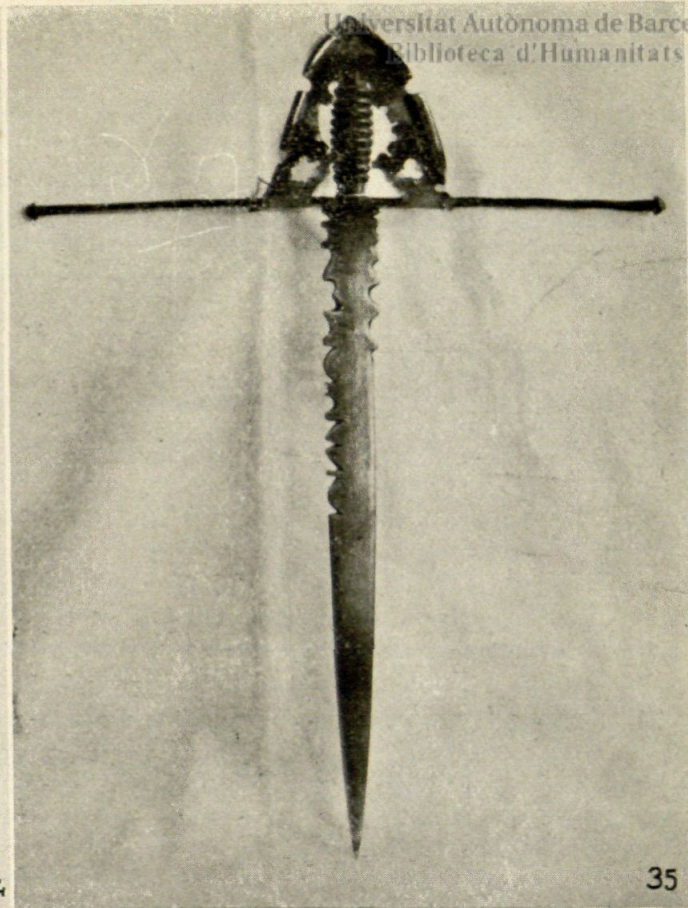
32



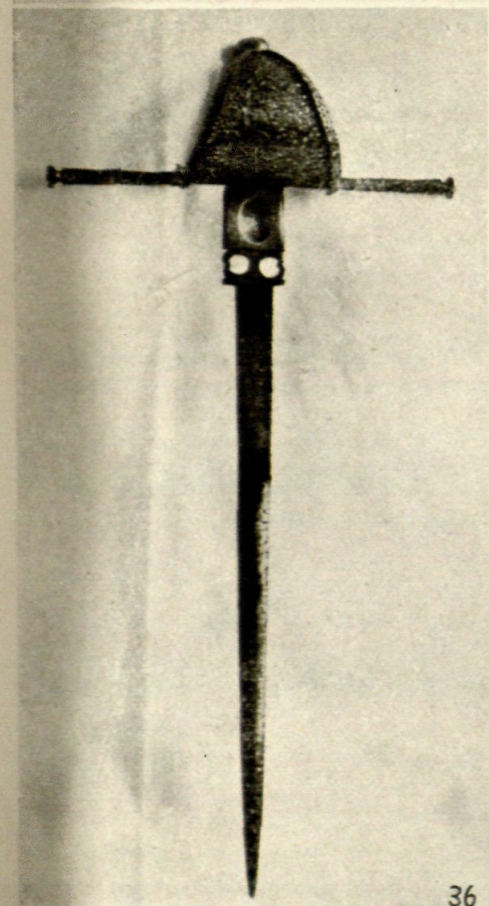
33



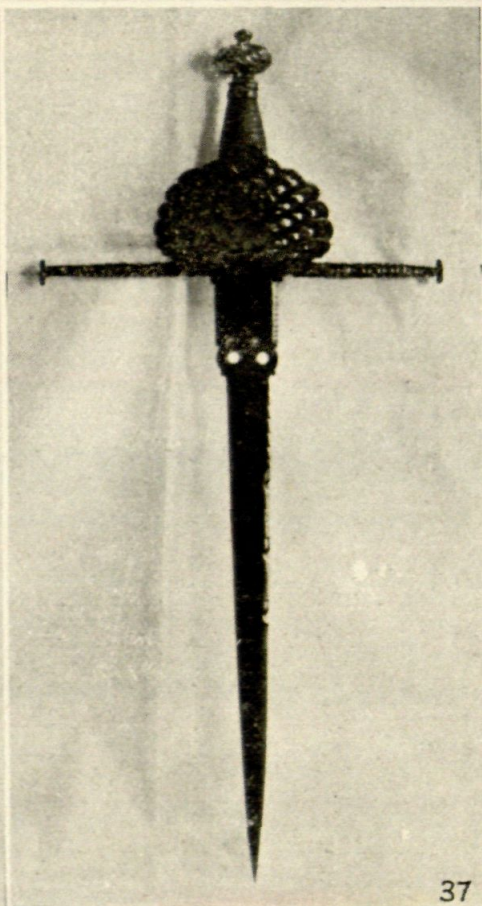
34



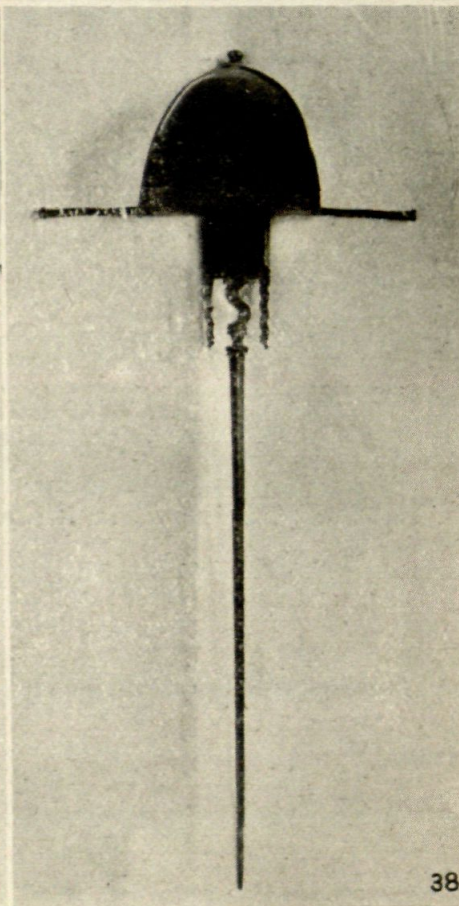
35



36

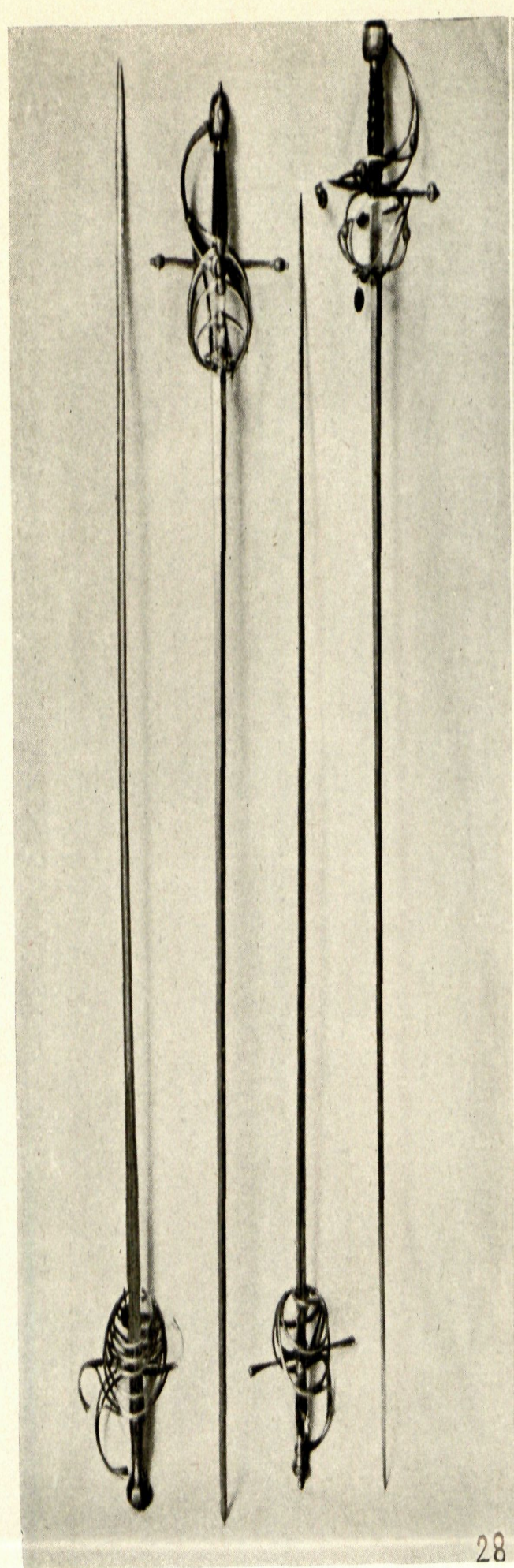


37

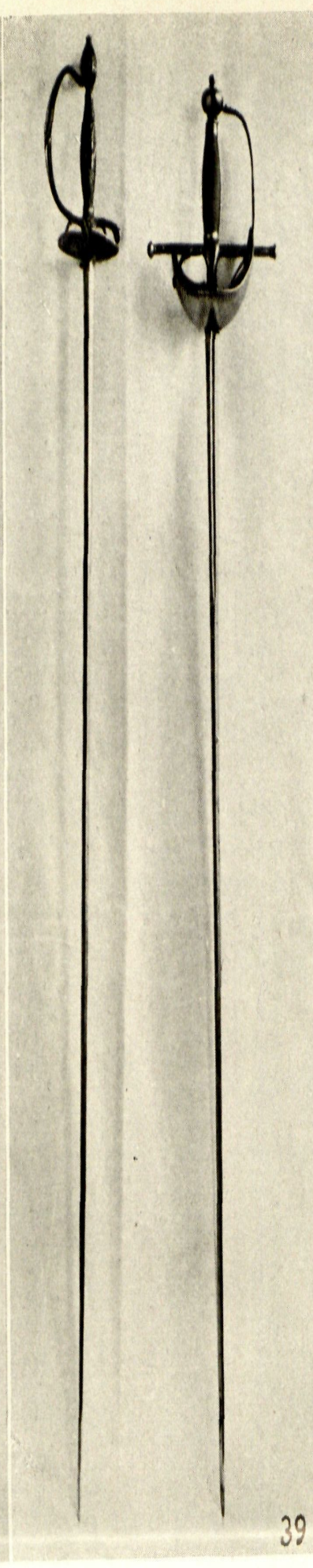


38

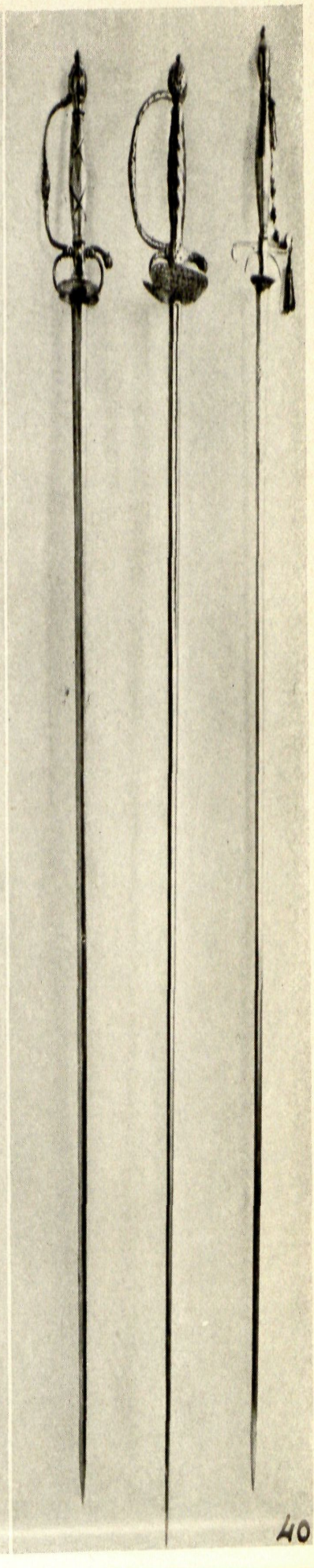




28



39



40



## INDICE DE REPRODUCCIONES

LÁMINA VII.—Fig. 32, 33, 34: Espadas toledanas de cazoleta calada. Siglo XVII. Colección del a. Madrid.  
 " 35, 36, 37, 38: Dagas toledanas de mano izquierda. Siglo XVII. Colección del a. Madrid.

LÁMINA VIII.—" 28: Espadas de "lazo" o del Emperador. Museo del Marqués de Cerralbo. Madrid.  
 " 39 y 40: Espadines españolas de los siglos XVIII y XIX. Colección del a. Madrid.

*Reproducciones fotográficas del Patrimonio Nacional, Museo Arqueológico Nacional, Urech, Domínguez Ramos, Incera, Museo Numantino, Ruiz Bernacci.*

NOTA.—Todas las fotografías que ilustran este trabajo y que corresponden a piezas que conserva la Real Armería, de Madrid, se reproducen con la debida autorización del Patrimonio Nacional.



# Los dibujos de José García Ramos en el Museo Nacional de Arte Moderno

## Digresión, comentario y catálogo

Por JOAQUIN DE LA PUENTE

### ARTE Y VIDA

José García Ramos merecería alguna mayor atención de parte de quienes estudian la pintura española. Dentro del importante y crítico período de la segunda mitad del XIX y los años primeros del XX en curso, García Ramos da una clave significativa para la interpretación de las inquietudes del momento naturalista en que hubo de existir.

En nota (1) expongo a la curiosidad de todos ciertos datos sobre su vida y

(1) José García Ramos nació en Sevilla, en 1852—Ossorio manifiesta que en 1850—. Murió en la misma ciudad en 1912. Fué discípulo de José Jiménez Aranda. En 1872 va a Roma para ampliar sus estudios. Viaja a París y regresa a la Ciudad Eterna donde reside hasta 1881.

A su vuelta a Sevilla fué nombrado Presidente de la Escuela Libre de Bellas Artes, a la que dió gran impulso.

En la Exposición del Consuado de Sevilla de 1877, presenta *La Escalinata de la plaza de España en Roma* y varios dibujos. En 1880 pinta *Los majos*, en beneficio de los inundados de Roma. En la exposición de la casa de Hernández, en 1881, en Madrid, muestra *Un ciociario* y *Una maja*. En otra exhibición del mismo Sr. Hernández, en 1882, presentó: *Dibujo de Calderón*, *De Triana*, *Empieza la función* y *Un violinista*.

En la Sección de Grabado, Litografía y Aguada de la Exposición Nacional de 1884 exhibe *El secuestrador*—Picón califica esta obra de "admirable dibujo"—, y obtiene una medalla de tercera clase. Figura en el catálogo, como obra única enviada por él al Certamen, con el n.º 268 —1,00 × 0,80—, estimándose discípulo de la Escuela de Bellas Artes de Sevilla y de José Jiménez y con residencia en dicha ciudad. Obsérvese el barullo: recibe medalla en la sección de Pintura, figura en la de Grabado, litografía y aguada, y—según Picón—se trata de un dibujo... Fué expuesto también en una Universal de Barcelona, y se le concedió entonces medalla de bronce.

La Exposición de 1887 recoge en su catálogo *Gitana*, n.º 296, 0,93 × 0,56, y dice que reside en Sevilla. En el Catálogo *Humorístico* de Segovia Rocaverti se leen estos versos (pág. 34):

¡Salero por la gitana  
que ha venido de Sevilla  
desde el barrio de Triana!  
¡Esto es una maravilla!

En la Nacional de 1890 logra medalla de segunda clase por *Dibujos originales de la obra "La tierra de María Santísima*, del autor Mas y Prat: "dibujos que si son habilísimos en cuanto a la ejecución, todavía son más dignos de elogio por lo bien que reflejan lo que es la vida popular en la hermosa región que los ha inspirado" (Picón). Figuró en el catálogo con el n.º 344 (compuesto de cuatro cuadros).—1,04 × 0,75—. Expuso también—con el n.º 343—; *Fué un artista!*—0,90 × 0,53—que reproduce y comenta Picón diciendo que se trata de un tipo sevillano popular: *Exposición Nacional de Bellas Artes*/ Madrid, 1890. Las señas de García Ramos son entonces Barco, 23.

En el Certamen de 1895 es condecorado. En la edición del catálogo que he podido consultar no consta ninguna obra... José Ramón Mélida, en la revista *Historia y Arte*, Madrid, junio 1895, año I., n.º 4, *Exposición Nacional de 1895*, pág. 70,



actividad. Mal favor le hiciera ahora si, con pobres y apresuradas noticias, intentara pergeñar su biografía. Tal propósito se halla muy lejos de mis inmediatas intenciones y de la necesidad origen del presente trabajo. Además, toda una vida resulta algo más serio, y también más divertido—¿por qué no?—que cualquier grande o pequeño montón de fechas y hechos oficiales u oficiosos. Vivir es intimar; consigo, con los seres y cosas próximas a ese vivir. Pero la intimidad de los hombres en torno, y aun la propia, se nos escapa a través de los resquicios abiertos en la sensibilidad por el estruendo de las sensaciones. La intimidad corre presurosa hacia la oscuridad y el olvido. Lo íntimo, el desván de los misterios, el rincón donde el individuo cierra el arcano de su verdad, no es lícito sea vinculado sólo al caprichoso acaecer de unos sucesos. La intimidad se rebela a la estadística. Las más de las veces, los hechos ocurridos a un hombre están en oposición con los apetitos de la intimidad; quizá son dolor en lo íntimo. Hasta el éxito puede doler si no se le cree a la altura de los merecimientos, las ambiciones, o cuando los proyectos creadores no pudieron llegar al cabo de la ilusión. La Humanidad, en el caso de que exista globalmente—como gigantesca y brutal suma de humanidades—es el más apetecible problema a descifrar, la más inquietante de las incógnitas. A la fosa común del enigma van cuantos anhelos fueron, las palpitaciones recón-

después de referirse a Pinazo, comenta: "García Ramos, el pintor sevillano, expone allí dos cuadros encantadores: "En mi estudio", descanso de una graciosa modelo, "¡Hasta verte, Cristo mío!", botillería del siglo XVIII, donde un santero con un niño Dios bajo el brazo se dispone para sonsacar el dinero de las beatas, bebiendo del contenido de un cacharro que piensa apurar hasta descubrir el Cristo pintado en el fondo, como era usual en los jarros de Triana y de Talavera que han dado origen a la donosa frase española que sirve de título a este cuadro. Este, lleno de intención y de carácter, y el primero por su artístico conjunto, ambos dibujados y pintados en estilo fácil y simpático, honran a su celebrado autor."

La obra anterior ¡Hasta verte, Cristo mío!, la adquirió el Estado, por R. O. de 12 de julio de 1895, en 1.500 ptas. Se registró con el n.º 10 de la G. del Museo Nacional de Arte Moderno, en cuyo catálogo de 1900 figura con el 141 y las medidas 1,00 × 0,65. Por R. O. de 7 de febrero de 1923 fué enviado en depósito al Museo Provincial de Lugo.

También pertenece al Museo la obra que figura con los títulos *Abandonada* y *Desilusión*—2,00 × 1,50; G. 73 del registro—; el Estado la hizo suya por R. O. del 7 de abril de 1910, y por la del 30 de enero de 1911 pasó depositada a la Diputación de Oviedo.

La Nacional de 1901 supone para nuestro pintor la obtención de una medalla de 2.ª clase, por *¡Hermanos, sálvese quien pueda!* Aparece en el catálogo con el n.º 425, se reproduce en las láminas finales, da las señas de Fernán Caballero, 4, y, en la breve noticia sobre el autor, se afirma que había obtenido una tercera medalla en la Universal de París del año anterior (*Benezit*: medalla de bronce).

En la de 1904 es propuesto para Comendador de número de la Orden de Alfonso XII.

Beruete (*Historia de la Pintura Española en el siglo XIX*, Madrid, 1926, pág. 125) le cita con los sevillanos Virgilio Mattoni, Rafael Senet, Andrés Parladé, Ricardo López Cabrera, Nicolás Alpérez y José Pando, considerándole a él y a Gonzalo Bilbao como "los dos más notables".

Jacinto Octavio Picón—obra citada—alude a que tenía su estudio en Sevilla "en una calle no lejana de la preciosa Iglesia de Santa Paula", "lleno de apuntes, manchas de color y bocetos, en que aparecen reflejarse, como en pequeños espejos, los trocitos del natural y los tipos populares que le han servido de modelo". Enumera, aparte de otras obras, antes mencionadas: *La despedida del contrabandista* y *La boda*. Afirma también: "Quienes parecen más convencidos de la maestría y la gracia con que pinta García Ramos son los aficionados ingleses, que le compran casi todos sus cuadros, pagándoselos muy caros."

Ossorio Bernard (*Galería biográfica / de / Artistas Españoles / del siglo XIX*, Madrid 1883-84) cita, entre otras pinturas ya nombradas en esta nota: *Un músico italiano*, *Una salida de baile en carnaval*, *Un húsar*, *Una campesina romana*, *Dos calles de Sevilla*, *Retratos de El Cardenal Wiseman* y de don Félix J. Reinoso, en la Biblioteca provincial de Sevilla, y el *Rosario de la Aurora*, vendido en París en 14.000 duros.

(El boceto de esta última obra lo posee actualmente en Madrid don José Calderón y G. de Rueda—mide 0,24 × 0,38—.)

A. G. Temple (*Modern Spanish Painting*, Londres, 1908) se refiere a *Las máscaras*—puede que sea *Una salida de baile en Carnaval*—, cuyo propietario afirma es el Sr. De la Mata; *La procesión interrumpida*—que será *¡Hermanos, sálvese quien pueda!*, presentada en el Guildhall (1901); *Los toreros*, que fué de M. Murietta [¿Murrieta?]; *Un día de fiesta en Sevilla*; *Un baile español, Sevilla*; *Saliendo de la Fábrica de Tabacos*; *Un bufón*, también del señor De la Mata; dos magníficas escenas—pequeñas—, propiedad de Mr. Charles van Raalte; *Una escena en la calle*; *Plaza de toros*. Manifiesta, además, que existen pinturas de García Ramos en América e Inglaterra. Reproduce *Cortejo español*, propiedad de don Lorenzo García Vela, en Madrid—vid. fig. 20 de mis láminas—. Es interesante el enfoque que hace Temple de la obra de García Ramos. Considera a éste intérprete del aspecto luminoso y romántico de la vida, a la que da aire de viejos tiempos, con la brillante caballerosidad que estima Temple identificada con nuestra patria.

Galdós, practicante de la pintura en su juventud—en *Arte y Crítica*, Madrid, 1923, pág. 11—, menciona a García Ramos entre una larga lista de "nombres ilustres, de universal fama", de artistas contemporáneos entonces, en 28 de junio de 1894, cuando escribe su breve artículo *La Pintura*.



ditas de las almas cuyo signo y clave sólo Dios conoce, desde siempre, en su eternidad.

Por fortuna, algo, quizá lo mejor de ese vivir a lo hondo con que todos los hombres vibran y son estremecidos, se queda en nuestras manos. Para darlo entre caricias—interpretado—a otras manos venideras. Permanece en el árbol de fronda perenne donde penden los frutos del arte.

Verdaderamente, el arte posee dones de intimidad y virtudes reveladoras del vivir interior. Es, por eso, la más religiosa de las seculares confesiones: confesión requerida para iluminar el ánimo y las almas de los humanos, para alumbrarnos en la noche oscura. Porque conviene sea confesión el arte, precisa tanto del atrevimiento y perder los humanos respetos. Hay, en efecto, mayor grandeza de arte cuanta mayor confesión se haga. Y así decimos: arte y vida son una misma cosa; aun cuando sabemos cómo no siempre los artistas tuvieron osadía suficiente para derramar en él la totalidad de su existencia. En otros términos: las creaciones artísticas se acercan al arte tanto más cuanto la vida pública y exhibible del creador está más cerca de sí, identificada consigo mismo, mostrando a plena luz el íntimo vivir.

Para que la baraúnda de los hechos no nos ofusque, debe buscarse la vida de los artistas en su obra, pues en ella es donde a la postre termina por morar. El legado del quehacer creador se nos aparece, de tener ávida y despierta mirada, como cordial e inconsciente autobiografía, a la par que un intento de relatarnos la concepción individual de la existencia en torno.

Cierto. Sería inhumano cuadrar ahora la vida de José García Ramos con el mero recurso de una documentación apresurada. Precipitaríamos el congelamiento de su porte, el cual siempre hallaremos mejor y palpitante en las obras hechas por él. Sabríamos algo de sus idas y venidas por el mundo, de las fechas de cualquier acto mínimo, y, con todo, sólo tendríamos cierta especie de padrón estadístico, cuya utilidad nadie puede negar... (2). Y tal empadronamiento acaso estuviera peor en García Ramos, porque las obras suyas reflejan como un revuelo de cantadores pájaros, un estar a pájaros que es, por campos de pan llevar, como estar en las Babiecas de la alegría. En esas Babiecas tan celíberas en las que tantas veces el ímpetu y la energía bien dotada se diluyen entre trinos, en el éxtasis importuno, con el aire de sedentario Buda contemplándose el orondo ombligo.

Y ya, sin haberlo querido de veras, las anteriores consideraciones obligan a poner sobre el tapete de cuanto importa la primera afirmación *sustancial* biográfica con respecto a García Ramos: la de que no llegó a colmar su medida, su verdadera y extraordinaria capacidad creadora. Y eso ¿por qué? Primero, por timidez racial: por el pudor de mostrar sangrantes y doloridas las entrañas del sentimiento; por la vergüenza de revelarse en carne viva ante los demás. Hay hambre en toda alma, y las de los españoles, dados sus fueros de hidalguía, la esconden so capa de dignidad. No cumplió García Ramos con las posibilidades de su destino, pri-

---

(2) Debe entenderse. Este tipo de biografía documental conviene sea hecha con todo el rigor de la investigación. Aquí sólo se quiere aludir a la necesidad de que todo dato biográfico debe ser parte viva del cauce por donde discurrió una vida; ésta es algo más serio, importante y dramático—si se quiere—que el prurito paciente de la más concienzuda de las erudiciones. "La reconstrucción de un carácter personal no sufrirá jamás de exactitud: por eso una biografía es siempre, al cabo, una labor estética en que el acierto permanece eternamente dudoso." Ortega. Obras completas, pág. 101. T. I.



mero por eso y, después, por malversar el caudal de la fecundidad a cambio del poder vivir en la calle, que es de la más gustosa veta hispana (3).

Entendamos bien. Para el caso importaría poco, nada casi en absoluto, el hecho de que García Ramos hubiera producido con incesante laboriosidad. No se trata de las energías físicas y las horas de trabajo puestas a contribución. Ha de pensarse en algo de mayor profundidad: en la cordial entrega del alma a la creación. Vivir para crear; he aquí la necesidad: tener un vivir creador, gestando de continuo para llegar presto al parto, cuando en el pecho no quepa más; engendrando mientras se vive y viviendo cuando llega la hora del alumbramiento. Un rato de charla con la vecina de al lado será ocasión de vivir a lo hondo—esto es: de fecundar dentro de sí el espíritu para la creación—; mas si solamente nos apetece la epidermis de la vecina, apenas conseguimos vivir a medias. Llegado el momento de alejarse de ella, saldremos con el alma vacía, acaso más hueca que antes...

El fenómeno no es insólito en España. Y da alguna pesadumbre. ¿De cuántos precoces sabemos que no superaron el alarido—a veces genial—de su amanecer en la vida? ¿Cuántos son en este país quienes vieron de inmediato secar sus primeras abundantes fuentes? Muchos españoles pudieron llegar a más. Pero el valeroso pueblo celtíbero es tímido. Sin ambages; lo es. El trascendentalista hombre de por acá gusta derramar las horas de la vida en las rúas soleadas, como si fuera un pájaro que el Cielo viste gratis, o una flor. Hombres hechos y derechos, de bronca constitución viril y transidos por un hálito religioso, viven en el borde de las aceras, en incómodo asiento, sin explicación digna de ellos; desde hace tiempo pasan las horas en mediano existir.

De este modo sucedió. Los talentos de García Ramos pudieron haberse multiplicado. Eran propios para una buena inversión. El artista sevillano, estudiante en Roma y vendedor de cuadros a los ingleses de su hora, poseía cuantas dotes pudiera pedir para sí el más exigente de los creadores. Mas no colmó el vaso de su arte con todo lo que pudo haber derramado en él. Nos deja sedientos.

Sin embargo, a pesar de todo, merece constante recuerdo, pues la medida que dió da contento, cierta placidez. Supo bien del duro oficio de pintor. Tuvo gracia, *ángel*, y ello puede llenar tanto vacío, tanta aridez, como encontramos andando por la vida cotidiana y en lo que sin sentido llaman arte a veces.

## REALISMO Y NATURALISMO

Para un pintor formado y erguido en la segunda mitad del ochocientos, la naturaleza es su afán. Pero la naturaleza, para llegar a la obra de arte, ha de pasar antes por el hombre y entonces queda convertida en un *concepto*, más o menos natural, según los casos y las horas históricas. Es decir, de acuerdo con el color del cristal con que es mirada. Por culpa del vidrio interpuesto, la naturaleza no podrá nunca ser naturaleza del todo en el arte.

El arte es cosa de la mente, decía Leonardo. Los más apurados anhelos de verdad, de objetividad, de realidad o de naturalismo—cuatro versiones harto dis-

(3) Por estas parameras, riscos y algún que otro vergel, donde tantas tonterías y vagancias de cuerpo y espíritu se quieren justificar —impíamente, claro—con aquello de que la Providencia viste a los lirios y a las aves del campo, buena moraleja sería recordar la otra parábola de los talentos. Dicho sea de paso, y porque es interesante explicación del problema.



tintas entre sí (4)—se hacen problema del pensamiento. Se sabe: la naturaleza existe en sí; fuera del contorno humano. Sin embargo, creemos el destino de lo natural para ser concebido en la entraña viril y fecunda del hombre. Llega a cumplir la naturaleza su misión cuando se la piensa o se la siente, rodeándola con una mirada. De ahí que el problema del arte sea *saber ver*. De este modo, más o menos literalmente, lo planteó el propio Leonardo. Y conste que hartó difícil es ver.

Sí. Los inicios de la Edad Moderna tienen en el extraño y meditabundo Da Vinci su mejor definidor. El ciclo cuyo comienzo lo encontramos en las calendas renacentistas queda cerrado, halla su lógica meta en el naturalismo decimonónico (5). Tenga éste o no *plain-air*, sea o no del todo impresionista. Llegar a ver *llana y sencillamente* a la naturaleza es un imposible: siempre surgirá con nuestra sombra encima. El hombre, criatura complicada, carece de llaneza. Sin embargo, nadie ha de preocuparse ante esta realidad. El misterio y mayor medida de la grandeza del arte estriba en conquistar cimas que sabemos inaccesibles. Es-

(4) La verdad es materia de la ciencia, del saber filosófico. En el arte aparece cual pasajera que vemos acomodada a ratos, como puede y cuando puede, con los mismos y relativos derechos de otros *temas humanos* que al artista afectan. El arte no tiene ninguna obligación moral, no tiene ética que le fuerce a lo verdadero. Es una mentira desde su nacimiento; finge desde el primer vagido. Finge el color pintando los de la naturaleza o la imaginación; finge el mármol, la carne; el plano del lienzo, la profundidad y el volumen; la pobreza de tonos, la intensidad... Finge, no puede de otro modo, hasta cuando quiere ser más veraz. Y no hay mayor verdad en él que la de su mentira. Si le da la realísima gana, puede pretender verdades. No tiene más ley que la suya y la de ser humano, porque es hombre quien le hace... (Evitemos juicios temerarios: el arte puede deshumanizarse..., para estar conforme con una deshumanizada humanidad cualquiera. Y esto es el cuento de la buena pipa, pues así el arte también termina siendo humano.)

La objetividad (de ésta tendré que volver a hablar, aunque sea en nota) sí puede ser sustancial manera de enfocar un estilo, una personalidad. La objetividad artística es la más abstracta—menos realista, menos naturalista—de las maneras representativas de hacer, concebir. Expliquémoslo rápidamente. El hombre para aprehender las cosas ha de limitarlas, aislarlas de la ganga ambiental. Habrá de describirlas. El mejor medio descriptivo de las artes figurativas es el dibujo y éste no existe: resulta una abstracción. De ahí que la manifestación artística de la objetividad, al exigir la línea, de su rigor, suponga una reconstitución puramente cerebral. Aunque no siempre—en los ejemplos—se manifieste pura y plena. (La pureza, esa pureza de que tanto nos vienen hablando en los últimos años, es galana ropilla que le cae prieta, estrecha, al arte.)

Del realismo, del naturalismo y de las condiciones del dibujo intento dar algunas explicaciones en este ensayo.

(5) Lo contemporáneo como edad de la historia no existe. A nadie se le ocurrirá argumentar valiéndose de la distinción de este tiempo con el pasado. Con este criterio cabría desglosar la época moderna en otras tantas edades: Renacentista, Manierista, Barroca, Rococó. En materia de distinciones resultaría ilícito confundir estos períodos modernos...

La cifra 1789—muy mnemotécnica—la tomamos como convención para jalonar el punto donde comienza el pertinente epílogo a todo tiempo. De igual modo, por ejemplo, los prerrafaelistas—aquí nadie recuerde a Ruskin—no son renacimiento y sí un *después del tratado* gótico. Y, vale la pena meditarlo, todo buen epílogo suele ser preámbulo, prolegómeno de un futuro, a menos que el mundo dé fin.

La Edad Contemporánea resulta un hombre pedante, soberbio e inconsecuente, porque todas las edades fueron contemporáneas.

Los *tiempos modernos* acaban con Degas, siempre tan cerca de Leonardo. (Los extremos se tocan.)

La velocidad en el cambio de estilo de vida—de estilo de arte—, característica del revolucionario XIX, sucede a manera de recapitulación de las horas pasadas. Veamos un esquema de esta recapitulación:

## EDAD MODERNA

## SU EPILOGO

### PREOCUPACION POR LO CLASICO:

RENACIMIENTO..... NEOCLASICO  
— *humanístico* —..... — *arqueológico* —.

### PREOCUPACIONES POR LO HUMANO:

REALISMO = RELIGIOSO..... ROMANTICISMO = HISTORICO  
— *exaltador de la personalidad* —..... — *exaltador del individuo* —.

### SUPERFICIALIDAD; LO EPIDERMICO:

ROCOCO..... NATURALISMO  
— *erótico* —..... — *sensorial* —.

(Como toda sinopsis, ésta que ahora expongo es como una caja de música con el mecanismo parado. Me parece que algún día le daré cuerda... Acaso merezca la pena.)



tas muchas veces cayeron con rendimiento en las manos de los artistas, al sentirse miradas con ardor, febrilmente deseadas.

Desde Leonardo, el arte querrá enseñorearse sobre sí mismo. Aprovechará para ello la ocasión aparecida, la liviandad de los hombres en exigirle el contenido del servicio cívico donde la religión fué máximo imperativo. Y, por estos caminos de libertad anhelada—jamás conseguida—, el arte llegaría a conocer cómo desde tiempo inmemorial *se pintaban seres y cosas sin de veras saberlas como son*, pues el ideal o la pasión las transmutaban en otras.

E hízose el realismo, el del XVII, el de Velázquez y Ribera. Pero estos maestros nacieron al calor del rescoldo gótico, avivado en tal hora con el vendaval de la Contrarreforma. Tenían fe, y si llamaban al pan pan y al vino vino, no pudieron olvidar cómo pan y vino son materia de transustanciación. Y nosotros sabemos que para llegar al naturalismo ha de olvidarse el milagro y, mejor todavía, no creer en él. De ahí que naturalismo y realismo sean cuestiones, maneras de cuestionar, harto dispares. Y lo disparejo del problema merecerá nuestra atención, pues a García Ramos no faltará quien le llame realista por su naturalismo...

Al realismo lo situamos entre lo clásico—Grecia—y lo romántico—Germania— (6). Estos son los tres estados generales del arte. (Ya veremos cómo el naturalismo comporta cierta situación un tanto extraña, si bien humana y explicable, por ser la base o principio de toda creación: *posibilidad de arte*).

De hecho, la estética de la realidad fluctúa entre la sensibilidad dinámica de lo romántico y el estatismo sustentador de tipos ideales, clásico. Una aceptable definición—y como tal incompleta—del realismo será considerarle la suma del movimiento de las formas conteniendo pasiones y sentimientos en el ambiente...; la suma de esto, digo, con la idea, siempre propensa al orden.

La naturaleza se extiende bajo las artes clásicas y románticas. Las cimenta. Es su vaso: de perfecta labra y sin mácula en lo clásico; apasionadamente prendido por los crispados nervios románticos. En el realismo, el cuenco se respeta. Se respeta, no se le investiga; tampoco conviene sea deformado. He aquí la razón del dramatismo realista: en su ámbito anidan los ánimos vitales de la pasión y de la idea. El recipiente podrá parecer vulgar, tan común como cualquier botijo, pero le sabemos lleno por la humedad de sus poros. Le presenciamos capaz de satisfacer nuestra sed de manantiales abundantes, internos; de algo más que la superficie de las formas... La mejor definición del realismo acaso sea aquella de la doctora Teresa, cuando decía que Dios andaba entre pucheros.

La naturaleza, al convertirse en la *realidad* artística, adquiere noción de sí misma. Hay así una transmutación de valores: las formas vibran hasta despedir cargas de energía, de ideas y sentimientos y por ello queda tan lejos de lo mimético o de los símbolos alegóricos. Cuanto era simple materia—vista de por fuera—se transustancia y adquiere la vitalidad imperecedera de los estados de espíritu que con-

(6) Quizá por simple asociación de ideas, al estimar lo clásico como sinónimo de equilibrio, se le considera en todo momento cual el fiel—esto es, el centro—de la balanza donde son pesadas las formas y estados de ánimo del arte. La condición extrema de lo clásico por excelencia—el fidiaco del Atica—la comprobamos al ver la imposibilidad de un más allá tras él. Lo mismo ocurre con lo romántico. Al Partenón le sucede igual que a una catedral gótica: detrás de ellos sólo se puede construir otro Partenón u otra elevada llama de piedra, o, de lo contrario, cambiar de modo, de estado espiritual, de estilo. Con el realismo no sucede así. Como todo *fiel* de balanza puede ser *infiel*: inclinarse a un lado o a otro. (Cuando se nivelan los pesos, aparece el don Diego de Sevilla.)

Todo esto es ajeno a la noción lata de clasicismo, usada por todos..., como equivalente de arte perdurable.



viene sigan siendo en el mundo. La palpitante organización natural, física o animal, se eleva (7), alcanza más alto destino.

Así, huelga todo género de arquetipo, la definición mejor, la idea, que es reminiscencia. Sobran las melancólicas posturas, los flamígeros ademanes románticos. Aunque pueda haber orden y llama, medida y ardor, porque la existencia, si se hace *realidad*, comporta toda posibilidad de poder ser. Porque el realismo es afirmativamente existencial.

De muy distinta manera acontece con el arte naturalista. El hombre, llegando a este punto de vista, no quiere traspasar y fecundar los límites de lo visible. Toma los terrones del camino y los mira, se satisface con su sola contemplación. No germina la tierra. Tampoco florece, porque sin siembra de individualidad jamás amanecerán las flores a la aurora, ni los frutos nutrirán las ansias de alimento para el ánimo. Nadie preguntará qué anida en lo recóndito del espectáculo exterior. Ninguno arañará la epidermis rosada de un rostro, queriendo un brote de sangre con olor a misterio, al más allá de lo íntimo. La verdad suplirá (!) a la belleza. La ciencia intervendrá con las eficaces aportaciones de los descubrimientos de la óptica. Cualquier pretensión científica tendrá más valor que cualquier ideal o sentimiento. El espejismo creado por el afán investigador de las primeras horas del tiempo moderno llegaría a su culminación con el momento naturalista, en éstas de la segunda mitad del siglo XIX. Sabios y artistas, paso a paso, descubrirían la naturaleza. *Aprenderían a verla.*

El arte cumplió el sino de su instante. Sólo quiso naturaleza, aun cuando se volviera narrativo, continuase historiando o clamara haciendo son con las demagogias socialistas. Las consejas, las anécdotas, las leyendas y los lamentos ante las calamidades públicas, en el fondo serían mero pretexto para pintar *con verdad*. Porque entonces el arte, como la ciencia, había de ser *verdadero* (!).

Y si el escepticismo decimonónico no pudo llevar al hombre a la más espantosa bancarrota, gracias a la fe puesta en la técnica científica y su progreso, en el empirismo palpable, también el arte habría de redimirse merced a que inevitablemente seguiría siendo cosa de la mente y de los sentidos y la emoción. Porque el alma lo que menos contiene son reglas y normas, fórmulas matemáticas o razones geométricas. Porque la razón humana, cuando sueña, produce monstruos y cuando no duerme, vela sus sueños; no siempre razona. A la luz del día, con ojos escrutadores, hicieron los hombres el naturalismo. Este merece nuestro recuerdo, la admiración y que sea gustado, pues al fin y al cabo fué tan lógico e irracional como cualquiera de las artes de otros tiempos. Su razón de existir quería mantenerse en la verdad natural... ¿Cabe más optimista, ingenua y superficial sinrazón?

A la altura de los atormentados y complicados tiempos de hoy, tal grado de jovialidad y lozanía conquistan el respeto. Todavía, quizá, una buena *cura naturalista* pudiera dar alguna salud a la neurosis abstracta.

Entre tan salubres artistas de finales del siglo pasado situamos de lleno a nuestro José García Ramos. Con la gracia de su sangre andaluza hizo posible que la naturaleza, siempre noble, no cayera en lo chabacano y vulgar. Las puertas

(7) El poeta Blas de Otero habla de que hay que *real-izar*: izar lo real. Es una buena y sencilla definición del realismo, dada en la *Antología consultada de la joven poesía española* (Santander, 1952).



abiertas por Fortuny a un naturalismo amable, exquisitamente sensorial, al juguete cuasi impresionista, al gusto de la pintura por la pintura, matizan el continente y garbo de nuestro pintor sevillano.

Y como cualquier propósito mimético implica la necesidad de la agudeza descriptiva y captadora del dibujo, García Ramos habría de ser dibujante pleno de interés para su época y la actual, como a continuación hemos de ver.

## EL DIBUJO NATURALISTA

Antes que nada importa tener presente un hecho significativo: el dibujo no existe en la naturaleza a copiar o realizar. El ojo humano resulta incapaz para ver contornos. Los inventa cuando cree verlos, por el hábito, al dibujar. Los elabora merced a una función mental, de *abstracción* verdadera. El dibujo no existe cual fenómeno dable en el panorama de formas que rodean al hombre. Y, además de carecer de presencia real, comienza por no ser arte: es un lenguaje gráfico. El poder descriptivo del dibujo estriba, paradójicamente, en lo abstracto de su origen, en la cerebral limitación impuesta a las cosas. Porque limita, el dibujo describe, define. Esto es definir: expresar lo que comprendemos—abarcamos—.

Con propiedad sólo son dibujos aquellos donde la delineación precisa nos da la definición gráfica de las formas; esto es, las formas dichas de manera sintética, comprensibles y comprendidas, en libertad de la ganga de luz y color. Por extensión, denominamos dibujos a los de mancha, los carentes de línea, muchos del realismo y del impresionismo, aunque no pasen de constituir sino pictóricas grisallas, pinturas sin cromatismo alguno. Conviene afirmarlo y repetirlo, el dibujo rehuye comparecer en la pintura cuando ésta se expresa únicamente con los propios y exclusivos medios. Y tal principio no querrá nunca decir nada en contra de la posibilidad magnífica de hacer arte, *pintando*, dentro del mayor rigor dibujístico.

Así, llevadas las cosas a estos extremos de la teoría, fácil será colegir la pugna existente entre la realidad con que la naturaleza se manifiesta a la mirada del hombre y la traducción de lo visto—mediante la abstracción—, en líneas, por el artista. Quizá el peso de milenios de ejercicio en el dibujo impida que el problema se nos plantee con toda plenitud, o que aparezca sin apenas importancia. En la práctica, puede carecer de motivos para la preocupación, pues definitivamente la naturaleza termina imitando al arte, ya que a través de él ve el hombre a lo natural palpitante o estático. Sin embargo, en tal planteamiento del antagonismo de los sentidos—visión natural—con el dibujo—mental concebir—, encontramos una de las más fecundas explicaciones a los procesos artísticos extendidos desde la concepción clásica, purista u objetiva, a la realista, plasticista o impresionista. Y esto merecería más completa digresión, de haber tiempo y oportunidad para ello.

Lo cierto viene a ser, para cuanto nos afecta en este momento, que el dibujo naturalista—y, para el caso, el de García Ramos entra pleno en él—llega a constituir especie de solución de equilibrio entre ambos extremos de óptica fisiológica—por razón de la doctrina naturalista—y de visión mental—a causa del procedimiento, la ejecución—. Ya veremos cómo es de este modo y cómo, si alguna de



ambas partes sufre menoscabo, más bien será la última de las dos posturas en cuestión.

El dibujante naturalista (8) al encararse con la naturaleza no lleva ningún concepto *estético* previo, Toda estética implica una deformación, la recreación del mundo, y la estética del naturalismo, si es que existe, está a falta del propósito que muta los valores visibles en otros de sentido artístico. La fidelidad, el mimetismo, interesan por encima de cualquier *prejuicio*; entendiendo por éste el anhelo de avasallar el universo por la personalidad y su recreadora visión.

Dígame ya, sin rodeos: el programa a cumplir por el dibujante naturalista lo hallamos situado fuera de las propias intenciones y posibilidades del arte, aun cuando la naturaleza sea uno de los principios de toda posibilidad artística. El modelo interesa por sí mismo, con su agresiva constitución topográfica o anatómica. Nadie se encara con él pretendiendo le sirva para construir un ideal arquetipo, sustento de espirituales desvaríos emotivos o de la realidad, hecha merced a la comunión de alma y materia. Cuanto la retina recoge es válido. La selección de elementos y la síntesis ideal quedan desbordadas por el afán de verdad natural, por la descripción de la anárquica epidermis de lo existente visible. Cualquier paraje de la tierra, cualquier animal o ser humano adquieren categoría de *modelo*. Pierde éste su condición de provocador de la creación del paradigma o prototipo. Ni tan siquiera conviene sea pauta. Es el *original* de la obra de arte, además de, como siempre, el origen de ella. Desde tan singular enfoque, inédito hasta entonces en la historia, lo fundamental en el creador (?)—*copista, imitador*, diríamos—es poseer agudas facultades visuales y habilidad para reproducir fielmente. Pero por fortuna, esta equívoca postura pictórica hubo de contar con la madre del cordero de toda creación bella, es decir, con el artista; y éste, a pesar de sus *teorías extra-artísticas*, deformó, interpretó, hizo arte en bastantes ocasiones y, en suma, puso en el papel o en el lienzo su peculiar manera de sentir la vida: de sentirse el alma sola, y también las de los demás que le rodean.

Dotado el dibujante naturalista de *aguda visión y mimética mano*. Después necesitará que ambas cualidades posean el don de la caricia: de la sensualidad táctil. Mas, siempre con especial cuidado de que el erotismo no pase de lo físico; que no sea demasiado humano, es decir más mental que físico. Si así sucediera, la naturaleza ya se habría humanizado, quedaría desnaturalizada, veríamos lo natural conformado por el ímpetu de la psique erótica, por la Venus Urania, la de más poder en los sentimientos artísticos. Para explicarlo mejor, diríamos que los sentidos deben hallarse en un cierto reposo potente, sin desbordar los términos de la normalidad natural. Han de mirar los ojos y reproducir las manos de manera que nuestra piel sienta cómo son las calidades de un terciopelo, de un seno femenino o de un cántaro de barro. Para que nazcan las *calidades*. Ellas, en todo cuanto el dibujante o el pintor han de representar, preocuparán primordialmente en el naturalismo. Las cáscaras de los frutos, las superficies de las rocas o la epidermis de un cuerpo desnudo aparecerán a los ojos del espectador con capacidad para producir la sensación de que las tocamos y que esa sensación es del tacto; idéntica a la producida en nuestras manos por el áspero terciopelo de un melocotón, las corrientes aristas de un peñasco o la suave piel de una espalda de mujer. Las *calidades*

(8) Puede leerse García Ramos con todo género de tranquilidad; es formidable ejemplo de cuanto se dirá y se viene diciendo respecto al naturalismo.



cubren la totalidad de los volúmenes y éstos se afirman con justeza, aunque no cierren herméticamente sus contornos. Las *calidades* reclamarán agilidad de interpretación, buena mano de ejecutante, movilidad de factura. Exigirán se atiendan sin descuido las medias tintas, la flexibilidad y riqueza de los matices. Para cada calidad concreta hará falta una manera de hacer distinta, capaz de determinarla.

El contorno—el verdadero dibujo, si hablamos con teórica propiedad—tiene que entenderse con el claroscuro, que engendra la forma y gusta de expandirse por el espacio aéreo, diluyendo la corrección impuesta por los límites. Y aquí, en el entendimiento del diseño con la luz, es donde el naturalismo dará una intrépida solución, capaz de equilibrar—hasta cierta medida—la forzada acción de los linealismos rigurosos y lo espacial aligero. Ciertamente, la limitación ordenada por el deseo de describir la *verdad* logra un rigor ante el cual todavía podemos hablar de firmeza y presencia del trazo, de dibujo ciertamente presente. Los dintornos, si por casualidad o intención carecen de delineamiento, procuran ceñirse a las masas contiguas para, con la apretura, aludir y dar ilusión de dibujo concreto. Los espacios quedan justamente puestos en su sitio, en el que la fidelidad al natural establece. No puede estimarse lícito anden los cuerpos como peregrinos por la atmósfera circundante, con la difusa apariencia de lo visto al entornar los ojos. Cabrá aún el trazo, la delineación definidora; son admitidos los perfiles puntuales. Y bastará, para no caer en el *objetivismo abstracto*, (9) establecer los valores tonales de luz y sombra tras atenta y concienzuda relación y medida de los mismos, evitando, con medias tintas, cualquier dureza artificiosa. Se busca, de este modo, el ambiente, sin forzar sus *naturales* registros, sin pedirles misterios—a lo Rembrandt—o acordes de humanidad—como hacía Velázquez—.

Mediante la suma de todas estas pretensiones, llega el dibujante naturalista a dar cima a su ideario supremo: apropiarse del *carácter* del modelo, y ello—desde su punto de vista—se encuentra muy lejos del anhelo de aprehender el complejo y misterio de la personalidad humana, y sí muy próximo al afán de mostrarnos la singularidad de los accidentes con que el mundo se revela y se muestra distinto a cada hora para los ojos del hombre, sin animarle con un contenido sólo adquirible por la intuición que a los artistas les es dada. La *expresión* de las formas queda reducida todo lo más al *gesto*. El *carácter*, a la luz de tales intenciones, será la certera manifestación de las diferencias con que cada fragmento del espectáculo físico se imprime, inconfundible, en la cámara oscura del ojo del hombre.

Y por tales senderos el naturalismo llega a cierta especie de transacción entre la rigidez lineal—dibujo propiamente dicho—y el plasticismo—pintura verdaderamente tal—. El logro lo alcanza por requerir de la fuerza descriptiva del diseño—único capaz de acercarnos a este tipo de *carácter* apetecido—y de la entonación—ajuste de valores—, medio ineludible para obtener la *calidad* y el *ambiente*. Claroscuro

(9) Ya he apuntado en otra nota algo sobre la *objetividad* en el arte. Como en el lenguaje corriente se hacen sinónimas muchas palabras que sólo podrían serlo a medias, convendría acaso distinguir la cuestión aún más. *Objetivo*, *realista*, *naturalista*, *verdadero* llegan a adquirir, incluso en boca de cierta refinada crítica, un valor de igualdad en el significado que de hecho no poseen, empobreciendo las posibilidades del lenguaje en perjuicio de la precisa distinción, propia de todo juicio crítico que por tal se tenga...

La palabra *objeto* tiene un contenido de inercia, estático. No podemos decir de un hombre, un animal o una planta que sean objetos. De ahí que la acción de *objetivar* cualquier ser vivo, orgánico, suponga convertirlo en algo inerte..., desde el punto de vista *real* o del *naturalismo*. Ser *objetivos* con algo viviente, es convertir ese trozo de vida en una idea, en una abstracción, en algo mental y distinto al mundo de la naturaleza, por muy *vivaz* y *verdadero* que sea para nuestra mente...

Sería largo de explicar. Un asombroso ejemplo de *objetividad artística* es Alberto Durero.



y dibujo son usados sin exceso, en deseada fusión para no descoyuntar cuanto a todo trance ha de ser *natural*. Así, en el dibujo naturalista, nos enfrentamos ante uno de los más inteligentes hallazgos de las formas artísticas. Con una solución de porvenir que puede se haga genial, esto es, aprovechable (10). Por de pronto, su solución pesa mucho actualmente en las enseñanzas oficiales de las bellas artes en España (11). Y su eficacia podría ser incalculable, porque con certeza será en todo momento un buen medio de aprendizaje.

Los dibujos naturalistas, la mayor parte de la segunda mitad del siglo XIX, estos de García Ramos y muchos que se consideran obras definitivas, tienen su categoría primordial en ser *estudios del natural*. Ya lo sabemos: en todas las épocas los artistas estudiaron, pero nunca (12) a la manera y con el fin de los ejemplares que aquí nos ocupan. Se estudiaban la "figura", los paños, los árboles... y no estrictamente el natural. Tales trabajos tenían un muy otro destino, fuera de sí, y una vez cumplida esa misión, apenas si se les daba valor. Lógicamente, algo semejante—nada más que semejante—también sucede en lo decimonónico naturalista. Pasa esto y ocurre algo más de gran significación: *se estudia por estudiar*. Y en abundantes ocasiones nos encontramos con el hecho bastante insólito de que esos *estudios* son la floración más espléndida de algunos artistas; que son mejor que los cuadros brutalmente gigantes, mejor que sus graciosas cuasi miniaturas. ¿Por qué? Porque, en buena razón, un arte tarado de cientifismo, de veracidad física, reclama aplicación y largo ejercicio en el estudio; esto es, dedicar grandes energías a él, y, al dedicarlas, verter acaso lo mejor del temperamento en ese presunto aprendizaje. Era sabido cómo las más poderosas facultades iban quedando en cada *estudio*. Por eso los jurados de las Exposiciones admitían tales muestras de honradez (13) pictórica.

Sólo con el *estudio*, y dibujar era igual a estudiar, habrían de obtenerse las tres condiciones propias de *carácter, calidad y ambiente* con que la naturaleza muéstrase a la mirada del hombre.

Pero veamos cómo, en la práctica, se cumplían y lograban estos propósitos.

(10) Me hago eco de las palabras de Ortega: "La genialidad es experimental: geniales son las creaciones que aún pueden tener hijos", pág. 140 de las O. C.

(11) Este es uno de los más apasionantes problemas del escolástico—no académico—aprendizaje del dibujo y la pintura de las Escuelas de Bellas Artes españolas. La mayor parte de sus profesores pertenecen a generaciones críticas, formadas con el rescoldo del criterio naturalista, y después llamadas a empresas de otro orden, las cuales quizá sólo pudieron llevar a cabo merced a esa formación de concienzudo estudio del natural. (De cómo la formación naturalista sirvió para otros fines muy ajenos al naturalismo, el caso de Picasso es buen ejemplo.)

La reflexión sobre la pedagogía no abunda entre los artistas de hoy. (Quedan hechas todas las salvedades y excepciones pertinentes.) Así, resulta peregrino ver cómo se enseña a dibujar con normas naturalistas—que se creen clásicas y académicas (!)—, mientras el joven alumno, presunto pintor, tiene en el ánimo otras metas distintas, o el mismo profesor—sin norma ni método—le anuncia esas metas, sin decirle *qué es ese dibujo que se le enseña y de qué forma le podrá servir para alcanzar sus otros y dispares propósitos*. Es lógico. Los maestros de hoy empezaron siendo naturalistas y, con el rodar de los años, olvidaron *qué cosa sea cuanto ellos mismos pretenden enseñar*.

Dios quiera que no sea por cortedad de alcances o pereza mental.

(12) Cabe imaginarse unos *estudios* semejantes en el naturalismo alejandrino, extraño y parcial aditamento de lo que entendemos por helenístico. Pero, si bien es verdad que en el afán de este período encontramos figuras cargadas de atento estudio del natural, no se debe olvidar como media en todas ellas una concreta intención de deformar, caricaturizar. Su gusto por los temas callejeros lo vemos cargado de ironía, sarcasmo y hasta de falta de humano respeto por las formas humanas. Todo ello implica un ideario, un verdadero *prejuicio* artístico, ya sea éste el de la humorada, más o menos malévola.

(13) Dicho con cierta sorna y sin ningún ánimo de agresividad e inquina, muchos artistas eran "pobres pero honrados": pobres de voluntad artística—estética, para ser más claros—, pero honrados al *respetar los derechos del natural*. ¡Como si la naturaleza pudiera mantener derechos ante los más elevados del artista! La *honradez* se ha convertido hoy en un terminacho, en el argot de algunos inocentes pintores y críticos. Sin embargo, ya se comprende que tuvo un mejor y hondo sentido en a pasada centuria.



Ya tenemos al artista—García Ramos es buen ejemplo—frente al papel, gris mejor que blanco, áspero antes que satinado. El modelo se encuentra en la tarima; compuesto, inmóvil, con quietud profesional. La luz procura ser violenta, definidora; asiste en ayuda del contorno y del volumen. La hoja, virginal aún, no tiene por qué ser grande. El lápiz carbón posee afilada punta y se desliza, rápido, vertiginoso, tanteando masas y proporciones. Poco a poco se adentra en la *lineal* definición de los contornos y sus accidentes, hasta que se decide a puntualizar cada flexible movimiento de la línea y su claroscuro. Esto es, se trabaja *a punta de lápiz*, con la constante presencia del problema luminoso en cuya solución se halla el volumen: *se modela rayando*. Y cuando ya el pergeño tiene *carácter*, está fisiognómicamente *definido, descrito*, intervienen los difuminos o los dedos de ambas manos. Los trazos quedan más o menos fundidos, envueltos. Los contornos pierden alguna nitidez, pero se logra el *ambiente*. En tal punto, el artista está casi al cabo de la calle, mas le falta que los sentidos, el difumino y el lápiz se afilen más aún. Requiere poner a contribución la sensualidad, dar movilidad a las amplias manchas, ciñéndolas de paso; matizar cada una de las partes para que aparezca la *calidad*: la materia propia y palpable del ser puesto ante la vista. Sin embargo, el dibujo precisa todavía—como final remate—ser acabado, esto es, volver al principio, volver a delinear, a dar rigor a los perfiles para que sea el *carácter* el más importante factor del *estudio* (14).

Y no se puede olvidar. La paternidad del criterio y procedimiento del dibujo naturalista corresponde, en grande medida, a Mariano Fortuny. Este lo intuyó en sus juveniles imitaciones de Gavarni y pudo darle forma al desprenderse del bagaje "nazareno" aprendido de Lorenzale y de su profético admirador Milá y Fontanals. Roma fué para el pintor reusense distancia suficiente para lanzarse por el derrotero de la naturaleza, tras el descubrimiento de Africa. Fortuny, como nos cuenta Iriarte y comprobamos en sus obras, dibujaba aún con más simplicidad: en hojas teñidas trazaba con lápiz negro—frecuentemente compuesto—y con otro blanco realzaba los claros; así habría de obtener más fuerza en el volumen. Luego, con el fin de sacarle mayor partido a este sistema, que es clásico, otros artistas lo harían más complicado.

Cierto buen gusto, nato y afectado en Fortuny, impide que sus estudios desciendan al exceso de las minuciosidades analíticas, aun en los casos donde aparece prolijo e insistente. El deseo de lo bello—de esa noción a un paso de lo ideal—transcurría cual savia regeneradora por las líneas, y éstas facilitaban una versión de la naturaleza fuera del servil mimetismo. Como hombre mediterráneo, y quizá más por español, lanzóse fogosamente a la cariñosa estima del natural, a falta de otros ideales que la hora de su existencia no podía brindarle. Galanamente, con gracia y habilidad sin par en la historia del arte, abrió camino a la realización

(14) En los 36 primeros números del catálogo se encontrarán descritos suficientes ejemplos de cuanto se dice. Es más, dada la agilidad—desparpajo, diríamos mejor—de García Ramos, se pueden observar en un mismo trabajo partes de las distintas fases que con presteza y desenfado resolvió sin requerir de muy laboriosa ejecución. En las figuras 8, 9, 10, 11, 12 y 14 se reproducen algunos dibujos; ellos podrán servir para comprender mejor el sentido de las explicaciones. V. gr.: las nudas imágenes de las págs. 11 y 14 corresponden a la fase de mancha sobre el dibujo—compárese el último citado con la figura 12—. Las 9 y 10 son *estudios* ya acabados, con el logro de todo el *carácter* por la firmeza y rigor de los contornos. La número 8 es también expresiva de lo mismo y, particularmente, de cómo un cuerpo joven femenino desnudo, que pudo ser propicio sin duda a la idealización, fué mirado simplemente, sin interferencias ideales, recreadoras; se le observó de manera concienzuda para reproducirlo verazmente. En el catálogo se hallarán otras academias únicamente trazadas a lápiz, sin difuminar. La simplicidad del procedimiento no resta en absoluto a la intencionada visión naturalista, es claro.

(Llamo *academias* a estos *estudios del natural*, siguiendo una convención harto común...)



de un mundo artístico sólo atento a lo formal de la naturaleza, de una naturaleza disfrazada con trapos de guardarropía, pero naturaleza al fin. El arte, no lejos ya del advenimiento de los atormentados inhábiles—los del post-impresionismo—, parece quiso despedirse con el prodigio fortuniano, con el pintor manualmente mejor dotado de todos los tiempos.

A través de José Jiménez Aranda, un año mayor que el de Reus, aprendería en Sevilla García Ramos la lección fortunista. En Roma y en París (capitales del orbe artístico donde los seguidores de Fortuny eran fervientes y numerosos) hallaría García Ramos la confirmación al bautismo de fe naturalista recibido de manos de Jiménez Aranda.

Fortuny mismo fué quien dió el mayor impulso para convertir la manera de los viejos esbozos imaginativos en apuntes o esbozos tomados de la realidad. Siempre los artistas tuvieron necesidad de una fórmula precipitada de dibujo, con el fin de fijar rápidamente una idea o algo pasajero o apenas visto en su fugacidad, poniendo a contribución las facultades de la retentiva. De memoria fueron compuestos, con trazos apresurados, los temas que la imaginación forjaba. Las mentales visiones plásticas apenas paran un momento en el espíritu. La idea artística, en su principio, rasga la oscuridad del cerebro como un relámpago, y luego, muy presto, desaparece. El artista, transido por ese germen de la creación, ha de trasladar de seguido—a grandes rasgos, sin detenimiento con las minucias—cuanto por ese fenómeno que a veces se llama inspiración brota en la sensibilidad y en la conciencia. Toda morosidad es perniciosa, esteriliza los resultados. Con prisa y arrebató nace el esbozo.

Lógicamente, el esbozo será imprescindible al pintor o dibujante naturalista, aunque para fines distintos a los generales en el pretérito artístico. Y ya, en el caso del naturalismo que nos ocupa, de menos urgencia será recoger la imagen interior, la del ánimo emocionable. Una escena callejera, las carreras de caballos, el requiebro del galán a su moza, cualquier hecho mondo y lirondo, son preferibles a los productos de la introversión artística. Pero esos tales acontecimientos pierden su aire cotidiano, la postura simple de la naturalidad, en cuanto el pintor o dibujante intenta recomponerlos, escenificarlos de nuevo en el antro del taller. Siempre, es cierto, y más quien siga el credo naturalista, precisará de esa reconstitución de los hechos en la tarima del estudio, a riesgo de incurrir en lo teatral. Del planteamiento de esta dificultad para recomponer lo vivo surge la eficacia del esbozo previo tomado del natural, pleno de todos los valores vistos—más que intuídos—ante cualquier incidente. En verdad, si se tiene bien aprehendido con el esbozo el móvil espectáculo propuesto para tema, si en su síntesis hay certera noticia del carácter del asunto y de la impresión de su aparecer, lo que seguirá después en la tarea del dibujante o del pintor pertenece casi exclusivamente a los problemas del oficio y a la resolución dable, también, por las peculiares habilidades de la ejecución que se proyecta en la factura. Así, los estudios cumplirán entonces su valioso cometido. Pero el estudio, de por sí, resulta insuficiente (15).

(15) Eficaz ejemplo de qué conviene sea un *esbozo del natural* se puede ver en la figura 4 de las reproducciones. Este de García Ramos tiene viveza, es decir, parece hecho del natural o con feliz retentiva del carácter del asunto. (Vid. también el número 84 de mi catálogo.)

De los que con más exactitud debemos llamar *esbozos de composición* hay muestra en los números 45, 47, 51, 59, 63, 74—éste más que esbozo será un estudio avanzado de un esbozo—, 85, 89, 90—figura 3 de las láminas—, 95 y 103.



Todo *estudio*, aun siendo certero y natural, pierde algo y desde luego lo más importante: la vivacidad. Suele desaparecer el justo enfoque del movimiento característico y propio de una actitud palpitante. Los personajes de los *estudios* transmiten al espectador la sensación de su incomodidad; nos parece que en cuanto pudieran dejar su quietud darían un suspiro de alivio para quedar en relajado descanso. Toda *pose* encierra algo que repugna con el natural.

Para el hombre la naturaleza aparece siempre llena de problemas, y el mayor que ella plantea al dibujante o pintor naturalista es el otorgar su *naturalidad*. Y ésta acaso sólo se entregue con el *apunte*.

Por ello, si los *estudios* son peculiar entrega del naturalismo décimonónico, no es menos característico e importante el ejercicio del *apunte*, singular entre las singulares aportaciones del momento. Ya se ve lo perentorio de su uso para lograr que las formas artísticas permanecieran vivas, además de fieles a la apariencia natural, en la obra. Pudiéramos decir que el *estudio* es como una mera descripción biológica y el *apunte* el afán logrado de la fijeza duradera de la acción; esto es, el logro de lo vivaz. Si los *estudios* son de lo mejor en el arte naturalista, como ya dije, también los *apuntes* tendrán excepcional valor, máxime cuando fueron la más *expresiva* manera de manifestarse el naturalismo. Con ellos supera éste muchas veces, por gracia certera y la precisión de los acentos del gesto, a tantas y tantas obras definitivas merced a su colaboración nacidas (16).

(16) Se reproducen en las láminas algunos de los más interesantes apuntes de García Ramos conservados en el Museo de Arte Moderno. Prodigioso es el del viejo y grueso sacerdote—figura 17—. Obsérvese en él la agilidad y firmeza del trazo, la precisión de las formas, el volumen y el carnosos modelado de la cabeza y la mano sobre el pecho; conseguida la calidad frotando suavemente y por acentos el grafito. Está lleno de carácter, de ese carácter naturalista, captador del gesto—del continente, de la representación exterior de un contenido demasiado recubierto con el exterior—, donde la *personalidad de fuera, visible a cualquiera*, se nos brinda llena de vitalidad, si bien no se hace ni la más mínima alusión al mundo complejo del alma prisionera de la materia. (Aludir al misterio anímico sería navegar por el cauce realista...) De igual categoría es el dorso—figura 18—de este dibujo, el cual nos da su fecha (Roma, 1878), que con toda probabilidad será también la del cura viejo. Las figuras 1 y 2 preceden en cinco años a los anteriores. También fueron ejecutados en Roma, dos años después de la llegada (1871) de García Ramos a la Ciudad Eterna. De éstos cabe destacar el simple, sobrio y luminoso del fraile descalzo y el lleno de garbo de Virgilio Mattoni. Es casi seguro, a juzgar por el estilo, que sean también romanos los de las figuras 6 y 7; el primero pertenece a la sugestión del temario de casacones impuesto por Fortuny. (No se olvide: nuestro pintor sevillano llegaba a estudiar a la urbe del orbe cristiano tres años antes del inesperado fallecimiento del de Reus, cuando allí hervía el entusiasmo de sus imitadores, plagiarios, falsificadores y apasionados admiradores...)

Muy singular de calidad es el dibujo—más que *apunte*—hecho en Roma, en 1877, del número 99 del catálogo. Da la impresión de no ser profesional la modelo utilizada, joven y bella. Evoca todo él una cierta complacencia en recoger ciertas galas femeninas que, acaso después de mucho rogar, el pintor consiguió le fueran mostradas en beneficio del arte...

Posteriores, hechos en España, pues, son el beato del cirio—figura 16—y el chulo afeminado con su vara—figura 15—. En éstos se ha perdido alguna de las morosas atenciones, propias del estudiante, que se ven en los de Roma. Son menos precisos y más convencionales de ejecución, pero en ellos gana el dominio del movimiento y la actitud característica de los tipos. De cómo por el *apunte*, y nada más que por un *apunte*, se puede lograr la *naturalidad*, da idea clara la figura 19, que sirvió para llevar a cabo la del jinete del cuadro reproducido por Temple—obra citada, vid. nota 1—. En la realización del cuadro cambiaría la postura del galanteador andaluz, y para ello seguramente mediarían otros apuntes y algún *estudio*; pero la prestancia, el porte y el gesto se encuentran contenidos ya en el que ahora nos ocupa. (El cuadro—figura 20—está firmado en el ángulo inferior izquierdo, en Granada.)

Merecen mención aparte los apuntes de paisaje—vid. la figura 13—. García Ramos fué, siguiendo los gustos e inquietudes de la época, muy estimable paisajista en muchos de los fondos de sus cuadros. Vid. otros apuntes de paisaje en los números 49, 62, 68 y 83 del catálogo.



# CATÁLOGO DE LOS DIBUJOS DE JOSÉ GARCÍA RAMOS, PROPIEDAD DEL MUSEO NACIONAL DE ARTE MODERNO (1)

## 1/G. R.

0,487 × 0,247.—Papel.

Lápiz carbón.—A punta de lápiz.

En la 1.<sup>a</sup> cara: Sello de *J. García Ramos*.

Al dorso: En la izda.: ilegible / *de Madame / Angot / Me de / meve* [?] *Angot* / notas musicales / *fille* / notas musicales / *dé* / ilegible; el papel está cortado y estas palabras deben de ser finales de renglones más extensos. Sello de *J. García Ramos* y—a lápiz—n.º 13.

**Descripción:** 1.<sup>a</sup> cara: *Academia*.—Muchacho desnudo, de frente, apoyado en un cajón, de pie y con las piernas cruzadas; en actitud de tocar una flauta que no está dibujada completa. (Alrededor hay una serie de trazos en los que destacan cuatro monigotes con vestimenta napoleónica.)

**Dorso:** La misma figura anterior, vista de perfil y sin hacer la parte inferior de las piernas, donde se pueden ver las huellas de una cabeza borrada.

## 2/G. R.

0,492 × 0,258.—Papel.

Lápiz carbón difuminado y con acentos a punta de lápiz.

1.<sup>a</sup> cara: Sello de *J. García Ramos* y—a lápiz—n.º 21.

**Descripción.**—1.<sup>a</sup> cara: *academia* de mujer desnuda sentada sobre un cajón, de perfil a la izda.; su brazo de este lado va hacia atrás y la mano se apoya sobre el cajón.

**Dorso:** Esquema apenas iniciado de la misma figura anterior—del torso solamente—y con desproporciones y pequeñez de tamaño que le harían desechar la continuación del trabajo.

## 3/G. R.

0,482 × 0,31.—Papel.

Lápiz carbón a punta de lápiz con algunos acentos de difuminado.

Sello de *J. García Ramos* y—a lápiz—n.º 23.

**Descripción:** *Academia*.—Viejo desnudo, sentado, de 3/4 a su dcha., pero con el tronco volviéndose para que la cabeza quede de frente al espectador; la mano izda. se apoya sobre el cajón de asiento, y la dcha., cerrada, sobre el muslo del mismo lado.

**Tres apuntes al lado izdo.:** De arriba abajo: busto de un hombre con barba y sombrero; otro, sin sombrero, visto por el codo, el cual debe de estar dibujando en un tablero, y a su lado izdo., más al fondo, aparece esbozada otra cabeza, vista por detrás también; hombre con barba—busto—, de perfil—: tiene toda la actitud del que dibuja—.

## 4/G. R.

0,485 × 0,222.—Papel.

Lápiz carbón.—A punta de lápiz con amplios acentos de difuminado.

1.<sup>a</sup> cara: Con tinta sepia: *J. García / a su hermano / J. García / Roma*. Sello de *J. García Ramos* y—a lápiz—n.º 25.

(1) La catalogación de los dibujos y demás obras de arte del Museo Nacional de Arte Moderno se efectúa, actualmente, bajo la dirección de D. Enrique Lafuente Ferrari.

Los números indicados en cada caso y escritos a lápiz en los dibujos, deben pertenecer a un intento de recuento de los dibujos propiedad del Museo, pues no existe en la documentación del mismo nada que pueda sugerir haya habido el propósito de realizar la tarea de catalogarlos.

Las 36 primeras hojas dibujadas corresponden a estudios de academia realizados por García Ramos en Roma. El último número del Catálogo es obra también de esta época romana y posee el interés de que en él certifica el autor que éste es su primer trabajo a pluma.

En sesión del Patronato del Museo de Arte Moderno de 24 de diciembre de 1917, el escultor Mariano Benlliure, como Director General de Bellas Artes, notifica la adquisición de obras a cargo del presupuesto de 1918 por valor de 40.000 pesetas. Entre estas obras se encuentra una colección de dibujos de García Ramos, valorada en 3.000 pesetas.

Tales dibujos son adquiridos por R. O. de 12 de enero de 1918, transmitida al Museo por el referido Director General, en la cantidad de 4.000 pesetas, a D.<sup>a</sup> Antonia Aguilar Brieba, viuda del pintor.

En la misma fecha de 12 de enero de 1918, Agustín Lhardy entrega los dibujos en nombre de la referida viuda del artista.

En el Museo de Bellas Artes de Málaga existen 3 dibujos de García Ramos, academias, dedicados al pintor José Denis Belgrano. Uno de ellos aparece reproducido en la pág. 154 del catálogo de dicha institución, publicado en 1933.



**Descripción:** *Academia*.—Hombre desnudo, casi de espaldas, con la mano dcha. apoyada en la cadera y la cabeza de perfil; está en pie.

**Dorso:** Arriba, 2 apuntes; a la dcha., esquema de mujer desnuda—busto—, con la cabeza vuelta a su dcha., y con las manos enlazadas a la altura de la barbilla; a la izda., esquema apenas iniciado del mismo anterior, pero en la cabeza ha sobrepuesto una de Mefistófeles.

# 5/G. R.

0,468 × 0,305.—Papel Ingres.

Lápiz carbón difuminado con acentos enérgicos a punta de lápiz.

1875 / Roma. En el margen: *ESTHER / FHES /* casi borrado / *García / esther /* casi borrado.

Sello de J. García Ramos y—a lápiz—n.º 15.

**Descripción:** *Academia*.—Hombre desnudo en pie, de perfil, con la mano izda. apoyada en la cadera y el brazo derecho extendido hacia adelante, sujetándose en una cuerda.

En los márgenes: Apenas apuntada hay una columna rematada con una estatua—debe de ser un monumento de Roma—, a la dcha.; a la izda., de arriba abajo: 2 monigotes; notas escritas—vid.—; un monigote burlesco de busto de hombre con descomunales patillas y enorme sombrero de copa; apunte tachado de caballero con casaca y bastón.

# 6/G. R.

0,44 × 0,285.—Papel.

Grafito, sin difuminar.

Sello de J. García Ramos y—a lápiz—n.º 4.

**Descripción:** *Academia*.—Desnudo de muchacho, en pie, de espaldas, echando hacia arriba y adelante el brazo dcho.; la pierna izda. va hacia atrás.

# 7/G. R.

0,51 × 0,265.—Papel.

Lápiz carbón difuminado con acentos a punta de lápiz.

Sello de J. García Ramos y—a lápiz—n.º 31.

**Descripción:** *Academia*.—Hombre desnudo, en pie, de frente, plantando sobre su pierna izda., con la cabeza vuelta hacia su dcha. y ligeramente hacia abajo; los brazos cuelgan y los puños están cerrados. La parte dcha. del papel ha sido cortada y queda el pelo del cogote y la línea del principio de la espalda de un apunte sacrificado.

# 8/G. R.

0,468 × 0,305.—Papel Canson.

Lápiz carbón con fuertes acentos de trazo de lápiz.

Sello de J. García Ramos y—a lápiz—n.º 1.

**Descripción:** *Academia*.—Hombre desnudo, de espaldas, con la pierna dcha. adelantada; el brazo izdo. cuelga; con la mano dcha. sostiene un palo que cruza por detrás de la figura, de dcha. a izda., en diagonal. **Margen de la dcha.:** varios apuntes de cabezas, apenas indicados y alguno caricaturesco.

# 9/G. R.

0,442 × 0,29.—Papel Canson.

A punta de lápiz carbón.

Sello de J. García Ramos y—a lápiz—n.º 14.

**Descripción:** *Academia*.—Desnudo de hombre en pie, con la pierna izda. hacia atrás; el brazo derecho extendido por abajo hacia ese lado; el brazo izdo., para arriba, quedando fuera del papel la mano (como broma, por no haber encajado totalmente la figura, pues le falta papel por arriba y le sobra abajo, en la muñeca "mutilada" se ha marcado un límite de línea quebrada y a su lado se ha dibujado, dirigida hacia abajo, una mano de *ejecución grotesca*); la cabeza está de perfil a su dcha. y el cuerpo de frente. **Margen de la dcha.:** además de la *mano* indicada, una cabeza de bandolero con patillas y cigarro en la boca; números, figuras escasamente indicadas, una de ellas como de guiñol.

**Dorso:** Comienzo ligeramente indicado del tronco de la academia anterior.



## 10/G. R.

0,434 × 0,294.—Papel.

Grafito—1.<sup>a</sup> cara—; dorso: lápiz carbón.En las dos caras, sello de *J. García Ramos* y—a lápiz—n.º 27; 1.<sup>a</sup> cara: *Ultima noche*.**Descripción:** *Academia*.—Hombre en pie con el cuerpo de perfil a su izda. y la cabeza girada ligeramente al espectador; va envuelto en un extraño ropaje, semejante a una capa; el brazo dcho. cuelga desnudo; la mano izda. queda visible a la altura del pecho.**Dorso:** Viejo desnudo en pie, de frente, con la cabeza casi de perfil a su izda.; las manos se cruzan por las muñecas, delante y sobre la esquina del cajón que hay a la izda.; los pies están sin hacer; realizado a punta de lápiz carbón.

## 11/G. R.

0,440 × 0,29.—Papel.

A punta de lápiz carbón.

Sello de *J. García Ramos* y—a lápiz—n.º 20. Margen dcho.—a tinta—: 125.000 ptas. / algo ilegible.**Descripción:** *Academia*.—(Es la misma figura del dorso de la hoja 10/G. R.—*vid.*—, vista por detrás.) Desnudo de viejo, de espaldas casi; la cabeza de perfil; las manos cruzadas adelante, por las muñecas—sólo una de las manos, la dcha., asoma—; las piernas separadas, avanzando la dcha. y viceversa la izda.; cajones a la dcha. **Margen dcho.:** escrito—*vid.*—; apunte apenas esbozado de una cabeza con sombrero andaluz.

## 12/G. R.

0,44 × 0,292.—Papel símil Canson.

Barra de sepia con trazado y algunos frotados.

Sello de *J. García Ramos* y—a lápiz—n.º 17.**Descripción:** *Academia*.—Apunte de un hombre desnudo sentado de frente sobre un cajón, con el brazo izdo. levantado—sin terminar—y el dcho. cruzando para apoyar el antebrazo sobre el muslo del lado contrario.**Dorso:** Mujer de espaldas, desnuda, apoyándose por el hombro contra la pared.

## 13/G. R.

0,50 × 0,27.—Papel.

A punta de lápiz carbón.

Sello de *J. García Ramos* y—a lápiz—n.º 8.**Descripción:** *Academia*.—Desnudo de muchacho, en pie, de espaldas, sosteniéndose en un palo que sólo se ve por arriba; la cabeza está inclinada a su dcha., y sólo aparece la parte superior, de perfil; la pierna izda. viene hacia el espectador. En el amplio margen dcho., de arriba abajo: parte inferior de una cabeza con bigotes y barba crecida pero rala / un taburete / un monigote.**Dorso**—apaisado—: unas piernas; un brazo y parte de un lado del tronco correspondiente; parte inferior de una figura masculina, desnuda y sentada sobre un cajón; abajo y debajo del 2.º apunte: una serie de monigotes figurando bailarinas y una orquesta.

## 14/G. R.

0,468 × 0,253.—Papel.

A punta de lápiz carbón con amplios trozos difuminados.

Sello de *J. García Ramos* y—a lápiz—n.º 6.**Descripción:** *Academia*.—Hombre desnudo, en pie, casi totalmente de espaldas, con la mano derecha apoyada en la cadera y la cabeza de perfil a la dcha. / un monigote / 4 cabezas rápidamente apuntadas.

## 15/G. R.

0,462 × 0,31.—Papel Ingres.

A punta de lápiz carbón.

Sello de *J. García Ramos* y—a lápiz—n.º 9.



**Descripción:** *Academia.*—Mujer desnuda en pie, de 3/4 a su izda., con los brazos levantados hacia adelante y la dcha.; cajón detrás, a la izda.; **margen izdo.:** ligerísimo esbozo de una bailarina saludando en el tablado, con figuras detrás / una cabeza apenas esbozada e informe; **mar, gen dcho.:** busto de hombre con barbas, hecho burlescamente.

## 16/G. R.

0,438 × 0,288.—Papel.

A punta de lápiz carbón con amplias manchas difuminadas.

Sello de J. García Ramos y—a lápiz—n.º 8.

En el margen izdo.—a lápiz—: ¿De capricho? / Cuantos / ... [?] / he?

En el margen dcho.—a lápiz—: *Veneciana*.

**Descripción:** *Academia.*—Hombre joven desnudo, de espaldas, con los brazos levantados como en actitud de tocar una flauta que no está dibujada; la pierna izda. va hacia atrás y planta la figura sobre la dcha.

**Margen dcho.:** Apuntes de cabezas más o menos grotescas, hechas en broma.

## 17/G. R.

0,432 × 0,288.—Papel.

Lápiz carbón difuminado con firmes acentos de contornos a punta de lápiz.

Sello de J. García Ramos y—a lápiz—n.º 30.

**Descripción:** *Academia.*—Mujer desnuda, de espaldas, apoyada con el hombro dcho. sobre la pared; con los brazos hacia arriba; a la dcha. apunte de una cabeza de hombre con barbas y pelo largo.

LAM. IV, fig. 9.

## 18/G. R.

0,46 × 0,303.—Papel Ingres.

A punta de lápiz carbón.

Sello de J. García Ramos y—a lápiz—n.º 19.

**Descripción:** *Academia.*—Hombre desnudo con la pierna izda. apoyada sobre un banquillo bajo—con almohada—; el tronco girado, de forma que queda de frente el hombro dcho. y con el brazo de este lado extendido para sujetar un palo; detrás de la tarima—a la izda.—se ven figuras dibujando en los tableros; **margen dcho:** arriba, apuntes de monigotes y cabezas; abajo, la misma academia descrita, rápidamente apuntada.

## 19/G. R.

0,436 × 0,237.—Papel.

A punta de lápiz carbón y después frotado.

Sello de J. García Ramos y—a lápiz—n.º 26.

**Descripción:** *Academia.*—Muchacho desnudo, en pie, de perfil el cuerpo, con la pierna izda. hacia atrás, la cabeza vuelta al espectador y los brazos extendidos hacia el frente de su cuerpo para sujetar un palo que lleva sobre el hombro.

**Dorso—difuminado con trazos a punta de lápiz—:** *Academia.*—Desnudo de mujer en pie de 3/4 a su izda. y la cabeza volviéndose al espectador; los brazos levantados, doblando por el codo y con las manos enlazando los dedos. **Margen dcho.**—de arriba abajo—: cabeza de perfil, caricaturesca; especie de picador montado sobre un burro; otra figura semejante en pie y dibujada sobre un torso femenino apuntado, que queda boca abajo y tachado.

## 20/G. R.

0,465 × 0,31.—Papel Ingres gris-violeta.

Lápiz carbón difuminado, con trazo enérgico a punta de lápiz.

Sello de J. García Ramos y—a lápiz—n.º 28.

**Descripción:** *Academia.*—Muchacho desnudo en pie, de frente, apoyado por el codo dcho. sobre un cajón; en actitud de ir a tocar una flauta. **Margen dcho.:** 2 esbozos caricaturescos de 2 cabezas de hombre grueso.

**Dorso:** Esbozo de la misma figura anterior pero vista de perfil; apenas está hecho solamente el tronco.



LAM. IV, fig. 11.

## 21/G. R.

0,433 × 0,283.—Papel.

Lápiz carbón difuminado.

Sello de J. García Ramos y—a lápiz—n.º 35.

**Descripción:** *Academia*.—Desnudo de mujer joven sentada, girado el torso hacia su izda.; la cabeza, de frente, y los brazos, extendidos y apoyados hacia la dcha.; **margen dcho.**—arriba—: apunte de una cabeza de hombre vista por detrás.

## 22/G. R.

0,441 × 0,111.—Papel.

Lápiz carbón difuminado con acentos a punta de lápiz.

Sello de J. García Ramos y—a lápiz—n.º 3.

**Descripción:** *Academia*.—Desnudo de mujer en pie, de perfil a la dcha., con los brazos en alto y las manos en la nuca.

**Dorso:** *Academia*.—La misma figura anterior vista de perfil a la izda.; hecha más rápidamente que la anterior.

LAM. V, figs. 12 y 14.

## 23/G. R.

0,458 × 0,287.—Papel.

A punta de lápiz carbón.

Sello de J. García Ramos y—a lápiz—n.º 18.

**Descripción:** *Academia*.—Desnudo de viejo sentado de 3/4 a su izda., con la mano dcha. cerrada y apoyada sobre el muslo del mismo lado; la cabeza está de perfil a la dcha.

**Dorso:** Estudio del brazo izdo. de la figura anterior; a la izda., y abajo: la misma figura de la 1.ª cara, rápidamente apuntada, de perfil a la dcha. **Margen dcho.:** una cabeza, y rayas revueltas que semejan figuras.

## 24/G. R.

0,443 × 0,295.—Papel.

Barra de sepia en trazado rápido con algunas masas difuminadas.

Sello de J. García Ramos y—a lápiz—n.º 16.

**Descripción:** *Academia*.—Hombre desnudo sentado en un cajón; la mitad inferior de 3/4 a su dcha.; el tronco de frente y la cabeza de perfil a la izda.; el brazo izdo. está levantado doblando por el codo, de forma que el antebrazo queda vertical; el brazo dcho. cruza el cuerpo para quedar la mano en el lado contrario y al borde del cajón.

**Dorso:** *Academia*.—La misma figura anterior vista de 3/4 por la espalda.

## 25/G. R.

0,46 × 0,304.—Papel Ingres gris-violeta.

Lápiz carbón difuminado con enérgicos trazos a punta de lápiz.

Sello de J. García Ramos y—a lápiz—n.º 34. Encima del sello: *el autor*.

**Descripción:** *Academia*.—Hombre con bastante barriga, desnudo, de perfil a la dcha., en pie, plantando con la pierna dcha. que está hacia atrás; la izda. avanza y se apoya sobre un cajón bajo; con la mano dcha. sujeta un palo, y la cabeza asoma—de 3/4 a su izda.—por encima del hombro. En la **parte superior dcha.:** un esbozo borroso de una escena. **Margen izdo.:** garabatos.

**Dorso:** Líneas de encaje de la misma figura anterior.

## 26/G. R.

0,434 × 0,285.—Papel.

Lápiz carbón difuminado con acentos firmes de contornos a punta de lápiz.

Roma/1878.—Sello de J. García Ramos y—a lápiz—n.º 12.



**Descripción:** *Academia.*—Desnudo de mujer, en pie, de 3/4 a su dcha., con los brazos levantados y las manos en la nuca; la cabeza está de perfil a la izda. **Margen dcho.:** un apunte burlesco de la cabeza de la modelo.

27/G. R.

0,484 × 0,27.—Papel—añadido por abajo 0,053—.

Lápiz carbón difuminado, muy modelado, con los contornos a punta de lápiz.

Sello de J. García Ramos y—a lápiz—n.º 29.

**Descripción:** *Academia.*—Desnudo de mujer, en pie, de frente, con los brazos en la espalda.

LAM. IV, fig. 8.

28/G. R.

0,445 × 0,285.—Papel grueso, como de acuarela.

Grafito a punta de lápiz.

Sello de J. García Ramos y—a lápiz—n.º 24.

**Descripción:** *Academia.*—Estudio de ropaje de un hombre sentado, de 3/4 a su izda., con la cabeza de perfil a la dcha. y el hombro dcho. desnudo.

29/G. R.

0,431 × 0,289.—Papel.

A punta de lápiz carbón con amplios difuminados en las masas oscuras.

Sello de J. García Ramos y—a lápiz—n.º 11.

Angulo inferior izdo.: *Roma.*

En los márgenes: *Chiavo de ovo/?/Veneziana./Napole./Doctore/Putana/mesi.*

**Descripción:** *Academia.*—Mujer desnuda sentada sobre un cajón, de 3/4 a su izda. y la cabeza de perfil, inclinada hacia abajo. Garabatos representando telas de araña y arañas.

30/G. R.

0,442 × 0,251.—Papel.

Lápiz carbón difuminado sobre el trazado a punta de lápiz.

Sello de J. García Ramos y—a lápiz—n.º 32.

**Descripción:** *Academia.*—Hombre desnudo en pie, de frente, avanzando algo la rodilla dcha.; la mano del mismo lado sobre la cadera; el brazo izdo. horizontal y el antebrazo algo más levantado; la cabeza ligeramente inclinada.

**Dorso:** *Academia.*—Hombre joven desnudo, sentado sobre un cajón alto, de 3/4 a su dcha.; con la mano izda. apoyada sobre la esquina superior del cajón. **Margen dcho.:** apunte muy gracioso de un busto de un hombre con casaca, de perfil a la dcha.

31/G. R.

0,435 × 0,237.—Papel.

Lápiz carbón; sólidamente modelado con vigoroso difuminado sobre el trazo a punta de lápiz, que persiste a trozos.

Sello de J. García Ramos y—a lápiz—n.º 10.

**Descripción:** *Academia.*—Desnudo de mujer, en pie, de espaldas, con los antebrazos levantados y ocultos a la altura del pecho; la cabeza vuelta a la dcha., por donde se ve, sin llegar al perfil completo.

**Dorso:** La misma modelo anterior vista de 3/4 por la espalda y la cabeza de perfil a la dcha. Hecho a punta de lápiz.

32/G. R.

0,436 × 0,288.—Papel de acuarela.

A punta de lápiz carbón con pocos difuminados.

Sello de J. García Ramos y—a lápiz—n.º 7.

**Descripción:** *Academia.*—Desnudo de hombre viejo en pie, de perfil a la izda. y con la cabeza vuelta al espectador; la pierna dcha. avanza y la muñeca de este lado monta sobre la izda. encima del cajón; tiene barbas y es calvo. **Margen izdo.:** un garabato de una bota con espuela. **Margen dcho.:** cabeza.



## 33/G. R.

0,462 × 0,307.—Papel Ingres gris-violeta.

A punta de lápiz carbón con algunos suaves difuminados en amplias masas de oscuro.

Sello de *J. García Ramos* y—a lápiz—n.º 2.

**Descripción:** *Academia*.—Desnudo de hombre en pie, apoyado por la espalda sobre unos cajones, de perfil a la dcha.; sostiene con las manos una vara a la altura del pecho aproximadamente; los pies están sin encajar.

**Margen dcho.:** Apunte de una cabeza apenas esbozada.

**Dorso:** El mismo modelo anterior, en la misma posición, visto de 3/4 a su dcha.

## 34/G. R.

0,465 × 0,30.—Papel Ingres gris-violeta.

Lápiz carbón difuminado.

Sello de *J. García Ramos* y—a lápiz—n.º 22.

**Descripción:** *Academia*.—Muchacho desnudo, en pie, de 3/4 a su izda. en actitud de tocar una flauta; la cabeza de perfil y apoyado con el codo dcho. en un cajón; desde la rodilla para abajo está sin hacer.

**Dorso:** *Academia*.—Desnudo de hombre, de espaldas, con la rodilla izda. apoyada sobre un banco bajo; la pierna dcha. estirada y hacia atrás, haciendo fuerza; con los brazos se apoya sobre un palo, aguantando la inclinación del cuerpo; el pelo se lo ha dibujado largo, como si lo llevara el viento hacia la izda., y debajo de este pelo se puede ver aún el perfil de la cabeza que ha sido tapada.

## 35/G. R.

0,48 × 0,342.—Papel Canson amarillento.

Lápiz carbón difuminado con algunos trazos a punta de lápiz. *Vid.* también en la descripción del dorso.

Sello de *J. García Ramos* y—a lápiz—n.º 31.

**Descripción:** *Academia*.—Niño desnudo sentado sobre un banco muy bajo, con la cabeza de 3/4 a su izda., el brazo dcho. apoyado sobre un cajón y el antebrazo apoyándose sobre ambos muslos; está al pie de una escultura, de la que se ve la parte inferior, por la espalda, que puede ser un vaciado del antiguo a pesar de su apariencia de figura anatómica. **Margen dcho.:** cabeza de hombre joven de perfil y, encima, otros garabatos de cabezas.

**Dorso:** *Academia*.—Desnudo de niño en pie, de frente, con la cabeza casi de perfil a la dcha.; el brazo izdo. extendido a la altura del hombro, y el otro brazo colgando; es un gracioso apunte difuminado suavemente a trozos e inconcluso.

## 36/G. R.

0,463 × 0,266.—Papel Ingres.

Lápiz carbón; sólidamente modelado; difuminado y con firmes trazos a punta de lápiz.

Sello de *J. García Ramos* y—a lápiz—n.º 33.

**Descripción:** *Academia*.—Desnudo de hombre, de espaldas, con el brazo izdo. dirigido hacia la pared de ese lado donde se agarra con la mano; tiene la diestra en la nuca; la pierna dcha. hacia atrás.

LAM. IV, fig. 10.

## 37/G. R.

Proyectos o estudios de farolillos.

0,135 × 0,106.—Papel de acuarela.

Dibujo delineado a lápiz y acuarelado.

Sello de *J. García Ramos* y—a lápiz—n.º 23.

**Descripción:** Proyecto o estudio de farolillo de cristal de tono gris verdoso, acaso de, o para, procesión.

**Dorso:** Otro farolillo de cristal verde.



## 38/G. R.

**Proyecto o estudio de un farolillo.**

0,136 × 0,104.—Papel de acuarela.

Dibujo delineado a lápiz y acuarelado.

Sello de *J. García Ramos* y—a lápiz—n.º 22.**Descripción:** Proyecto o estudio de farolillo de cristal transparente y violeta, acaso de, o para, procesiones.

## 39/G. R.

**Proyecto de farolillo.**

0,135 × 0,091.—Papel de acuarela.

Dibujo delineado a lápiz y acuarelado.

Sello de *J. García Ramos* y—a lápiz—n.º 10.**Descripción:** Proyecto o estudio de farolillo de cristal gris suavemente verdoso, acaso de, o para, procesiones.

## 40/G. R.

0,121 × 0,305.—Papel rayado de escribir.

Para la técnica, *vid.* sus descripciones.1.ª cara: *Tableau/Tipos de Roma*.**Dorso**—en tinta sepia—dos veces escrito: *Sevilla* y *Ana*, además de rasgos de pluma y garabatos.**Descripción:** a pluma con tinta sepia.—Serie de figuras sentadas en un bordillo y una en pie, en la dcha., dentro de un rectángulo alargado; está hecho este boceto con mucho desparpajo para obtener nada más que masas y movimiento.

LAM. II, fig. 4.

**Dorso:** Tres ligeros esbozos con grafito: 1.º, falda larga asomando los pies por abajo; 2.º, tronco de mujer acodada, vista casi de espaldas y con la cabeza de 3/4 a su dcha., vuelta al espectador; 3.º, esquema de una figura.

## 41/G. R.

0,311 × 0,214.—Papel barba.

Grafito, a punta de lápiz.

Sello de *J. García Ramos* y—a lápiz—n.º 2.**Descripción:** Apunte de paisaje.—Un olivar con indicación de las masas de cuatro mujeres agachadas y tres tinajas; recolección de la aceituna.

LAM. V, fig. 13.

**Dorso:** Trazado esquemático de una cabeza caricaturesca.

## 42/G. R.

0,131 × 0,203.—Papel símil Canson.

Grafito, a punta de lápiz.

Sello de *J. García Ramos* y—a lápiz—n.º 7.**Descripción:** Apunte de un fragmento de arquitectura con tres entrepaños con enrejado que está sin terminar de hacer; el cuerpo central se halla rematado por un pequeño frontón; arriba sobresale una gran marquesina; parece algo así como un apeadero o estación.

## 43/G. R.

0,119 × 0,197.—Papel.

Tinta y grafito. *Vid.* descripción.Sello de *J. García Ramos* y—a lápiz—n.º 70.



**Descripción**—*a tinta sepia con pluma*—de izda. a dcha.: un hombre en pie, con bombín y sujetando el bastón horizontalmente con las dos manos a la altura de la ingle; 4 figuras de hombres sentados en un banco—*hechos con tinta más clara*—; las dos últimas tienen chistera; hombre de perfil, con bombín, caminando hacia la dcha., con las manos en los bolsillos de la chaqueta, más bien corta.

**Dorso:** De izda. a dcha.: 1.º—*a pluma, con tinta sepia*—, mujer con mantilla, abanico y falda larga, sentada de perfil a la dcha.; 2.º—*grafito, a punta de lápiz*—, hombre sentado en un sillón, de espaldas casi, leyendo un papel que sujeta con su mano izda., y las piernas extendidas y apoyadas en un sofá apenas indicado (encima hay una cabeza, *con tinta sepia*).

#### 44/G. R.

0,159 × 0,167.—Papel barba.

Grafito, a punta de lápiz con frotados en las carnes.

Sello de J. García Ramos y—*a lápiz*—n.º 4.

**Descripción:** Apunte de una mujer desnuda de espaldas, vista de 3/4; sentada sobre un sofá y sin incluir la parte inferior de la pierna dcha.

#### 45/G. R.

0,22 × 0,32.—Papel barba.

Grafito, a punta de lápiz; el dorso con barra de sepia.

Sello de J. García Ramos y—*a lápiz*—n.º 52.

**Descripción:** Bosquejo de composición de una escena que será histórica o literaria, posiblemente del XVII, en un interior que puede ser salón o nave de iglesia; a la izda., en primer término, media figura de caballero, de espalda y la cabeza de perfil; detrás, otras 2 figuras de negro y con capa; desde el centro y hacia la dcha., un grupo de personajes apenas indicados; al fondo, una escalinata da acceso a un gran estrado, donde se definen algo más en la masa esbozada unas figuras de clérigos, a la dcha., con capas pluviales, y a la izda., 3 pendones.

**Dorso:** Esbozo confuso y borroso, muy claro de tono, donde se intuyen un novillo, varias figuras y cacharros en el suelo.

#### 46/G. R.

0,183 × 0,242.—Papel delgado y común.

Pluma, tinta china negra mate.

**Descripción:** Apunte de una figura de hombre sentado y dibujando; 7 apuntes de cabezas, más o menos esbozadas.

#### 47/G. R.

0,315 × 0,43.—Papel barba doblado por la mitad.

Para la técnica, *vid.* las descripciones.

Sello de J. García Ramos y—*a lápiz*—n.º 10.

**Descripción:** 1.ª *mitad*, apunte rápido, *con grafito*, de una mujer con sombrero, sentada frente a una mesa y levantando con la mano dcha. un vaso más bien grande; por detrás asoman las cabezas de 2 vacas.—2.ª *mitad*: 1.º, bosquejo de composición—*tinta sepia, a pluma*—, de un interior amplio con indicación de las masas de las figuras; 2.º, bosquejo—*a pluma, tinta sepia*—, composición del apunte de la mitad 1.ª: se ha añadido una figura que se asoma junto a la vaca de la izda.; a la dcha. de la mujer hay una silla con un bombín sobre ella; a la izda. asoma el borde de una mesa y el pie de un caballero.

#### 48/G. R.

0,269 × 0,203.—Papel transparente.

Pluma, tinta sepia.

Sello de J. García Ramos y—*a lápiz*—n.º 9.

**Descripción:** *Calco*, interior de una iglesia; altares a la dcha. con dos imágenes de santos obispos.

#### 49/G. R.

0,17 × 0,113.—Papel barba fuerte.

Grafito, a punta de lápiz.

Sello de J. García Ramos y—*a lápiz*—n.º 17.

**Descripción:** Apunte de paisaje: 3 árboles y, al fondo, unas carretas con toldo, esbozadas.



## 50/G. R.

0,12 × 0,167.—Papel barba.

Grafito, a punta de lápiz.

Sello de J. García Ramos y—a lápiz—n.º 14.

Descripción: Apunte muy ligero e impreciso de una construcción con un farol en alto.

## 51/G. R.

0,235 × 0,345.—Papel barba.

Pluma, tinta corriente azul-negra.

Sello de J. García Ramos y—a lápiz—n.º 54.

Debajo del dibujo, a tinta: *Capítulo 47.—"Uno que parecía estudiante echó la bendición y un paje puso un babador a Sancho."*

Descripción: Bosquejo de composición; escena del Quijote—Sancho en su Insula—; Sancho sentado a la mesa mirando hacia la dcha.; a este lado, detrás de la mesa y cerca de Sancho, una figura en pie—la del médico—; enfrente de Sancho, al lado dcho. de la mesa, una figura en pie con el brazo extendido; el paje—apenas esbozado—le pone a Sancho la servilleta de babero; próximo a la puerta de la izda. viene una figura—imprecisamente trazada—con bandeja en alto; fondo de arquitectura del interior con una chimenea al centro.

## 52/G. R.

0,161 × 0,112.—Papel barba.

Grafito, a punta de lápiz.

Sello de J. García Ramos y—a lápiz—n.º 11.

Descripción: Apunte rápido y pequeño de dos mujeres y al fondo un soporte con una cuba colocada horizontalmente.

## 53/G. R.

0,20 × 0,118.—Papel.

Grafito, a punta de lápiz con algunos acentos de difuminado

Sello de J. García Ramos y—a lápiz—n.º 27.

En el dorso: *Roma 78.*

Descripción: Sacerdote viejo y grueso, sentado de 3/4 a su izda. con gorro de dormir puesto; la mano dcha. sobre el pecho y con la izda. sostiene el bonete sobre el vientre.

Dorso: Mujer joven de medio cuerpo, de frente, con la mano izda. sobre el pecho y la dcha. horizontalmente colocada a la altura del estómago.

LAM. VII, figs. 17 y 18.

## 54/G. R.

0,117 × 0,118.—Papel.

Grafito, a punta de lápiz.

Sello de J. García Ramos y—a lápiz—n.º 68.

Descripción: Apunte de niño tumbado sobre dos escalones, desnudo de medio cuerpo para abajo. Margen dcho.: Apunte apenas esbozado de un pollito, con tinta sepia y a pluma.

## 55/G. R.

0,432 × 0,324.—Papel vulgar.

A punta de lápiz de grafito.

Sello de J. García Ramos y—a lápiz—n.º 21.

Descripción: Apunte de una cruz conmemorativa de una muerte; en una cartela del pedestal se lee: EN DOMINGO 14 D/MAYO, DEL AÑO DE/1649 A LAS QUATRO/DE LA TARD MATARON/EN ESTE SITIO VN/CAVALLERO RUEGVEN [ya fuera de la cartela:] A DIOS NUESTRO/SEÑOR POR EL.

A la altura de la cruz se lee: *salido del puente de Guadaira/algo ilegible/*. Abajo, señalando a las orejetas de la cartela: *menos anchura.*



## 56/G. R.

0,313 × 0,211.—Papel símil barba, granulado.

Grafito, a punta de lápiz.

Sello de *J. García Ramos* y—a lápiz—n.º 34.

**Descripción:** Apunte de un eclesiástico levantándose de una silla para dar la bendición hacia la izda., que es donde mira casi de perfil; en la silla está colgado un sombrero de alas grandes y dobladas.

**Dorso:** Apunte rápido y esquemático, a punta de lápiz, de un eclesiástico en pie, dando la bendición y con la cabeza casi de perfil a la izda.

## 57/G. R.

0,315 × 0,217.—Papel vulgar.

Grafito, a punta de lápiz.

Sello de *J. García Ramos* y—a lápiz—n.º 67.

**Descripción:** Apunte muy gracioso de un fulano entre afeminado y matón, sentado sobre algo que parece un cajón; con chaquetilla corta, raya al medio del pelo, y apoyando las muñecas sobre las rodillas; con la vara larga que tiene entre las manos se empuja hacia arriba la comisura dcha. de la boca; el cuerpo está inclinado hacia adelante, y por detrás y por la espalda asoma una mujer que debe de estar también sentada y que mira hacia arriba.

LAM. VI, fig. 15.

## 58/G. R.

0,20 × 0,18.—Papel transparente.

Pluma; tinta corriente de tono negro sepia.

Sello de *J. García Ramos* y—a lápiz—n.º 40.

**Descripción:** *Calco*, hecho de una fotografía, con toda seguridad, de un toro mirando hacia la izquierda y con las banderillas puestas a ese lado de su cuerpo.

## 59/G. R.

0,11 × 0,16.—Papel barba.

Grafito, a punta de lápiz, con algún frotado.

Sello de *J. García Ramos* y—a lápiz—n.º 20.

**Descripción:** Apunte muy rápido de una calle de Sevilla—al fondo se ve la Giralda—con un par de grímpolas y unas masas confusas, abajo, de procesionantes; hecho en la mitad izda. del papel. Bosquejo de composición para el cuadro *¡Hermanos, sálvese quien pueda!*

## 60/G. R.

0,219 × 0,16.—Papel barba.

Pluma; tinta china negra mate, en trazado grueso.

Sello de *J. García Ramos* y—a lápiz—n.º 19.

**Vid. descripción.** Al **dorso**, varias anotaciones, entre las que destacan: *Fiestas de Primavera* —arriba—, y abajo, *Sevilla 1906*.

**Descripción:** Bosquejo para un cartel, con una figura de andaluza que señala al ángulo izdo., donde se lee *Fiestas*.

## 61/G. R.

0,25 × 0,215.—Papel corriente de color cremoso.

Grafito, a punta de lápiz.

Sello de *J. García Ramos* y—a lápiz—n.º 6.

**Descripción:** Apunte del interior de un bar; una mesa en primer término; detrás de ella y en torno de otra, cuatro hombres sentados y cubiertos con sombreros de media copa. **Margen derecho**, arriba, apunte de la cabeza de un hombre con barbas y sombrero de media copa.



## 62/G. R.

0,31 × 0,213.—Papel barba.

Grafito, a punta de lápiz.

Sello de J. García Ramos y—a lápiz—n.º 7.

**Descripción:** *Mitad superior del papel:* Apunte rápido de una calle que va por la izquierda con parte de una plaza, a la dcha., con varios árboles de ramas sin hojas y una lápida sobre la pared de un edificio. *Mitad inferior:* Ligero esquema del remate de la lápida citada.

## 63/G. R.

0,255 × 0,234.—Papel barba.

Grafito, a punta de lápiz.

Sello de J. García Ramos y—a lápiz—n.º 51.

**Descripción:** Apunte de una figura de hombre joven tendido al borde de un terraplén o de una tapia, con indicación de unas ramas sobre él y acercándosele una mujer desde abajo de la tapia o del terraplén; el cuerpo de la mujer sólo está indicado.**Dorso:** Esquemas informes de figuras.

## 64/G. R.

0,183 × 0,24.—Papel muy terso.

Tinta negra, a pluma y con aguadas de tinta rebajada; *vid.* también descripción.

Sello de J. García Ramos y—a lápiz—n.º 44.

**Descripción:** Más de medio cuerpo de una monja en pie de 3/4 a su izda.—*hecho a pluma cuidadosamente y algunas partes a pincel*—; ocupando casi todo el papel y *montando sobre la parte superior del dibujo anterior*, hay una escena trazada a pincel representando el interior de una clase nocturna de dibujo: en la izda., tablero con dos manos—la izda. sosteniendo un frasco y la diestra con el pincel—; a la dcha., y casi tapado por este tablero, busto de un hombre sentado y de espalda; más a la dcha., una mujer casi de perfil—*con rayado de tinta rebajada, a pluma, en la cabeza*—pintando con paleta pequeña en la mano izda.; en el ángulo superior dcho.: esbozo de otra cabeza masculina frente a su tablero. Angulo inferior dcho.—*a pincel*—: 3 figuras de toreros y un toro—parte de este apunte está emborronado—.

## 65/G. R.

0,30 × 0,10.—Papel vulgar de color crema.

Tinta corriente de escribir, a pincel y pluma.

Sello de J. García Ramos y—a lápiz—n.º 26 (?).

**Descripción:** Boceto acaso para un cartel: un cuadro en pie. Abajo, un círculo en el que se lee: NO 2 D/...; detrás de este boceto, dos figuras de andaluzas.

## 66/G. R.

0,135 × 0,081.—Papel Canson.

Grafito, a punta de lápiz.

Sello de J. García Ramos y—a lápiz—n.º 29.

**Descripción:** Desnudo de mujer en pie, con la mitad de la cabeza sin encajar en el papel y la parte inferior de las piernas sin hacer. **Dorso:** Varias figuritas esbozadas y tachadas.

## 67/G. R.

0,231 × 0,163.—Papel barba.

Grafito, a punta de lápiz. *Vid.* descripción.

Sello de J. García Ramos y—a lápiz—n.º 53.

Margen izdo.: Cantabria-6 Elvira Banera.

**Descripción:** *Arriba:* dos dibujos de una hoz vista por distintos lados y con indicación de su nombre; *abajo:* parte anterior de dos caballos con los collarones de tiro.**Dorso:** Utensilios de labranza con indicación de sus nombres: *orqueta*—dos veces dibujada—, *rastro*—con un detalle del frente de la parte anterior—, *pala*—dos veces dibujada—, *vierzo*.



## 68/G. R.

0,229 × 0,164.—Papel barba.

Grafito, a punta de lápiz.

Sello de J. García Ramos y—a lápiz—n.º 33.

Descripción: Apunte rápido de un arbolito nacido entre unas peñas.

## 69/G. R.

0,32 × 0,223.—Papel tipo "Guarro".

Grafito, a punta de lápiz, y tinta.

Sello de J. García Ramos y—a lápiz—n.º 15.

Descripción: Proyecto o estudio de una reja trazada a lápiz y con algunas partes pasadas a pluma.

## 70/G. R.

0,157 × 0,118.—Papel vulgar de color cremoso.

Grafito, a punta de lápiz.

Sello de J. García Ramos. Vid. descripción.

Descripción: Bosquejo informe con 4 figuras como idea de un cartel; se lee *Hisp/.?./Exp/.?./y* algo que debe de querer decir *Sevilla*.

Debe de ser para alguna Exposición hispano-americana, por la figura que parece de indio —arriba y a la dcha.—y por lo que se deduce de las sílabas sueltas escritas.

## 71/G. R.

0,315 × 0,20.—Papel transparente.

Tinta sepia, a pluma.

Descripción: Calco—de fotografía seguramente—de un toro visto casi de frente—hay huellas de calcado a lápiz de grafito—; a la dcha.: gracioso trazado de línea de un hombre con sombrero toreando a un toro con la capa puesta sobre el hombro del torero.

## 72/G. R.

0,118 × 0,198.—Papel.

Grafito, a punta de lápiz.

Sello de J. García Ramos y—a lápiz—n.º 28.

Descripción: A la dcha.: una mano izda. apoyada y vista por la palma; a la izda.: apunte de un pintor con gafas, sentado en una silla y pintando en un cuadro con marco sobre el caballete; el pintor está casi de espaldas; encima se lee: *Retrato de Virgilio Mattoni* (n. en Sevilla en 1852 y † en la misma ciudad en 1923; obtuvo una medalla de 2.ª clase en la Nacional de 1887), y en el ángulo inf. dcho.: *Roma, 73*.

Dorso: De izda. a dcha.: 1.º, busto de mujer joven con el pelo recogido arriba con un lazo; de 3/4 a su dcha.—difuminado, sobre todo en el rostro—(encima, a la dcha., hay una cabecita esbozada y tachada, en tinta sepia). 2.º, fraile descalzo, en pie mirando a la izda. el cuerpo y con la cabeza de perfil a ese lado; con las manos entrelazando los dedos sujetándose el vientre. 3.º, una campesina italiana en pie, de 3/4 a su dcha., con la mano izda. apoyada sobre un bloque—cajón o muro (?)—que hay a la dcha. y más bajo de su medio cuerpo.

LAM. I, figs. 1 y 2.

## 73/G. R.

0,118 × 0,20.—Papel.

Para la técnica, vid. las descripciones.

Sello de J. García Ramos y—a lápiz—n.º 69.

Descripción: Dos pajes sentados sobre un bordillo bajo; el paje de la izda. está hecho con grafito a punta de lápiz, y el de la dcha. a pluma con tinta sepia.

Dorso: Dos cabezas femeninas apenas esbozadas con grafito a punta de lápiz, y otra a pluma y tinta sepia que se ha emborronado.



## 74/G. R.

0,284 × 0,179.—Papel barba.

Grafito, a punta de lápiz.

Sello de J. García Ramos y—a lápiz—n.º 30.

**Descripción:** Esquema para calco—está recubierto el dorso de barra de sepia—; una plaza de toros, la Maestranza de Sevilla, vista de la parte de la meseta y palco presidencial, con poco público en las gradas y con cinco toreros sentados en el saliente de la barrera, tres en pie y un picador esbozado a la dcha.; varias de las figuras de toreros están numeradas del 1 al 5; debe ser el calco para un cuadro que pintaría.

Acaso sirvió en la realización del cuadro *Los toreros*, o en la del titulado *Plaza de Toros*—*vid.* nota (1) del texto de introducción—.

## 75/G. R.

0,32 × 0,133.—Papel transparente.

Tinta sepia, a pluma.

Sello de J. García Ramos y—a lápiz—n.º 49.

**Descripción:** Calco de una figura de mujer, en pie, de perfil a la izda., que transporta un gran bulto bajo el brazo izdo., sujetándole también con la mano dcha.; hacia el ángulo superior derecho: *Roma*.

## 76/G. R.

0,32 × 0,22.—Papel barba desengomado.

Grafito, a punta de lápiz.

Sello de J. García Ramos y—a lápiz—n.º 42.

**Descripción:** Tres figuras de unas bañistas, en pie con sombrero; las dos primeras están mirando a la dcha. y con el brazo de este lado levantado y el otro en la cadera; la tercera bañista se halla de frente, apenas esbozada y con los brazos en jarras.

## 77/G. R.

0,119 × 0,10.—Papel.

Grafito, a punta de lápiz, y *vid.* dorso en descripción.

Sello de J. García Ramos y—a lápiz—n.º 46.

**Descripción:** Hombre con casaca sentado sobre un banco, de espaldas; los brazos en jarras apoyados sobre los muslos; la cabeza de perfil a la dcha.

**Dorso:** a pluma con tinta china negra: Hombre en pie, de perfil a la izda., con sombrero, y las manos metidas en los bolsillos de la chaqueta corta.

LAM. III, figs. 6 y 7.

## 78/G. R.

0,232 × 0,19.—Papel barba.

Grafito, a punta de lápiz.

Sello de J. García Ramos.

**Descripción:** Apunte rápido y por masas de una mujer con falda larga sentada de frente y con las manos sujetándose la rodilla dcha., que está más alta que la otra.

## 79/G. R.

0,198 × 0,265.—Papel transparente.

Grafito, a punta de lápiz.

Sello de J. García Ramos y—a lápiz—n.º 8.

**Descripción:** Calco: dos cabezas de galgo y un cuerpo entero sin encajar la cabeza.

## 80/G. R.

0,278 × 0,206.—Papel símil Canson.

Grafito, a punta de lápiz. *Vid.* también descripción.

Sello de J. García Ramos y—a lápiz—n.º 38.



**Descripción:** Apunte rápido de un violinista en pie y de frente. *Margen de la dcha.*—cortado—, cabeza de una mujer que lleva un lebrillo sobre ella—*a lápiz y parcialmente realizado a pluma y lavado con tinta negra*—.

**Dorso:** El mismo violinista anterior visto por la espalda (en el margen dcho. hay un monigote). Estos dos apuntes de violinistas serán de algún músico callejero. García Ramos tomaba los asuntos de la realidad inmediata; así sucede con el flautista. *¡Fué un artista!*, que reproduce Picón en su obra "Exposición Nacional", Madrid, 1890, y que era un personaje popular en la Sevilla de aquellos años de fin de siglo. En una exposición de 1882 presentó un cuadro con el título de *Un violinista*. Ossorio cita otro, *Un músico italiano*. . . Vid. nota (1) en el texto de introducción

### 81/G. R.

0,343 × 0,236.—Papel barba.

Tinta china negra, a pluma.

Sello de J. García Ramos y—*a lápiz*—n.º 48.

**Descripción:** Apunte, de línea, de un portal con escalera dentro y puerta arriba de ella, al fondo; el dintel del portal ornamentado con casetones; la esquina de la casa tiene chaflán hasta la altura del dintel citado, y a este nivel hay una ménsula debajo de la esquina que sigue para arriba con la arista ya viva.

### 82/G. R.

0,315 × 0,219.—Papel corriente.

Grafito, a punta de lápiz.

Sello de J. García Ramos y—*a lápiz*—n.º 65.

**Descripción:** Apunte rápido y expresivo de un hombre calvo, de cuerpo entero, en pie, de perfil a la izda. e inclinado hacia adelante; lleva abrigo largo y debajo del brazo izdo. un cirio; en la mano de este lado sostiene la chistera, y la diestra se la acerca a la frente.

LAM. VI, fig. 16.

### 83/G. R.

0,312 × 0,215.—Papel barba.

Grafito, a punta de lápiz.

Sello de J. García Ramos y—*a lápiz*—n.º 15.

**Descripción:** Apunte rápido y de masas de unos troncos de árboles.

### 84/G. R.

0,103 × 0,20.—Papel terso y suave.

Tinta negra, a pluma.

Sello de J. García Ramos y—*a lápiz*—n.º 59 (?).

**Descripción:** Apunte esbozado e informe de un carrito con burro pequeño y un hombre detrás; a la dcha. hay esbozado—más informe todavía—otro carricoche de cuatro ruedas; encima se lee: *Vendedor ambulante*, y debajo: *Garbanzos tostados en Sevilla*.

### 85/G. R.

0,225 × 0,33.—Papel barba.

Tinta sepia, a pluma.

Sello de J. García Ramos y—*a lápiz*—n.º 41.

**Descripción:** *A la izda.*, en un recuadro como de tarjetón ornamental: bosquejo informe de composición, con dos figuras a los lados y algo que pudieran ser angelotes en el centro. *A la derecha:* un angelote avanzando hacia la izda. con la cabeza vuelta de perfil a la dcha.; las manos—sin hacer—juntas a la altura del cuello.

**Dorso:** Tres esquemas informe de composición por masas.



## 86/G. R.

0,315 × 0,216.—Papel barba.

Grafito, a punta de lápiz, con algunos frotados.

Sello de *J. García Ramos* y—a lápiz—n.º 63.

**Descripción:** Apunte de un señor grueso, de espaldas, con sombrero, sentado en un banco de piedra adosado a un muro; a su dcha. hay una figura apenas encajada, en pie. Muy semejante de estilo, en la ejecución, al que se recoge en el 57/G.R.

## 87/G. R.

0,152 × 0,152.—Papel corriente pegado sobre cartulina.

Tinta china negra, a pluma, sobre bosquejo de grafito.

Sello de *J. García Ramos* y—a lápiz—n.º 1.

**Descripción:** Dibujo para una cabecera de revista: a la izda., un ángel con tablero de dibujo, libros y una trompeta; a los pies del ángel hay un capitel, y a la dcha., la Giralda; arriba, un rótulo: SEVILLA [y, a lápiz, metiéndose en la cartulina] LITERARIA.

## 88/G. R.

0,312 × 0,216.—Papel barba.

Grafito y tinta china negra, a punta de lápiz y con trozos pasados a pincel y pluma.

Sello de *J. García Ramos* y—a lápiz—n.º 36 (?).

**Descripción:** Dibujo para una ilustración: a la izda., una figura de un bufón agarrado y colgando de una rama de un árbol; abajo, un escudo y un oso; al fondo—esbozados a lápiz—, caballeros a caballo; por detrás el papel está repintado con barra de sepia, pues debió ser calcado el dibujo.

## 89/G. R.

0,316 × 0,172.—Papel corriente amarillento.

A punta de carboncillo con algunos frotados. *Vid.* también dorso en descripción.

**Descripción:** Esbozo de una mujer—busto—como asomándose por una ventana, con un libro—apenas indicado—en la mano dcha.

**Dorso:** *Grafito, a punta de lápiz:* esbozo rápido de composición de una mujer sentada mirando a la izda.; es el extremo dcho. de un recuadro que ha sido cortado por la izda.; debajo se lee: *Primavera*.

## 90/G. R.

0,337 × 0,235.—Papel barba.

Grafito, a punta de lápiz grueso, con enérgicos frotados.

Sello de *J. García Ramos* y—a lápiz—n.º 43.

**Descripción:** Mefistófeles envuelto en una amplia capa, en pie y con una pluma en el sombrero.

LAM. II, fig. 3.

## 91/G. R.

0,316 × 0,22.—Papel barba.

Grafito a punta de lápiz.

Sello de *J. García Ramos* y—a lápiz—n.º 61.

**Descripción:** Apunte rápido y seguro de un tipo andaluz sentado de lado en algo que parece silla de caballo; de espaldas, medio cuerpo, con chaqueta corta, faja, pañuelo en la cabeza y sombrero encima; el brazo dcho. como en jarras y con la mano izda. sostiene el cigarro a la altura de la boca; la cabeza está de perfil a la izda. Es muy probable que este apunte sea un estudio para el jinete que "pela la pava" en el cuadro reproducido por A. G. Temple, en *Modern Spanish Painting*. La posición de la cabeza es idéntica en el dibujo y en el cuadro.

LAM. VIII, figs. 19 y 20.

## 92/G. R.

0,331 × 0,224.—Papel barba.

Grafito, a punta de lápiz.

Sello de *J. García Ramos* y—a lápiz—n.º 64.



**Descripción:** Apunte rápido y confuso de un campesino que viene de frente montado en un burro, llevando sobre el hombro una serie de trastos y sobre la cabeza un sombrero de ala ancha.

### 93/G. R.

0,293 × 0,159.—Papel barba.

Tinta china negra a pluma con algunas manchas de pincel.

Sello de J. García Ramos y—a lápiz—n.º 60.

**Descripción:** Boceto para un cartel o una ilustración: mujer andaluza en actitud de bailar, vista de abajo arriba con un abanico en la mano dcha. que tiene levantada; a la izda., la Giralda; a la dcha., más al fondo, silueta de unas construcciones; abajo, interior que parece de arquitectura árabe.

### 94/G. R.

0,20 × 0,132.—Papel vulgar.

Tinta sepia, a pluma con algunos toques de pincel; *vid.* también dorso.

Sello de J. García Ramos y—a lápiz—n.º 45.

**Descripción:** En primer término, un pescador sentado sobre un poste clavado en el agua; al fondo, a la dcha., mancha de silueta de otro pescador sobre un poste; arriba, apunte pequeño de un pescador de espalda.

**Dorso:** Con tinta negra: un apunte pequeño de un buho y varias palabras escritas.

### 95/G. R.

0,312 × 0,211.—Papel símil barba, granulado.

Grafito, a punta de lápiz.

Sello de J. García Ramos y—a lápiz—n.º 58.

**Descripción:** Boceto de una escena vista desde alguna altura; barracas de vendedores y gentes cerca de los puestos de venta; grupo de cuatro chicos corriendo y tirando piedras a unos perros que huyen; al fondo, puente grande.

### 96/G. R.

0,33 × 0,112.—Papel barba.

Grafito, a punta de lápiz.

Sello de J. García Ramos y—a lápiz—n.º 57.

**Descripción:** Boceto de una figura de mujer de más de medio cuerpo, sentada de 3/4 a su dcha., con la mano izda. sobre el pecho y la dcha. levantada.

### 97/G. R.

0,318 × 0,215.—Papel barba, acaso lavado para desengomarlo.

Lápiz carbón, a punta de lápiz.

Sello de J. García Ramos y—a lápiz—n.º 55.

**Descripción:** Arriba: apunte esbozado de un toro—sin encajar las patas—casi de frente, hacia la dcha. Debajo: otro semejante al anterior.

### 98/G. R.

0,162 × 0,229.—Papel barba.

Grafito, a punta de lápiz.

Sello de J. García Ramos y—a lápiz—n.º 25.

**Descripción:** Apunte rápido y certero de un trillo con un muchacho encima y las patas posteriores de las dos caballerías enganchadas en él. A lápiz se lee: *Trilla*, y en el ángulo inferior dcho.: *Sanlúcar la Mayor / 7 de Julio de 1889*.

**Dorso:** Apunte de la parte anterior de un trillo y dos patas de un caballo.

Otro apunte del trillo con un muchacho encima y un caballo a falta de hacer el cuello y la cabeza. A lápiz se lee: *Arnilla*.

### 99/G. R.

0,118 × 0,202.—Papel.

Grafito, a punta de lápiz.

Sello de J. García Ramos y—a lápiz—n.º 24.



**Descripción:** Apunte certero de ejecución de una mujer tumbada, con la falda larga por encima de las rodillas, enseñando las piernas, y con la mano izda. sobre el pecho. A lápiz, en el ángulo inferior dcho., se lee: *Roma / 1877—a tinta—*.

# 100/G. R.

0,287 × 0,224.—Papel de calidad para tinta.

Grafito, a punta de lápiz. *Vid. descripción.*

Sello de *J. García Ramos* y—a lápiz—n.º 50.

**Descripción:** Esbozo de composición de un jinete andaluz que lleva a la grupa a una mujer con la que se va a besar; el caballo está de perfil a la dcha. *La cabeza del jinete se ha intentado pasar a tinta.*

# 101/G. R.

0,118 × 0,194.—Papel.

Tinta negra rebajada, a pluma. *Vid. dorso en descripción.*

**Descripción:** Dos apuntes de dos jóvenes sentados de perfil y pintando; el de la izda. está apoyándose sobre el tiento y hecho con tinta más oscura; a la izda. de este primer apunte se lee: *Sevilla / 1875.*

**Dorso:** *Lavado de tinta negra:* desnudo de mujer en pie, de frente, con el antebrazo dcho. sobre la cabeza y apoyada sobre el otro; la cara ha sido raspada; el modelo es una mujer joven y esbelta.

# 102/G. R.

0,336 × 0,16.—Papel barba.

Grafito, a punta de lápiz.

Sello de *J. García Ramos* y—a lápiz—n.º 26.

**Descripción:** Esbozo de una mujer en pie, con falda larga, inclinando el cuerpo sobre una mesa a la dcha., donde se apoya por los antebrazos; fondo apenas indicado de un interior.

# 103/G. R.

0,22 × 0,316.—Papel barba.

Grafito, a punta de lápiz, con algunos frotados.

Sello de *J. García Ramos* y—a lápiz—n.º 31.

**Descripción:** Bosquejo de composición, rápido y por masas, con una mujer en primer término a la izda., volviendo la cabeza para ese lado; por la acera va un grupo de mujeres, entre las que se distingue un hombre con sombrero de ala ancha.

# 104/G. R.

0,323 × 0,216.—Papel barba.

Tinta china negra, a pluma, sobre trazado de grafito.

Sello de *J. García Ramos* y—a lápiz—n.º 62.

**Descripción:** Conjunto y detalle de una reja.

# 105/G. R.

0,106 × 0,091.—Papel delgado.

Grafito, a punta de lápiz.

Sello de *J. García Ramos* y—a lápiz—n.º 66.

**Descripción:** Apunte del busto de un hombre calvo que está leyendo el periódico con una lupa sostenida con la mano dcha. y ésta le tapa gran parte del rostro.

# 106/G. R.

0,146 × 0,096.—Papel Canson.

Lápiz carbón, a punta de lápiz. *Vid. dorso en descripción.*

Sello de *J. García Ramos* y—a lápiz—n.º 18.

**Descripción:** Dibujo caricaturesco del busto de un hombre de perfil a la dcha.

**Dorso:** Grafito; resto—cabeza—de un dibujo del "antiguo" que ha sido cortado.



## 107/G. R.

0,118 × 0,199.—Papel.

Para la técnica, *vid.* descripciones.

Sello de J. García Ramos y—a lápiz—n.º 35.

**Descripción:** De izda. a dcha.: 1.º, campesina—italiana?—en pie, casi de espaldas, con la cabeza de perfil a la dcha.—a pluma—; 2.º, cabeza de un hombre joven de perfil a la izda., apoyándose sobre su mano izda.—a punta de lápiz—; 3.º, una mano dcha. apoyándose sobre los pliegues de un paño—a punta de lápiz—; 4.º, hombre sentado sobre un banco callejero con las manos apoyadas sobre los muslos—a punta de lápiz—.

**Dorso:** De izda. a dcha.: 1.º, apunte de un obispo en pie, de frente, de algo más de medio cuerpo, con la mano izda. sobre el pecho—a punta de lápiz, con suavísimos frotados—; 2.º, busto de mujer de perfil a la dcha., con el pelo recogido atrás—a punta de lápiz, con suavísimos frotados—.

## 108/G. R.

0,405 × 0,269.—Papel corriente.

Tinta sepia, a pluma.

Sello de J. García Ramos y—a lápiz—n.º 32.

**Descripción:** *Parte superior del papel:* estudios de silla, collarón y barra de enganche para cabaillerías; con indicaciones escritas de color.

*Parte inferior del papel:* dos estudios de cabezas de caballerías enjaezadas; con indicaciones de color escritas.

LAM. III, fig. 5.

## 109/G. R.

0,314 × 0,155.—Papel Canson.

Tinta china negra rebajada, a pluma y lavado.

Sello de J. García Ramos y—a lápiz—n.º 3.

**Descripción:** Estudio de un pajecillo en pie, de perfil a la dcha., con la pierna izda. cruzada sobre la otra en que planta; con la mano dcha. sostiene el gorro de plumas a la altura del vientre, y la otra mano está en alto sobre la pared.

Abajo—con tinta sepia—: *Mi primer dibujo a pluma / 1875.*



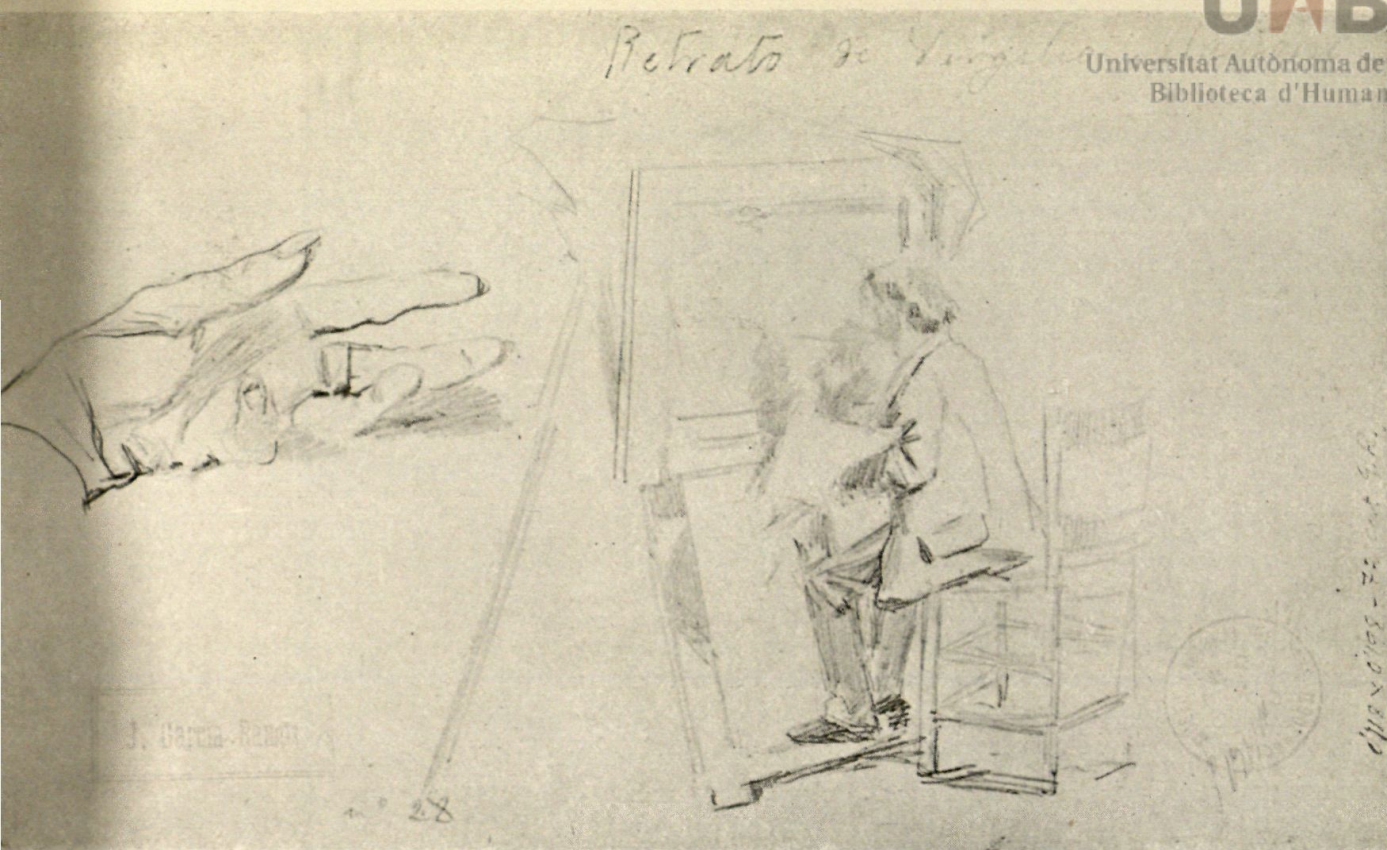


Fig. 1.—GARCÍA RAMOS. Núm. 72 del Catálogo.



Fig. 2.—GARCÍA RAMOS. Dorso dibujado de la fig. 1.





Fig. 3.—GARCÍA RAMOS. Núm. 90 del Catálogo.

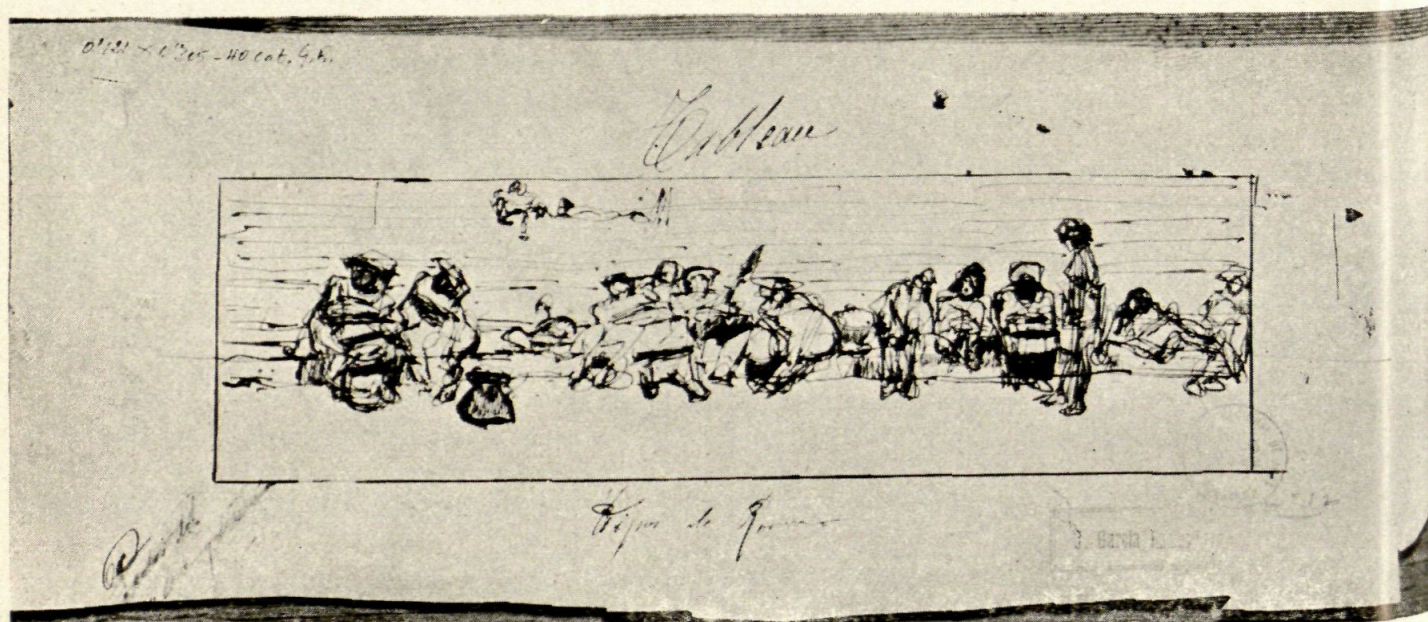


Fig. 4.—GARCÍA RAMOS. Núm. 40 del Catálogo.



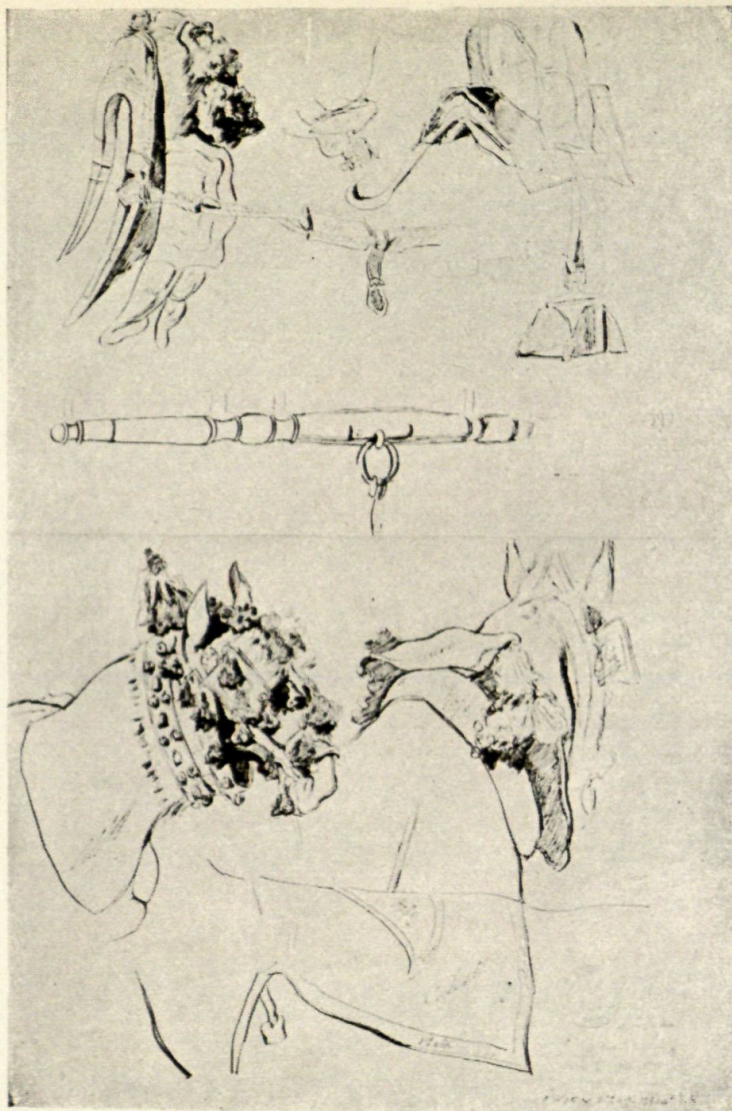


Fig. 5.—GARCÍA RAMOS. Núm. 108 del Catálogo.



Fig. 6.—GARCÍA RAMOS. Núm. 77 del Catálogo.



Fig. 7.—GARCÍA RAMOS. Dorso dibujado de la fig. núm. 6.





Fig. 8.—GARCÍA RAMOS. Núm. 27 del Catálogo.

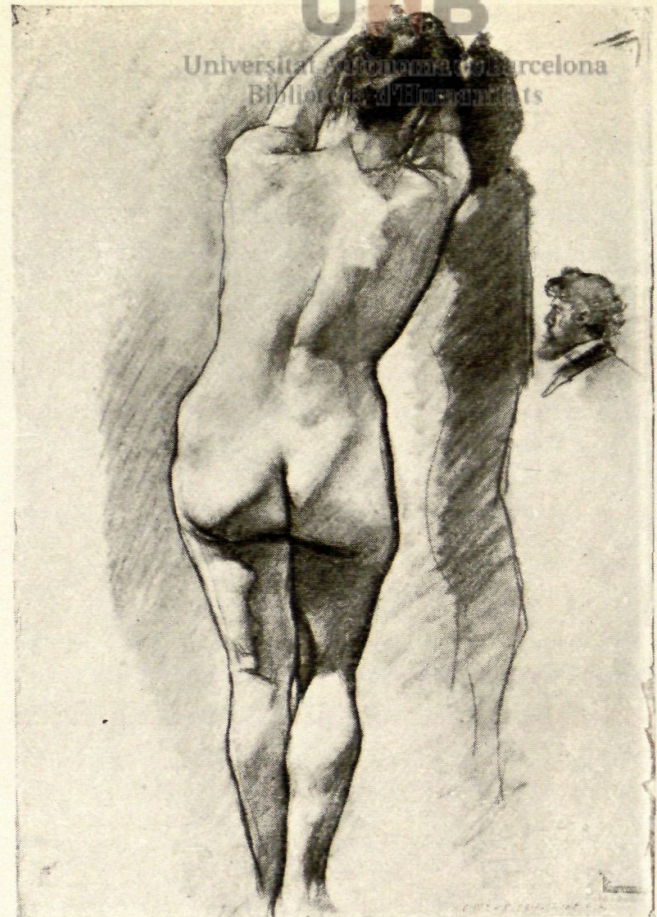


Fig. 9.—GARCÍA RAMOS. Núm. 17 del Catálogo.

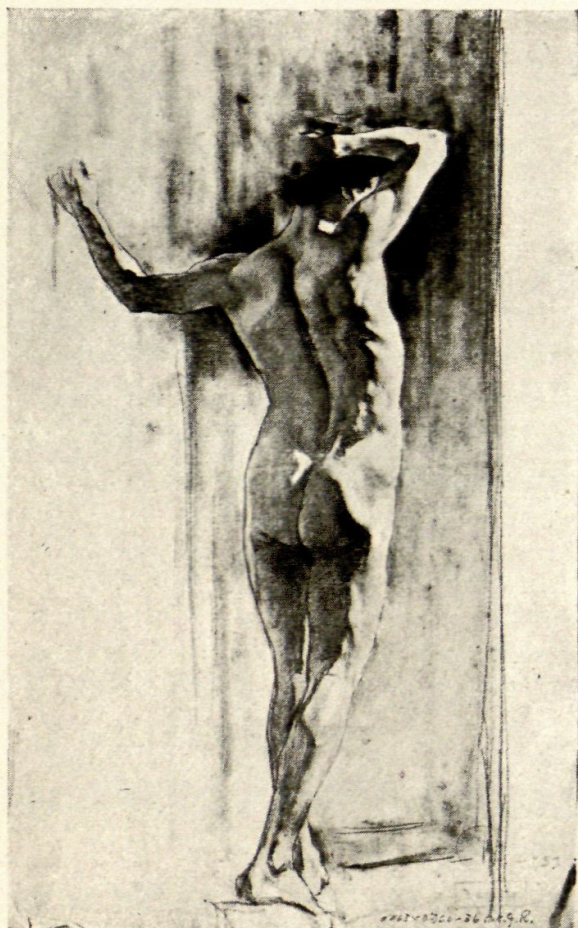


Fig. 10.—GARCÍA RAMOS. Núm. 36 del Catálogo.



Fig. 11.—GARCÍA RAMOS. Núm. 20 del Catálogo.





Fig. 12.—GARCÍA RAMOS.  
Núm. 22 del Catálogo.



Fig. 13.—GARCÍA RAMOS. Núm. 41 del Catálogo.



Fig. 14. — GARCÍA RAMOS.  
Dorso dibujado de la fig. 12.





Fig. 15.—GARCÍA RAMOS. Núm. 57 del Catálogo.



Fig. 16.—GARCÍA RAMOS. Núm. 82 del Catálogo.





Fig. 17.—GARCÍA RAMOS. Núm. 53 del Catálogo.



Fig. 18.—GARCÍA RAMOS. Dorso dibujado de la fig. 17.





Fig. 19.—GARCÍA RAMOS. Núm. 91 del Catálogo



Fig. 20.—Cortejo español, reproducido en "Modern Spanish Painting".



# Bibliografía

GASSIER (Pierre).—*Goya*.—Editorial Skira, Lausanne, 1955.

Sospechaba Eugenio d'Ors que el crédito artístico de Goya llegaría a decrecer alguna vez. Tal vaticinio se puede cumplir. El mundo muda: todo pasa, todo cansa y se rompe. La volubilidad de los gustos humanos son así de cambiantes y quebradizos. Pero, por de pronto, Albert Skira, en la colección *Le goût de notre temps* que dirige y edita, ha incluido a Goya, sin contar que también le ha dedicado dos obras más, en mayor formato, entre las que se cuenta la de los Frescos de San Antonio de la Florida estudiados por Lafuente y Stolz.

Pudiera suceder, como dice D'Ors, que la época que consagró al pintor aragonés—de origen vasco, cual Zurbarán—, fuera un momento que "no sabía demasiado lo que es la pintura". Acaso ocurra que los días ahora en curso tampoco sepan de ella. Puede ser esto o puede suceda algo diametralmente opuesto. Debemos tener la esperanza—bien intencionada—de que el ingenio d'orsiano erró en este caso, arrastrado por sus ansias de un orden que él llamaba angélico, quizá para que nadie le motejara de académico. Porque sería verdaderamente grave que los últimos tiempos no hubieran sabido qué era la pintura, después de hablar y desbarrar de ella hasta el colmo. Habría que acusar de ceguera a muchas mentes decidoras, y éste resultaría el más doloroso cargo para los hombres de los cien años inmediatos a nosotros.

Concede y otorga D'Ors desde el tribunal de última instancia y sin posibilidad de recurso, por ser de juicio final—definitivo—, en su *Valle de Josafat*, que Goya posee *calidad* y *carácter*. Y aclara agudamente que por la calidad gana la voluntad de los pintores y por el carácter el voto de quienes escriben. La aclaración es buena. La daríamos por estupenda si al rematar la suerte no lo hiciera con una estocada dialéctica de esas que consiguen oreja y rabo, y puede que también vuelta al ruedo, pero nunca salir en hombros. Es decir, de las que no *trascienden* al fondo de explicaciones requeridas por los sencillos mortales que deambulamos por la calle. Dice D'Ors, y nosotros casi se lo creemos, que "el verdadero interés de la verdadera pintura se halla en una zona

y región espirituales donde ya la materia se olvida, sin que por ello se suscite el concepto; en que se sobrepasa la calidad sin encontrar el carácter; en que los pintores no tienen ya gran cosa que decir, pero en que los hombres de letras no tienen todavía nada que explicar". ¿Verdad que esto está bien dicho? ¿Verdad que esto es confortable para quienes no son ni pintores ni escritores, esto es, para los críticos, peyorativamente hablando? ¿No es cierto que nos deja ayunos de una pertinente aclaración, de una explicación que se ciña a lo que D'Ors entendía por esas "zona o región espirituales"?

No se olvide jamás. Cuando un pintor—no un asno que pinta—habla de *calidad*—de su materia—inevitablemente suscita el concepto. ¿En qué rincón del olvido dejó abandonado D'Ors su interés por Fromentin? Cuando un pintor—no un asno que pinta—dice cosas de la pintura las dice también del *carácter*, sin necesidad de ser escritor. Y éste, si los ojos de la cara le sirven para algo, dirá del carácter con más claridad y expresivo verbo que el pintor, tras sentir y entender la materia, la calidad, aun cuando no la sintiera y entendiera tan bien como quien pinta.

Las zonas intermedias—"espirituales" dice D'Ors—se las inventan los olímpicos o los tímidos. Y ninguna de tales dos especies poseen condiciones de humanidad suficientes para llegar a Goya. A la mitad de camino, que no es lo mismo que en el fiel de la balanza, se ven los extremos difusos, con igual vaguedad, en una perspectiva neblinosa. La materia queda lejos y el carácter también. Entonces, no hay más remedio que recurrir al artificio de la óptica para atisbar algo a través de cristales de aumento. Se inventa la estética y ésta sirve de antiparras; de anteojos a veces de buenísima calidad, inmejorables y perfectos si no se acompañaran de prolijos y enojosos prospectos diciéndonos cómo se construyen y cuáles son las leyes y mecanismo de su función.

Habría que lamentar la llegada de generaciones nuevas dispuestas a postergar los valores goyescos. No nos creemos en posesión de la verdad artística. Es difícil tal seguridad en medio del eclecticismo presente. Tampoco es de temer la aparición de panoramas nuevos. En el fondo de nuestra conciencia, una conciencia goyesca, existe



más fe en el futuro que en el presente. Ciertamente, lamentaríamos la degradación de nuestro hito de genialidad, y no por nosotros, quienes de veras le disfrutamos, sino por cuantos fueran incapaces de palpar en su acervo. Pero, ¿a qué preocuparse en estas vísperas que acaso no lo sean?

Goya está aquí, en el mundo de hoy. Desde la neutralísima Suiza se lanzan tres obras brillantes, plenas de color, para esparcir por el ámbito universal, en idiomas universales, el lenguaje goyesco hoy de todos apetecido, el verbo del ímpetu y entusiasmo. La plasticidad de Goya posee una ventana abierta en cualquiera de los espíritus. Por ella se cuela de rondón para meter el gozo de la materia y los espíritus en el alma, o identificarse con los dolores carnalescos de los hombres de ahora.

El Goya de Gassier, con 140 páginas de texto didáctico, conciso, apretado, entrará por la puerta grande de los lectores de toda especie. La mirada ávida de festines cromáticos, de materia reveladora de carácter, tendrá en las reproducciones

ocasión buena para gustar el desenfadado, la garra nerviosa, del pintor de Fuendetodos.

Cuando la especialización ha irrumpido con soporíferos y documentados trabajos monográficos sobre el arte—siempre imposible de sentir y entender como mera erudición—, nos hacen suma falta las recopilaciones, las síntesis, legibles y digeribles en pocas horas. En ese breve tiempo que el ciudadano común y no común dispone para nutrir su cultura y su sensibilidad. En este sentido, Pierre Gassier ha logrado todas las metas apetecibles a través de su ordenado trabajo, enfocado con sugestivos títulos capitulares: *La recherche du bonheur*, *Le peintre des ames*, *Le sentiment tragique de la vie...*, con la suma de unos iniciales *Datos y Concordancias*, y las finales *Bibliografía sumaria*, reseña de las principales exposiciones de Goya y el denso índice de nombres citados.

Goya, muy estudiado, conocido de todos, necesitaba este libro ágil y sencillito. Aunque parezca mentira, hacía falta incluso en España. *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.<sup>a</sup> 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.<sup>a</sup> Piedad, Princesa de Hohenlohe.  
Lerma, Duquesa de.  
Liesau, D. Francisco.  
March, D. Bartolomé.  
Maroto y Pérez del Pulgar, D. Francisco, 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.  
Saltillo, 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. Julió, Conde de Santa Olalla.  
Alvarez Rubiano, D. Pablo.  
Amuriza, D. Manuel.  
Andría, Duquesa de.  
Angulo Iñiguez, 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.<sup>a</sup> María, Marquesa Viuda del Nervión.  
Asensio, María Lina.  
Asensio, María Salud.  
Avellanosa de Santiago, D.<sup>a</sup> Josefina.  
Aycinena, Marqués de.  
Azcárate de Entrecañales, D.<sup>a</sup> 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.<sup>a</sup> María, viuda de Silvela.  
Bassagoiti, Ruiz, D. Eusebio.  
Basagoiti Ruiz, D. Francisco.  
Basagoiti Ruiz, D. Manuel.  
Becerril, D. Enrique.  
Bellamar, Marqués de.  
Bellido, D. Luis.  
Beltrán de Lis, D.<sup>a</sup> María Luisa.  
Beltrán y Torres, Sucesores de.  
Benavente Hervás, D. Valentín.  
Bergareche, D. Julián.  
Bericiartúa, D. Luis de.  
Bernardes Alavedra, D. Federico.  
Bernier Soldevilla, D. Rafael.  
Bermudo, D. Patricio.  
Berstein, D. Guillermo.  
Biblioteca Universitaria de Valladolid.  
Bidegaín Cabrero, D.<sup>a</sup> M.<sup>a</sup> Dolores.  
Bohaca Nadeau, D. José.  
Boix de Escoriana, D.<sup>a</sup> María.  
Bolínches 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 Luís.  
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.  
Carruana Gómez de Barreda, D. Jaime.  
Carrasca 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.<sup>a</sup> María Luisa.  
Cavestany, D. Alvaro.  
Cayo del Rey, Marqués de.  
Centellas, Marquesa de.  
Cervera Vera, D. Luis.  
Cifuentes Fernández, D. Ramón.  
Ciria, Marqués de.  
Clavell Montiu, D. Juan.  
Collantes, D. Rafael.  
Colmenares, D.<sup>a</sup> 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.<sup>a</sup> 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 Kirpatrick, D. Luis.  
Escalas, D. Félix.  
Espinós García, D. Miguel.  
Estany, D.<sup>a</sup> Teresa, Condesa de Lacambra.



Facultad de Letras de la Universidad de Granada.

Federico Somolinos, D. Francisco.  
Felipe Peñalosa y Contreras, D. Luis.  
Fernández Anglada, D.<sup>a</sup> Josefa.  
Fernández Ardavín, D. César.  
Fernández Ballester, D. Tomás.  
Fernández y Fernández P., D. Prudencio.  
Fernández Menéndez, D. José María.  
Fernández Navarrete, D.<sup>a</sup> 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.  
Figuerola 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 Huerza, D. Ramón.  
García-Diego de la Huerza, 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.<sup>a</sup> Carlota.  
García del Real de Olmo, D.<sup>a</sup> 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.<sup>a</sup> Asunción.  
Gaya y 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.<sup>a</sup> 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.<sup>a</sup> 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 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-Roig, 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.<sup>a</sup> Nieves de.  
Hoyos, Marqués de.  
Huarte, D. José María.  
Hueso Bidegain, D. Francisco.  
Huétor de Santillán, Marqués de.  
Huidobro y Alzuren, 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.  
Iturriz, D.<sup>a</sup> Josefa.  
Izquierdo, D. Manuel.

Jara Cobos, D. Millán Francisco.  
Jardier Fenollera, D. Francisco.  
Jardón de Soler, D.<sup>a</sup> Luisa.  
Jiménez Alonso, D. Mariano.  
Jiménez García Luca, D. Eliseo.  
Jordán de Urries y Ulloa, D. Ramón, Conde de San Clemente.  
Jorro Beneyto, D. Jaime.

Kusche Hoeftling, 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 Ferrarí, D. Enrique.  
Laharrague, D. Teodoro S.  
Láinez Alcalá, D. Rafael.  
La Madrid de López Gutiérrez, D.<sup>a</sup> Rosalía.  
Lapayese Bruna, D. José.

Larrea Celayeta, D. Antonio.  
León y Barea, D. Ricardo.  
Lepina, D. Abel R. de.  
Lerchundi y Sirotich, D. Luis.  
Librería Buchholz.  
Lillo Alemany, D.<sup>a</sup> 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 Muguiro, D.<sup>a</sup> Angeles.  
López Serrano, D.<sup>a</sup> Matilde.  
Lorente Junquera, D. Manuel.  
Loriana, 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. Manrique.  
Marquina, D.<sup>a</sup> 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.<sup>a</sup> 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 Luis, D.<sup>a</sup> Narcisa.



Morencos, D. José Antonio.  
Moreno Cuevas, D. Francisco.  
Motta Aparicio, D. José.  
Moroder, D. José.  
Moya Blanco, D. Luis.  
Música Arana, D. Domingo.  
Muñiz 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.  
Navarro Reverter, D. Vicente.  
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.<sup>a</sup> Ascensión.  
Peláez Quintanilla, D. Luis.  
Poppelreuther, D. Hans O.  
Porter, D. José.  
Pose Serrano, D.<sup>a</sup> 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.<sup>a</sup> Rosario, viuda de Monterde.

Ramos Asensio, D. Antonio.  
René Bonjean, D. Luis.  
Reparaz, Astein, D. Julián de.  
Río Alonso, Francisco del.  
Ríos, D. Víctor de los.  
Reviere de Caralt, D. Fernando.  
Roca, D. Rogelio.  
Rocamora Vidal, D. Manuel de.  
Rodera, D. Angel.  
Roesset Velasco, D.<sup>a</sup> 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 y Fernández Casariego, D. Enrique.  
Sagnier, Marqués 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.<sup>a</sup> 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.<sup>a</sup> Isabel.  
Sanz López, D. Carlos.  
Sanz Andrés, D. Roberto.  
Sedó Peris Mencheta, D. Antonio.  
Sedó Peris Mencheta, D. Juan.  
Sela y Sela, D. José.  
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.  
Torral 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.<sup>a</sup> Carmen.  
Urcola y Ansola, D. José R.  
Urquijo, D.<sup>a</sup> Pilar, Marquesa del Valdueza.  
Urquijo y Landecho, D.<sup>a</sup> Isabel.  
Usallan, Viuda de.

Valcarce Gallegos, D. Antonio.  
Válgoma y Díaz Varela, D. Ramiro 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.<sup>a</sup> 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.<sup>a</sup> 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.<sup>a</sup> Alice W. de.  
Wilmer, D. Oscar.  
Wolcow, D. George.

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

(FUNDADA EN 1909)

## JUNTA DIRECTIVA

**Presidente:** *D. Julio Cavestany, Marqués de Moret.* ➤ **Vicepresidente:** *Marqués del Saltillo.* ➤  
**Tesorero:** *Conde de Fontanar.* ➤ **Secretario:** *D. Dalmiro de la Válgoma Díaz-Varela.* ➤ **Biblio-  
tecario:** *Marqués de Aycinena.* ➤ **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. — D. Fernando Chueca Goitia.*

## 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.

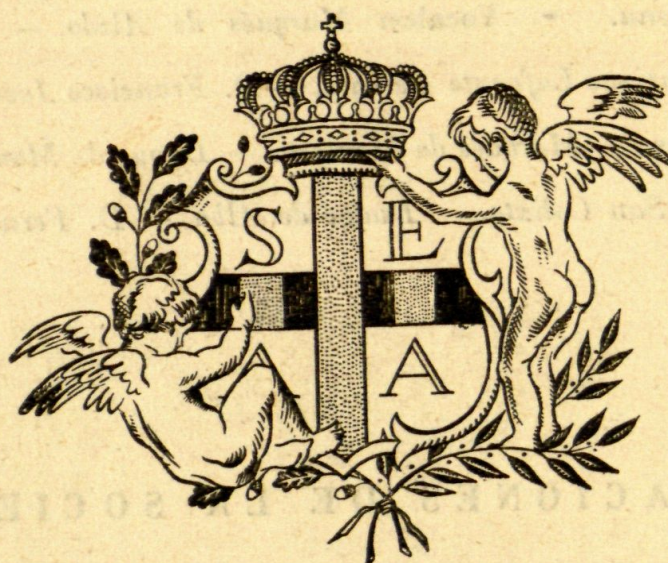
CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE ARTE PREHISTÓRICO  
ESPAÑOL.

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.

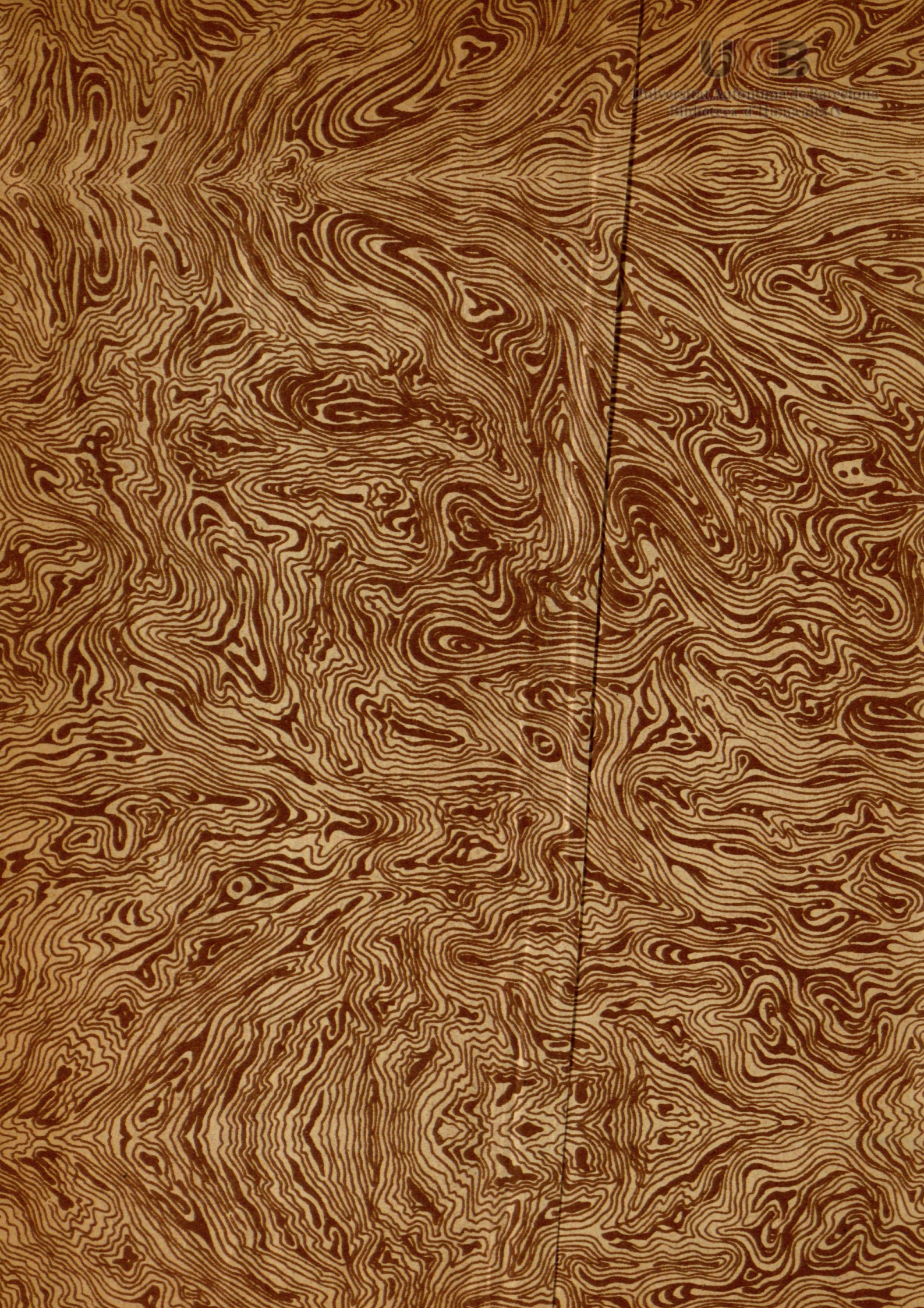








Università del Piemonte Orientale  
Instituto di Lettere





UAB

Universitat Autònoma de Barcelona  
Biblioteca d'Humanitats





