

*Boletín*  
*de la*  
*Sociedad Española de Excursiones*

y de la

Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional

A R T E

ARQUEOLOGIA

H I S T O R I A



MADRID  
HAUSER Y MENET  
BALLESTA, 28 - TELÉF. 21 59 14

AÑO LV

I TRIMESTRE 1951



## SUMARIO

	<u>Páginas</u>
<i>El retrato como género pictórico</i> , por Enrique Lafuente Ferrari. . . . .	5
<i>Nuevos datos sobre Federico Zuccaro</i> , por Alfonso Vázquez Martínez. . . . .	41
<i>El pintor Antonio Sánchez</i> , por José María Jove. . . . .	57
<i>El castillo de Montesa en su pasado y su presente</i> , por Carlos Sarhou Carreres. . . . .	63
<i>Bibliografía</i> . . . . .	72



BOLETIN

DE LA

SOCIEDAD ESPAÑOLA  
DE EXCURSIONES

DE

COMISARIA DEL PATRIMONIO  
ARTISTICO NACIONAL

**BOLETIN**

DE LA

**SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES**

BOLETIN



BOLETIN  
DE LA  
SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES



BOLETIN  
DE LA  
SOCIEDAD ESPAÑOLA  
DE EXCURSIONES

Y DE LA  
COMISARIA DEL PATRIMONIO  
ARTISTICO NACIONAL

Arte - Arqueología - Historia

TOMO LV

1951

MADRID  
Calle de la Ballesta, 28



BOLETIN  
DE LA  
SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES  
Y DE LA  
COMISARIA DEL PATRIMONIO ARTISTICO NACIONAL  
ARTE - ARQUEOLOGIA - HISTORIA

---

---

Año LV

1.º trimestre

Madrid 1951

---

---

REFLEXIONES ANTE UNA EXPOSICION DE RETRATOS

## El retrato como género pictórico

*En el verano de 1946, año en que España conmemoraba el centenario del nacimiento de Goya, los Amigos del Museo de Bilbao, en colaboración con éste y con la Sociedad de Amigos del País, decidieron asociarse al jubileo goyesco con una exposición de obras de arte a base, en su mayor parte, de colecciones vizcainas, como la mejor contribución a las conmemoraciones centenarias.*

*No puedo ni tengo por qué hacer historia de las vicisitudes internas por que pasó el proyecto hasta llegar a realización, pues sólo en sus últimas fases de ejecución tuve, en algún modo, contacto con su Comisión organizadora; el hecho es que después de adoptarse y modificarse diversas ideas, decidióse celebrar en el magnífico marco que prestan los salones del nuevo y moderno Museo de Bilbao una exposición de retratos que, partiendo de los artistas colaboradores o continuadores de Goya, pudiera ofrecer un panorama de los principales retratistas españoles del siglo XIX o, al menos, de los que estuvieran bien representados en las colecciones de la región.*

*Los organizadores de aquella exhibición tuvieron la bondad de agregarme a su labor en un cierto punto de ella para colaborar en la selección de las obras y en la instalación de los salones. Conservo un excelente recuerdo de los días en que compartí los trabajos de aquella Comisión, ocupados con la actividad febril y el entusiasmo que suelen poner en tan gratas tareas los que se complacen por incontenible vocación en la desinteresada intimidad con las obras de arte.*



*La exposición resultó tan notable y atractiva, que sus animadores desearon organizar algunas conferencias de comentario crítico e histórico a las obras allí expuestas. Accediendo a los requerimientos de mis amigos bilbaínos, hube de intervenir en este ciclo con una disertación que rotulé con el título que lleva este trabajo: «El retrato como género pictórico», rotulación que no he querido modificar al publicarlo. En realidad, aunque este título parezca demasiado general y pretencioso, mis palabras no tuvieron otro objeto que ofrecer unas consideraciones sobre la entidad estética y humana del retrato, ejemplificadas con algún ejemplo destacado entre las obras expuestas, para evidenciar las conclusiones que pudieran parecer pertinentes.*

*No escribo nunca mis conferencias, y las pocas que han llegado a ver la letra impresa han sido redactadas «a posteriori», accediendo a requerimientos a los que no he podido negarme. Este fué el caso de mi conferencia de Bilbao; pronunciada, como suele ser mi costumbre, ante un guión esquemático en unas cuartillas de escorzadas notas, la Comisión organizadora de la exposición me rogó amablemente que la escribiese para su publicación. Circunstancias diversas, ajenas a la voluntad de las instituciones que intervinieron en la exposición y que deseaban editar mi disertación, aplazaron su impresión; varios años transcurrieron sin que mi texto viera la luz. No estoy muy seguro de que lo merezca, pero el deseo de mis amigos de Bilbao de que en alguna forma pueda cumplirse lo que ellos acordaron, me ha hecho recurrir a la hospitalidad del viejo y benemérito BOLETÍN DE EXCURSIONES, que acoge hoy en sus páginas esta conferencia un tanto trasnochada.*

*No he querido ser infiel al clima local y concreto en que se engendró esta disertación ni a la voluntad de mis amigos bilbaínos, y por ello la conferencia se publica con la mayor fidelidad a lo que fué realmente; esto hace que conserve el carácter de prolucción verbal sujeta a circunstancias de tiempo y lugar y en relación con unas determinadas obras de arte, algunas de las cuales, muy representativas, ilustran también estas páginas.*

\* \* \*

Apenas puede haber lazo más grato en la amistad que el creado al calor de una común devoción por las obras de arte en el trato diario, intenso y apasionado que supone la preparación de una exposición antológica. Afinidades en la admiración, intereses suscita-



dos, confrontación de gustos y aficiones, teorías compartidas, todo ello constituye para el que conoce los bastidores de una exposición de este género placer gratisimo, fuente de recuerdos inolvidables y base firme para amistades nacidas o fomentadas con tan noble motivo.

Ciertamente que es, con mucho, preferible el ajetreo preparatorio de una exposición exquisita y selecta —aunque no deje en ocasiones de llevar aparejados, a más de las inevitables fatigas, algunos gratuitos sinsabores— a la tarea de disertar, enjuiciar y comentar por la palabra, hablada o escrita, las obras de arte, con las que es siempre preferible el diálogo mudo. Y creo que se debe dar valor a esta confesión del que esto escribe precisamente por tener como actividad normal y obligada la de profesar la enseñanza y la crítica de arte. Pues escapando en lo posible al deformador pliegue profesional, he de reconocer que esa relación callada y ese íntimo trato con las obras de arte me son mucho más placenteros que el intento excesivo de su enjuiciamiento «ex-cathedra» con pretensiones de pontificar en materia estética. Sirvan estas palabras de disculpa y véase solamente en las reflexiones que van a seguir, un deseo, más que de pontificar o definir, de indagar o exponer algunas precisiones que, si no han sido inútiles para el que esto escribe, acaso puedan ser de algún modesto provecho para el que lea estas páginas.

Séame permitido al comenzarlas evocar el nombre y las enseñanzas de don Miguel de Unamuno, bilbaíno excelso y vasco genial, que tan honda y entrañablemente amó a su ciudad natal, a la que tantas veces elevó a la inmortalidad literaria en las páginas de sus obras. En 1889, don Miguel, escritor novel entonces, todavía no ascendido, en la expresión de su personalidad y su doctrina, a aquella depurada universalidad que le llevó a cantar en sus años maduros, con inolvidable hondura arrebatada, el aire fino y sutil de Salamanca, las cumbres de Gredos o las torres de Monterrey, escribía, aún nostálgico de su tierra natal, de sus verdes y umbrosos valles y de sus montañas en forma de borona, unos artículos titulados *En Alcalá de Henares*, que fueron en cierto modo como un germen o esbozo de su primerizo ensayo, *En torno al casticismo*. En aquellos párrafos se hace eco Unamuno de una conversación sostenida, en amistosa polémica de paisanos, en la vieja ciudad universitaria con «don Juan José de Lecanda». Supongo que este don Juan José no era otro que aquel a quien en Madrid llamábamos el Padre Lecanda, inolvidable figura a quien me pre-



sentó y me enseñó a estimar mi maestro don Elías Tormo. Era el Padre Lecanda un sacerdote vascongado, alma en la ciudad alcaláina de un pequeño núcleo de restauración de la en un tiempo entre nosotros famosa Congregación del Oratorio, que fundó San Felipe Neri. Esta Orden de los oratorianos se había extinguido en España; tenía derecho a las más altas glorias históricas como institución representativa de la Contrarreforma, ya que juntamente con la Orden de San Ignacio estuvo ligada al esplendor de la Iglesia en los días de Trento y de la cultura teológica y humanística del barroco. Aunque no le traté mucho, tuve el honor de conocer personalmente al Padre Lecanda, e incluso algún libro suyo conservo con estimación, como donado al que esto escribe por su propia mano. Era el Padre Lecanda, cuando yo le conocí, un hombre entrado en años, alto, espigado, bondadosísimo, lleno de ingenio agudo y de piedad tolerante; muy popular fué en Alcalá, donde su figura será recordada por todas las buenas almas. Habitaba una celda humildísima en modesta casita de una calleja alcaláina, compartida con cuatro o cinco sacerdotes más, que constituían una célula, como ahora se diría, de activa influencia en la ciudad natal de Cervantes y de Fernando I de Alemania, el hermano del César. Escribió, y recomendando su lectura, un *Tratado de Sencilla Filosofía* —así lo intituló él—, que es un pequeño y profundo vademécum para andar por el mundo, lleno de buen sentido y de conocimiento del hombre tanto como de auténtica piedad, en el que se abordan muchos problemas de filosofía práctica con una sana interpretación católica de la vida, es decir, sin aspavientos ni ñoñeces. El Padre Lecanda unía a todas sus virtudes, que eran muchas, y no la menor su amable simpatía bienhumorada, un grande y fino gusto por la pintura antigua. En aquella ciudad de Alcalá, ya tan descaecida y ruina de sí misma en la época de mis recuerdos —hará de esto más de veinte años— y hoy ruina de ruinas, después de pasar por ella todas las devastaciones de la guerra y de la impiedad, se conservaba aún un pequeño tesoro de pintura, muy diseminado desde entonces, en iglesias, conventos y casas particulares, restos de la grandeza con que los siglos XVI al XVIII amueblaron sus lugares de culto y su viejas casas hidalgas. El Padre Lecanda había recogido con tino en aquella casita de los oratorianos lo que había podido salvar de descuidados poseedores o lamentables abandonos, y había convertido la modesta residencia de los filipenses en un pequeño y estimabilísimo museo de pintura de los siglos XVII y XVIII. Recuerdo, entre otros lienzos, una





Retrato de D. Pedro de Alcántara Téllez-Girón  
XI Duque de Osuna



bella Inmaculada de Pereda y otra pintura de Palomino, más otros cuadros de algunos maestros madrileños, entre ellos alguna estimable obra de un olvidado pintor setecentista, Juan Vicente Ribera, cuyo nombre todavía hace unos años podía pasar por un descubrimiento... El Padre Lecanda, conquistado por Alcalá y por Castilla, por su tierra soleada y el inmaculado azul de sus cielos de invierno, después de muchos años de convivencia, admiraba y prefería sobre todos el paisaje castellano, como llegaron a sentirlo y admirarlo Zuloaga y Regoyos y aun el propio Unamuno, andando el tiempo. Pues en la honda comprensión de Castilla pueden llegar y llegan los vascos a la más íntima compenetración con las realidades y los ideales de la tierra seca; que por algo se ha dicho alguna vez que es el vasco el alcaloide del castellano. Pero estas preferencias por el paisaje de la meseta expuestas por el Padre Lecanda en sus conversaciones con Unamuno, debieron llevarle a términos de discusión con el siempre discutidor pensador bilbaíno. Don Miguel se refería en su mentado artículo a estas discusiones y transmitía fragmentos de las opiniones del Padre Lecanda, que eran contradichas polémicamente por Unamuno, todavía no suficientemente entrenado en su identificación espiritual con Castilla.

Unamuno, lleno aún de saudade de su tierra natal, disentía del oratoriano, y afirmaba preferir al paisaje grandioso y al cielo desamueblado de Castilla *«mis encañadas frescas, mis paisajes de nacimiento de cartón, el cielo de nubes, los días grises... Prefería —decía— ver bajar el sol velado por el humo de las fábricas y acostarse tras los picos de Castrejana»*. De estas consideraciones y preferencias, de estas añoranzas sentimentales de un joven todavía excesivamente identificado con su paisaje maternal, ascendía luego a la posibilidad de interpretación artística de ambos paisajes y afirmaba en un párrafo curioso, que me interesa transcribir, lo siguiente: «Nuestro país es pobre en arte, no sirve negarlo. ¿Dónde están nuestros poetas? ¿Dónde nuestros pintores?... Aún no hemos despertado a la vida del arte, a la vida del espíritu. Acaso venga la explosión, como sucedió en los Países Bajos, de la plenitud del florecimiento material, camino del poderío económico, que desde entonces no ha hecho más que crecer.» Y Unamuno, vanguardia de lo más puro y de lo mejor de Vasconia, echaba de menos en aquel impulso creciente de su país un correlato de refinamiento espiritual. Sin materialismo histórico y sin interpretación económica de la Historia, podemos decir que no estorba la



auténtica riqueza a la floración del espíritu, siempre que aquélla no ahogue el culto a estos humanos valores. En cuanto al bienestar, claro está que puede fomentar posibilidades espirituales latentes, y la pujanza económica es siempre buen terreno para que florezcan el arte y la cultura.

Cierto que en la época en que Unamuno escribía estas palabras existían ya en Bilbao y en el País Vasco algunos pintores jóvenes que eran para el arte español positivas y fundamentadas esperanzas. En 1889 ya estaba allí de vuelta Guiard, que había trabajado en París con el maestro Degas; por aquella fecha viajaba por España, con su amigo el gran poeta belga Verhaeren, Darío de Regoyos, que, aunque no era vasco, ha dejado vinculado su nombre al renacimiento de la pintura en el País Vasco; Zuloaga e Iturrino vivían y pintaban ya en aquel entonces, y otra generación de más jóvenes artistas había visto la luz y se entrenaba en la vida sobre la tierra vascongada: me refiero a Echevarría, Arteta o a los Zubiaurre.

Veinticinco años después los términos de *pintura vasca* y aun de *arte vasco* navegaban en franquía por las columnas de los periódicos y por las portadas de los libros con sus velas hinchadas y viento favorable. Vino, pues, a su tiempo, y con gloria, la pintura a Bilbao, y una generación brillante de artistas, escritores y críticos floreció en esta tierra en brote pujante lleno de actividad y de iniciativa, generación cuya historia aún no se ha hecho, pero que convendría ya ir recogiendo. Al filo de 1917, cuando dominan en Bilbao cenáculos memorables e inquietudes culturales que tuvieron su expresión en la revista *Hermes* y en las exposiciones y conferencias que se celebraban junto a la ría, contaba ya entonces la villa como órgano activo en la orientación artística de España, gracias a aquella minoría que podía figurar en la vanguardia de lo mejor. En lo que a la pintura se refiere, el esfuerzo no fué ciertamente perdido; aquella minoría sostuvo a Arteta y creó el Museo Moderno, uno de los más nobles esfuerzos por introducir y dar a conocer en nuestro país la nueva pintura. Hemos podido contemplar felizmente en estos últimos años la fusión de esta pinacoteca, obra del noble y malogrado pintor bilbaíno, con las colecciones del viejo caserón de Achuri, y resultar de esta unión uno de los mejores museos de España, digna y noblemente instalado, que merece ciertamente la atención y el apoyo de los bilbaínos y la mejor constancia en su perfeccionamiento.



La exposición de retratos que fué causa de que estas páginas se escribiesen demostraba que Bilbao había conseguido una segunda madurez: la madurez del coleccionismo, el acrecentamiento de las colecciones privadas, cuyo número y excelencia permiten hoy la organización de exhibiciones como la que aquí se conmemora y la reunión de pinturas en las que, dentro de su época y de los límites fijados, puede decirse que tuvieron representación los maestros más significativos e importantes.

No puede decirse ya con Unamuno que el País Vasco sea pobre en arte; mucho es de desear que el museo bilbaíno enriquezca y ensanche el horizonte de sus colecciones; pero, por lo pronto y ateniéndose al presente, los estudiosos de la pintura española que quieran conocer las obras de muchos de sus grandes maestros, habrán obligatoriamente de venir a recorrer sus salas. Pinturas de positivo interés, cuando no excepcional, del Greco, de Ribera, de Herrera el Viejo, de Zurbarán, de Carreño o de Goya, ennoblecen las colecciones de esta pinacoteca, y, por otra parte, el que se interese por ciertos aspectos de la pintura moderna española, por Rosales, por Fortuny, por Sorolla, Regoyos, Iturrino o Zuloaga, habrán de hacer una obligatoria visita a las colecciones bilbaínas. Aún tiene Bilbao un timbre de honor excepcional para los aficionados al arte y es el de haberse recogido en el Museo Moderno, que dirigió Arteta y que hoy está integrado en el actual, algunas pinturas modernas de escuelas europeas que sólo en Bilbao están representadas. De este modo Bilbao muestra no haber perdido el tiempo en la tarea de rescatar aquel retraso que Unamuno creía ver en la cultura artística del país, y bastaría la exposición que aquí comentamos para brillante prueba de esta afirmación. Deseamos que tan esperanzadoras iniciativas sean seguidas de otras exposiciones en las que pueda irse dando a conocer una riqueza artística de doble fuente: la ya existente en las casas vizcaínas de vieja tradición solariega y la atesorada en años recientes de inteligente coleccionismo local. Contribuirá esta tarea a fomentar la cultura artística de los amadores, al mismo tiempo que podrá ayudar a la formación del gusto y a la revelación de jóvenes talentos creadores. Servirá a la vez, sin duda, de estímulo y ejemplo para los coleccionistas bilbaínos, que tanto han contribuído en los últimos años a aumentar el tesoro artístico de la vieja villa del Nervión.

Creo firmemente también que este tipo de exposiciones puede ser inestimable desde el punto de vista de la crítica y de la historia, así como para el planteamiento de problemas que sean un acicate



a la reflexión sobre cuestiones estéticas, género de ocupación y estimulante curiosidad que no ha de ser menos favorecida por la propicia ocasión que las exposiciones retrospectivas brindan.

\* \* \*

Se trataba esta vez de una exposición de retratos. Una exposición de retratos es ya por sí misma algo más que una exhibición de pinturas. El valor de evocación de la vida pasada y la curiosidad iconográfica de los cuadros dan un carácter peculiar a este tipo de exposiciones. El visitante se encuentra en ellas, al entrar en sus salas, rodeado por imágenes, verosímiles y no espectrales, de hombres y mujeres de otro tiempo, que en este caso era el pasado siglo XIX, y que suscitaban con el prestigio de la superior vida del arte la sugestión de una existencia todavía próxima, pero ya para nosotros fabulosamente lejana. Para los que ya no somos jóvenes nos lleva la memoria a la época de los abuelos, recordada entre las agrídulces nieblas de la infancia; literalmente, muchos ilustres bilbaínos de los que pesan y rigen la vida de la villa, o de los que han colaborado en la exposición misma, tuvieron a la vista, en los lienzos exhibidos, la efigie de sus antepasados próximos. El encanto de toda evocación se hallaba, ante estos retratos, acrecido por lo que suele pesar, en el contrapunto, tan frecuente, de los gustos de las generaciones: al mismo tiempo que la reacción contra la inmediatamente anterior, la simpatía por la penúltima. Comienza el siglo XIX a cobrar prestigio histórico a los ojos de los que hoy llegamos a la madurez. Esa denigrada época, un tanto escarnecida en sus manías y en sus gustos, tan ridiculizada en el tiempo de nuestra juventud, empieza a tener para nosotros un singular encanto nostálgico. La perspectiva, ya suficiente para la visión de conjunto; el brutal contraste de aquella vida más plácida y humana con las urgencias y las angustias de nuestro momento; el sentido de la continuidad, que todavía conservaban aquellos tiempos, dentro de su ingenuo culto al progreso, se nos adentran por el alma y despiertan en nosotros la nostalgia de un mundo mejor, casi, casi de un paraíso perdido... Comprendemos ante estas efigies que el ritmo de toda aquella vida al ser recordado comienza a captarnos y a desplegar ante nosotros la atracción de sus resonancias históricas y sentimentales. Que no en balde son los retratos, según una frase feliz de nuestro gran poeta Gerardo Diego, *amuletos contra el olvido*.

Para que unas reflexiones sobre el retrato puedan tener algún rigor, debemos reaccionar contra esta suave y grata pendiente de la



LUIS LOPEZ



Retrato de un eclesiástico. (1853)

*(Col. Conde del Cadagua)*



morosa delectación del añoramiento y sustraernos a ese sutil encanto que la evocación de una época amada y ya lejana nos envía para envolvernos como en un delicado perfume casi desvanecido, en cuya fruición este aroma amortiguado vale para nosotros como un portillo mágico abierto hacia un tiempo pasado que, ciertamente, fué mejor. A su conjuro, formas, personas y emociones van surgiendo en las tenues volutas de su niebla y elevándose al mundo maravilloso de la vida que fué y a la reviviscencia imaginaria de un tiempo ya ido.

Tiene todo ello un valor de lirismo humano que estoy muy lejos de desdeñar, pero aquí se trata de hablar de arte en otro sentido, que en lo que pueda depender del que esto escribe, tratará de ser más riguroso. Evitemos caer en el error de lo que pudiéramos llamar la crítica asociacionista, es decir, la que se sirve de las obras de arte como un disparadero de asociaciones vagas e indefinidas que nos arrastran muy lejos de lo artístico y que nos zambullen de manera poco lícita en lo que se suele denominar con un término peyorativo: *literatura*. Todos conocemos el tipo del crítico que prendido en el garfio del asunto de un cuadro, a veces agarrado como clavo ardiendo, se pone sobre él a verter, a favor de esas sugestivas asociaciones, su mejor o peor prosa, en la que engarza reconstrucciones históricas o líricas, vaguedades, teorías sociológicas e incluso personales y muy respetables sentimientos; en una palabra, esto quiere decir: salirse por la tangente retórica. Y da lo mismo para el caso que ésta sea pobre o magnífica, pues si admitimos como legítimas ese tipo de asociaciones, tendríamos que pensar que esa parola elocuente pudiera tener el mismo derecho a surgir ante un cuadro de primer orden que ante una mala pintura o incluso hasta delante de una mediocre fotografía ya empalidecida por el tiempo. Una cosa es nuestra emoción y otra la personalidad y lo valioso de la obra que tenemos delante y la crítica de arte consiste, en primer término, en comprender y en aislar después, de modo más o menos evidente, esa personalidad propia de la obra de arte, esa su entidad peculiar, explicando sus calidades y sus valores intrínsecos, es decir, los que no le transfiere nuestra palabra, sino los que están ahí con una adusta objetividad impasible. Pues para que nuestra emoción, que nada tiene que ver con las obras de arte mismas, pueda ser honda y auténtica, no es preciso que la obra a que pueda aplicarse sea realmente una obra maestra. Nuestra vida sentimental no tiene nada que ver con esa sustantividad de la obra de arte que espera a veces años y siglos a que alguien la compren-



da, y, por otra parte, nuestras emociones, como en esas solteronas que vierten su exceso de amor inactivo sobre los perros y los gatos, se asen a veces del modo más inmerecido a guiñapos y desechos sin valor propio y a los que por azar pueden quedar sólida y absolutamente prendidas.

Pues la vida sentimental individual desconoce las categorías objetivas de las cosas y sólo se atiene con implacable egoísmo a lo que, bueno o malo, noble o indigno, es capaz de hacer vibrar hasta el arrebató místico, en ocasiones, nuestra capacidad de sentir. Así nuestros más profundos posos sentimentales pueden, a veces, ser encrespados hasta la tempestad por una canción zarzuelera que oímos en la adolescencia y que asociamos a emociones decisivas de nuestra juventud. Enrique de Mesa, exquisito y auténtico poeta, supo decirlo justamente:

... La melodía  
que despierta en mi alma  
de fugaces, pretéritas venturas,  
reminiscencias vagas...  
no es la urdimbre nostálgica de notas  
de dulce, melancólica sonata...  
.....  
La que evoca en mi espíritu dulzuras  
que en el recuerdo amargan,  
es el ritmo picante y desgarrado  
de una canción canalla.

Para testimonio de lo valioso de una obra de arte no nos sirve de medida ese añadido poder de despertar en nosotros determinado linaje de sentimientos por asociación evocada por su asunto: en la crítica moderna se aspira, sin que esto quiera decir que siempre se consiga, a situar con exactitud los valores estéticos de las obras de arte. Es éste el punto esencial de la estrategia del crítico para evitar sencillamente que, disparando sobre lo que no es en realidad el objetivo, pueda quedar frustrada la eficacia de nuestro ataque. Así, pues, lo primero que habría que hacer ante un cuadro es *aislar el tema*, como aísla con pinzas el cirujano aquellas zonas delicadas a las que no afecta su intervención. Algunos críticos modernos, y me refiero especialmente a los italianos que han lanzado la teoría de la *pura visibilidad*, han sobrestimado esta posición desconociendo el valor que lo iconográfico tiene en ocasiones incluso para la interpretación crítica en cuanto puede ayudarnos también a com-



prender la actitud ante el mundo del artista o de la época. Pues sólo podemos dejar aparte lo temático, el asunto del cuadro, cuando ya damos por supuesta nuestra estimación y nuestra comprensión de esa actitud. La posición de este tipo de críticos, cuyas posibles exageraciones no vamos a discutir aquí, viene a ser ésta: el contenido de la obra de arte —y llamamos contenido a su asunto, su evocación o tema— es ajeno a los valores estéticos de la misma. La exageración de este anticontenutismo puede llevar, y ha llevado ciertamente a veces, a una deshumanización de la crítica; peligro no despreciable y nada imaginario que ha hecho su aparición, entre otras plagas, en época reciente. Pero si su exageración es peligrosa por motivos que no es posible analizar aquí, hay que reconocer que este principio, cuya formulación acabamos de exponer, es, como método, excelente. Si lo utilizamos para enfrentarnos con los retratos que aquí comentamos, acaso pueda sernos útil para iniciarnos en los caminos de esa crítica pura, con la que nos alejamos de los positivos peligros del reblandecimiento sentimental o de la verborrea cultural y sociológica. Así, pues, sustraigámonos al inmediato encanto sugestivo que un conjunto de retratos pudiera ejercer sobre nosotros; desoigamos los cantos de sirena, que nos llevarían a hundirnos en la evocación de la época, del ambiente o de la situación histórica singular y peculiarísima en que estos hombres y estas mujeres se encontraron, y tratemos de ver cuál puede ser el camino para gozar íntegramente de los valores estéticos de un retrato en general y de algunos de los que en particular figuraron en la exposición aquí conmemorada.

El hombre no es sólo *un bípedo implume*, como decía el filósofo griego, o *un animal beligerante*, como he leído en un escritor moderno, sino también el único animal para quien existe como una fuerza operante de realidad el tiempo pasado, la vida que él no vivió, pero de la que puede tener noticia e identificarse con ella con auténtica profundidad sentimental, es decir, la historia, en una palabra.

Para comprender mejor la licitud y el rigor de la posición que hemos de adoptar, recordemos por un momento de cuán diversas maneras se ha evocado por la crítica histórica el problema de la obra de arte, y elijamos para ello dos ejemplos extremos y representativos. Tomemos el primero de Ruskin, el magnífico y arbitrario crítico inglés del siglo pasado. Decía Ruskin: «La pintura, como el arte en general, con todos sus tecnicismos, sus dificultades y sus peculiares fines, no es sino un noble *vehículo* del pensamiento,



pero nada en sí misma.» Opongamos a esta opinión ahora la tan repetida definición de Maurice Denis: «Recordemos que un cuadro, antes de ser un caballo, una mujer desnuda u otra anécdota cualquiera, es esencialmente una superficie plana recubierta de colores, dispuestos en un cierto orden.»

Es decir, en Ruskin, humanización excesiva de la crítica y quizá en el fondo menosprecio de la pintura misma como realidad artística pura. La obra de arte sólo parece válida y estimable como referencia a una realidad más alta, a una intención, a una idea. La pintura venía a ser, pues, como hace observar un crítico inglés, un mero puente entre el espectador y esa realidad superior. En cambio, para Denis, como para gran parte de los críticos contemporáneos y aun de los artistas mismos de nuestro tiempo, el objeto de la obra de arte está en la materialidad de la obra misma, en su realidad espacial, en sus valores immanentes. Queden, pues, estas dos definiciones como ejemplo extremo entre los cuales podría encontrarse toda una serie de matices intermedios, tanto en las opiniones de los historiadores, de los estéticos o de los críticos como en los de los propios artistas.

Mas como no pretendo resolver en unas cuantas líneas cuestión tan ardua y discutida a través de la historia de la estética, embarquémonos simplemente en una modesta investigación saludable e invitemos a todo buen amante de pintura a parar mientes alguna vez, haciendo un breve paréntesis en sus goces de conocedor y en su afán por catalogar y atribuir pinturas, en lo que pudiéramos llamar *el misterio radical de la obra de arte*. Pues al celo, a veces indiscreto del aficionado o coleccionista, demasiado apasionado por las cuestiones menudas que afectan a la mera rotulación de un cuadro, es decir al problema de la atribución, conviene recomendar de vez en vez la práctica de algún sencillo ejercicio de gimnástica estética. Le será saludable, sin duda, para contrapesar esos voraces apetitos de catalogador, aplicarse a sí mismo el correctivo de la reflexión pura. En este aspecto, el punto primario de esos ejercicios espirituales consiste, volvemos a decir, en meditar en qué consiste ese milagro de la obra de arte, al que más o menos y desde su punto de vista particular aluden las dos definiciones anteriores.

Durante mucho tiempo ha imperado en la consideración del arte lo que pudiéramos llamar la estética de la imitación. Según ella, el arte consistiría en una operación que trata de imitar realidades sustituyéndolas por una apariencia. Pero no pensemos que se trata de ninguna magia consistente en escamotear lo real para



FEDERICO DE MADRAZO



Retrato de D.<sup>a</sup> Matilde de Aguilera y Gamboa. (1873)  
(Col. Sra. Vda. de Sanjuanena)



dejarlo en mera ficción; ese punto es sólo un aspecto de problema más complicado. Pues, ¿qué clase de realidad es ésa que las artes plásticas nos ofrecen? Pensemos que se trata de una *realidad corpórea o material que se da en el espacio* y que es evocada por el artista mediante una especial operación en la que se emplea un mínimo de materia: la pasta del color, si es que hablamos de pintura, y en un mínimo de espacio: la superficie del cuadro. Con ello hemos sustituido una realidad más completa por otra que lo es mucho menos. Mas lo capital es que aspiramos a perpetuar, a salvar, eternizándola, aquella parte de la realidad que nos parece más importante, lo que estimamos esencial en el modelo; la forma, la vida que líneas y colores expresan por sí mismas, aunque al ser llevadas al lienzo queden despojadas de su materia corruptible. Todas las cosas del mundo tienen y poseen unas ciertas propiedades que pierden al pasar al lienzo; esas propiedades son precisamente las que caracterizan su acción, su posibilidad de realizar acciones sobre nosotros. Esta acción de las cosas sobre nosotros puede ser muy varia y en algunos casos poseer peculiaridades que la pueden hacer temible o incluso peligrosa. En efecto, toda roca, de verdad y no pintada, tiene un peso y una dureza que confrontada violentamente con nuestro cuerpo puede ser fuente de dolor. Todo ser humano, a más de poseer una forma más o menos bella o atractiva, puede ser, en cuanto cuerpo, un obstáculo físico, y en cuanto espíritu, en cuanto haz de acciones intencionadas, puede poseer una aviesa intención perjudicial para nosotros.

En suma: toda realidad cósmica es en la realidad para los hombres una fuente de bien y de mal, un centro productor de efectos que pueden alcanzarnos en sus consecuencias gratas o nocivas. Pongamos algún ejemplo. He aquí un paisaje norteño, húmedo y frondoso, bañado por la lluvia; emocionados ante la naturaleza en actitud estética, sentimos este paisaje como valor puro expresivo de unos contenidos líricos y como portador de una impresión de colorido y líneas que posee una eficacia poética que nos reposa y nos aquieta. Pero la realidad de ese paisaje húmedo y lluvioso puede traducirse para nosotros, en la vida, y no en el arte, en un peligro nada remoto de resfriado, en una posible enfermedad, en dolor, en suma. Si queremos pensar, desde el punto de vista del paisaje, en el más opuesto extremo, he aquí un páramo castellano encendido por las luces ardientes de un día de agosto: el cielo es de un purísimo azul tenue, diáfano el aire y el sol cegador y glorioso. Todo este conjunto, si con él sintonizamos, nos puede proporcio-



nar un placentero momento de exaltación estética; pero pasado este momento, si nos imaginamos inmersos por largo tiempo en eso que hemos sentido un instante como mero paisaje y nos sometemos a su acción, podemos pensar en el evidente peligro que nos acecha de una insolación que sea dolorosa para nuestro cuerpo, acaso fatal para nuestra propia vida. Si pensamos en formas animales, hermoso es el león contemplado en libertad, con sus ágiles movimientos y su expresión de fuerza y de poder, en una espesa selva tropical o en los dorados arenales desérticos; pero si pensamos en que la realidad pudiera situarnos próximos a algunos pasos de distancia de tan estético espectáculo, y en este trance nos abandonásemos distraídos a su contemplación, el momento de nuestra muerte estaría próximo. Apuremos los ejemplos. He aquí una divina hija de Eva, un bello y grácil cuerpo humano, es decir, lo más cercano que el mundo nos ofrece a una obra de arte pura y perfecta; esta maravillosa realidad corporal se nos presenta en el mundo de la existencia no sólo como platónico objeto de mudas contemplaciones, sino que se halla cargada así de posibilidades placenteras como de remotos peligros. En todo caso, ese momento en que contemplamos a la mujer como una mera obra de arte es, en la realidad natural, insostenible, ya que pensamos que a esa perfecta situación de equilibrio y de plena exhibición de su belleza, pueden suceder y suceden otros instantes de fatiga, de desmayo, de enfermedad, de obligado sometimiento a las impuras leyes de la biología. Y si pensamos en su posible acción espiritual sobre nosotros, bien podemos imaginar que esa real y efectiva belleza puede ser una fuerza nociva y fatal para nuestro propio reposo anímico y convertirse en agente de pasión o de odio, en algo capaz de desencadenar en nuestro mundo personal una vorágine, un torbellino de eventos, que acaso puedan conducirnos no sólo a la desgracia, sino al aniquilamiento catastrófico de nuestra propia personalidad o de nuestra vida. Díganlo, si no, Werther o Larra.

Pero si esas realidades naturales las pensamos traducidas ya a la obra de arte, veremos que si el arte ha desposeído a la realidad de sus posibles e intranquilizadoras acciones, en cambio conserva la integridad de las virtudes benéficas que pueden derivarse de su pura contemplación. Paisaje, animal o mujer, salvados en la obra de arte, guardan intacta su posibilidad de acción sobre el espíritu; se le ha sustraído a esa realidad al pasar al plano estético lo que pueda tener de corruptible o de maléfico, conservándose sólo en la obra de arte su realidad espiritual, su vida esencial y su fundamental



perfección. Con esa máxima economía de medios que distingue a la operación artística, es decir, utilizando ese mínimo de realidad a que antes nos referíamos, hemos salvado lo esencial, lo que no puede corromperse ni dañarnos, y el objeto queda así elevado a una nueva vida, a una especie de inmortalidad inmarchitable. Por medio del arte captamos, pues, las cosas del mundo sorprendidas en el grato momento elegido; esta detención de la fluencia vital del objeto nos permitirá en adelante la máxima felicidad espiritual, la indefinida prolongación sin inquietudes de nuestra acción contemplativa, sustrayendo de paso las cosas a las ingratas mutaciones de la vida, a la corruptibilidad, y, en una palabra, al tiempo, ese nuestro enemigo, que arrastra en su curso irrefrenable las cosas todas del mundo camino de la destrucción y de la muerte.

El arte opera, pues, la salvación de lo esencial y otorga a las cosas una espectral realidad fuera del tiempo. En el objeto elegido, en lo que los pintores llaman el motivo, queda como una realidad mágica a cuyo alrededor hacemos milagrosamente el vacío, rodeándolo de una barrera que lo aísla de lo precedero y del fatal aniquilamiento de la vida.

Si las obras de arte quedan ligadas a las contingencias físicas del mundo, es decir, a su erosión desgastadora o a la desaparición final, es precisamente por ese sustentáculo de materia, de cosa real que necesitan para su existencia y que es una apoyatura inevitable. Esos milímetros de pasta coloreada que ha extendido el pincel sobre el soporte elegido, lienzo, tabla, cobre o papel, constituyen la necesaria concesión a la naturaleza, el mínimo de realidad material y concreta que es necesaria para excitar nuestras sensaciones visuales. Y conste que entre todas las artes es la pintura aquella que reduce ese mínimo de materia a una ínfima cantidad irrebajable.

De esta rápida reflexión sobre lo que llamamos el milagro de la obra de arte, *el misterio de la pintura*, si de pintura queremos tratar, hagamos girar nuestro foco analítico, como el electricista en el teatro, a iluminar otro pequeño problema estético que también debiera ocupar los ocios reflexivos del buen aficionado. ¿Cómo y por qué elegir entre la naturaleza las cosas que merezcan pintarse? Reconocemos en la pintura géneros diversos, especializaciones que el buen aficionado tiene desde siempre catalogadas y dentro de las cuales acaricia hondas y personales preferencias: hablamos del retrato, del paisaje, la naturaleza muerta... como direcciones posibles de la curiosidad del pintor y temas dignos de atraer a sus pinceles. Pensamos que todo encaramiento del artista con la vida



parece suponer un deseo de salvar una sensación, un algo que nos sorprende en el mundo y que se nos aparece durante algún tiempo como especialmente importante. Ese deseo de salvación asalta al artista delante de lo que llamamos *el natural*, si queremos indicar su exterioridad a nosotros, o bien *el motivo* desde un ángulo más subjetivo. Natural o motivo, anverso y reverso de la misma cosa, vienen a significar para el pintor, en último término, una impresión estimada como valiosa y producida por un aspecto o momento de la vida.

Si nosotros intentáramos aquí exponer un capítulo de estética, entraríamos con mejor o peor fortuna en la discriminación o análisis de los géneros pictóricos; pero desde el primer momento nos hemos propuesto *el retrato* como asunto de estas modestas reflexiones. Enfocando hacia él nuestra atención, bien podemos decir que entre los espectáculos que el mundo puede ofrecernos no hay otro que supere en interés para el hombre al espectáculo del hombre mismo. Evoquemos un momento la riqueza y diversidad que la vida nos ofrece en este aspecto, es decir, démonos cuenta al menos por un instante de la inevitable variedad sorprendente de los seres humanos que tropezamos a diario y constantemente en el comercio normal de la vida. Sí, el hombre es el supremo objeto para el hombre, y ante esa inevitable variedad de los seres humanos podemos pensar, y hasta sentir con revelación casi mística, que cada uno de tales seres es portador de una personalidad irreductible que puede llevar consigo un mensaje único, sólo por él transmisible.

Mas es el caso que hay épocas en que el hombre parece desinteresarse de sí mismo, y así, el ritmo de la historia parece oscilar en grandes períodos entre momentos de humanización y períodos de deshumanización en el arte. Desde que en el siglo XVIII el sensualista La Mettrie concibió al hombre como una máquina, hasta la exaltación de la máquina, inventada por el hombre y esclavizadora de su inventor, todo un ciclo se ha recorrido a través del cual el hombre parece cada vez más decidido a desdeñar su propio espectáculo. El arte, como no podía menos, ha ido paso a paso y fielmente, e incluso a veces con gestos precursores, reflejando estas tendencias.

Atrás quisiéramos dejar esta perniciosa corriente, si los hombres individuales pudiéramos sustraernos a la corriente arrolladora del tiempo; aspiraríamos, si ello fuera posible, a volver a un sentido más humano de la vida, problema que acaso ha de



RAFAEL TEGEO



Retrato de señora. (1838)  
(Col. Hurtado de Saracho)



constituir la difícil y arriesgada prueba en que triunfe o fracase nuestro siglo xx. Pero volviendo a nuestro concreto tema, reconocamos que en esa radical humanización y en ese rango que el hombre aparece concediendo al hombre, reside el valor ejemplar de la pintura de retratos, sobre la cual queremos hacer aquí unas cuantas consideraciones.

\* \* \*

Sabido es que el retrato se insinúa despacio y tarde en el arte occidental. Los griegos, en su culto al cuerpo, trataron de encarnar en él una idea suprema de belleza, pero una belleza formal que imponía sus leyes canónicas al *soma*, es decir, a la mera figura corporal, no interesándose por lo individual, que solamente en la época helenística, muy contaminada de orientalismo, comienza a hacer su aparición a partir del siglo iv antes de Jesucristo. En oposición a los griegos, los romanos se educan en el arte a través de la aguda caracterización retratística que hallamos ya en las tumbas etruscas y que se fundamenta en el culto familiar a los antepasados, que las familias patricias ostentan como un privilegio; el *jus imaginum*. Roma, con ese profundo sentido de lo personal que acusa en su arte como en su derecho, es uno de los grandes países del retrato por su profundo e implacable sentido realista. Observemos que al rozar aquí la tan discutida cuestión del realismo y el idealismo, caballo de batalla de los problemas estéticos del pasado siglo, podemos decir que sólo es auténtico el realismo en el arte en aquellos países que tienen decidida vocación para atender al *unicum* humano. Para Platón, lo individual es algo deleznable, mera sombra de la Idea, esa idea a la que intenta aproximarse la creación artística mediante la perfección canónica de la forma; es decir, de la realidad interferida y transformada por la medida y la proporción, elementos racionales, vehículos de lo perfecto, que necesitan corregir con su abstracta ejemplaridad las incompletas realizaciones de la naturaleza. La civilización cristiana, desentendiéndose del arquetipo, descubre y atiende al *hombre interior*, a la suprema intimidad del hombre y no a su cuerpo ni a su apariencia fugaz. Pero en el arte, la atención hacia el hombre tiene por misión suprema revelar lo interior por lo exterior, y para dar idea de esa absoluta singularidad que es el hombre, cada hombre ha de preocuparse de que la individualización profunda de su representación artística tenga esos caracteres de unicidad y al mismo tiempo revele por sus rasgos las pe-



cularidades inconfundibles de ese hombre interior de que habló San Agustín.

En el arte español ha tenido siempre poca acogida la estética idealista y ha triunfado el sentido dramático de enfrentamiento con esa suprema y auténtica realidad, única que sentimos y conocemos por íntima experiencia, es decir, la vida individual; por eso hemos dicho repetidas veces que, aparte sus maravillosas excelencias pictóricas, lo que nos sobrecoge en Velázquez es esa radical emoción de la unicidad, de la individualidad humana, que el pintor sabe transmitirnos cuando se encara con sus modelos, ya sean reyes o princesas, ministros, locos o bufones. Que esa emoción existe y que los hombres tropezamos de vez en vez con ella, como en una revelación súbita, es posible confirmarlo cuando hallamos expresado este atisbo genial en las páginas de los grandes escritores. Podemos, por ejemplo, traer a colación un pasaje muy significativo de Tolstoi en una de sus obras maestras, acaso la que con más desolada amargura sin concesiones intenta profundizar en la extraña realidad insobornable de la personalidad. Es en su obra *Resurrección*, en aquel momento de la novela en que el príncipe Nekludof identifica, sentado en el Tribunal del que forma parte, a la acusada, la triste y desdichada Maslova, que había sido años antes su enamorada y su víctima. Percibe entonces el personaje de Tolstoi, al caer en la cuenta de quién es la miserable criatura que comparece ante él, esa emoción radical a que aludimos, ese chispazo momentáneo de penetración reveladora: «¡Sí, era ella —dice el escritor ruso—. Ahora veía claramente en su faz esa particularidad misteriosa que existe en cada rostro para diferenciarlo absolutamente de todos los demás, haciendo de él una cosa única, peculiar y sin equivalencias.»

Cuando tropezamos en el arte con este problema, vemos que todo prejuicio estético cede aquí ante este supremo objeto, en los maestros que hacen de él tema supremo de su obra. Corrección, belleza, gracia, expresión o inteligencia, nada son ante la revelación experimentada de que, por insignificante o bestial que pueda llegar a ser un rostro humano, expresa siempre una individualidad absoluta, una creación única, una calidad irrepetible. ¿Qué variedad mayor o que atracción comparable en sugerencias con la que presenta a nuestra vista el asombroso repertorio de los rostros humanos? En este punto la vida nos proporciona una riqueza y experiencia que muchas veces queda ahí sin empleo, como material de difícil aprovechamiento, por muchas que sean nues-



tras inagotables curiosidades en este mar sin orillas del ejemplar humano. Pues no olvidemos que esta experiencia tan rica no es reductible a principios ni a orden sistemático, ya que de siempre se ha dicho que *no hay ciencia de lo individual*; por eso, aquel ensayo de ciencia fisiognómica de Lavater, que trataba de interpretar el alma humana a través de sus rasgos y que tanto interesó a Goethe en su tiempo, estaba condenado al fracaso. Pero, con todo, esa tarea de interpretar a nuestro modo los rasgos del prójimo es algo en que todos, en cierta manera, nos ocupamos incesantemente como ejercicio primordial y constante de nuestra existencia, y no es menos verdadero que nosotros tratamos de cierto modo intuitivo de utilizar esa experiencia. Es ésta una ciencia vital de nuestros ojos que, como diría Rubén Darío, *saben más ciencia que los sabios*; pues, ciertamente, sería una locura negar que existe un conocimiento peculiar, una especial sabiduría y una experiencia positiva en este saber que la vida nos aporta en fluencia inagotable y que los años, sin duda, enriquecen. Se basa ese saber en la observación constante de nuestros semejantes y en nuestro entrenamiento en la captación de lo individual, que puede ser más o menos fino, más o menos agudo, según las dotes psicológicas de que Dios haya dotado a cada hombre, pero el vehículo de esta sabiduría vital no es ciertamente la ciencia, sino que se halla más bien conectado con nuestros sentimientos. A veces, una emoción nos sorprende cuando nos parece percibir ante un rostro la singular intimidad tibia de esa peculiar unicidad que distingue a un ser humano de todos sus semejantes. Pues el vehículo más rápido de esa profundización es ciertamente la simpatía. Todos sabemos que la mayor intensidad en esa profundización se alcanza precisamente cuando llega a la más absoluta identificación posible, es decir, al amor, si no entendemos con esta palabra las diversas trampas y espejismos que nos prepara el instinto de perpetuación de la especie, sino esa radical comunión con la esencia individual de un semejante, captada con cálido raptó en toda su milagrosa excepción. Creo que entre las muchas interpretaciones del mito de Don Juan es ésta una versión no atendida. Podemos pensar a Don Juan como ser dotado de una sutilísima sensibilidad para percibir e indentificarse con esa peculiar singularidad íntima capaz de arrebatarse con auténtico fuego cada vez que es sentida, y, por tanto, muchas, muchísimas veces, a través de una vida. Pero si ese Don Juan existe, sin duda, será, en buena parte de los casos, un Don Juan contemplativo, un tímido, un *platónico* para decirlo con la palabra



vulgar e inexacta si atribuimos, como es debido, a la capacidad platonizante una mayor predisposición para la contemplación de las ideas que para la identificación afectiva con los individuos.

Por ello, por haberse acercado más que ningún otro pintor a este misterio de *lo único en lo humano*, por haberlo evidenciado con la máxima potencia posible de expresión, reverenciamos hoy a Velázquez como un pintor *sin par*, y por ello me he atrevido alguna vez a definir la peculiaridad de su arte como expresiva de la *estética de la salvación del individuo*, es decir, como el polo opuesto de toda estética platónica e idealista. Podríamos, pues, ensayar una descripción del genio de Velázquez como el de un enamorado de lo individual, de un hombre que se entrega como artista al encanto de esa singularidad humana, sentida en cada hombre hasta llegar a una máxima identificación, que, como antes hemos dicho, suele ir, en más o en menos, acompañada siempre de amor. Y bien se ve que, en efecto, como se ha observado de siempre, Velázquez parece extender sobre todos los personajes que representa, aunque se trate de aquellos sus modelos que son verdaderos monstruos humanos, de aquellas *sabandijas de palacio*, locos o enanos de anómala constitución teratológica, el manto piadoso de una simpatía profunda a cuyo conjuro los monstruos no nos parezcan repulsivos después de pasar por sus pinceles.

De aquí el profundo valor del retrato para contestar a la máxima pregunta que nos podemos hacer sobre el arte de cualquier tiempo; es decir, la de cuál es la actitud ante el mundo que en él se refleja. Para juzgar adecuadamente de una época determinada, de una doctrina o aun de una persona, nos preguntamos siempre cuál es su concreta actitud ante el hombre. Podemos, pues, plantearnos esta pregunta a propósito de las diversas escuelas de pintores. El retrato italiano, especialmente el de las escuelas clásicas de Florencia o de Roma, ve en el individuo una imagen empalidecida de una idea, una variante perfectible de ella, un dechado incompleto, una fallida aproximación al arquetipo. De aquí deriva, pues, la tentación que el pintor italiano siente de ayudar a su modo a esa realidad imperfecta para aproximarla a la perfección entrevista. Esa actitud que, en general, adopta el arte italiano, viene a ser practicada de modo menos desinteresado, a través de hipócritas concesiones, por todos los retratistas mundanos que han tenido éxito social en la pintura de encumbrados personajes o damas a la moda, en todos los tiempos y países que en el mundo han sido.



A. ESQUIVEL



Retrato de Paulina García (Mme. Viardot. 1842)  
*(Col. Marqués de Lede)*



Los pintores de retratos en la pintura flamenca no comparan al individuo con la idea, pero tampoco vibran con especial dramatismo ante su singularidad personal, sino que suelen más bien complacerse en exceso en la representación de la corteza corporal que sirve de soporte a la íntima realidad individual, a ese hombre interior que se asoma al cuerpo sin descubrirse en él enteramente. Si queremos referirnos a ejemplos ilustres, pensemos en Rubens o en Jordaens; para estos pintores la apariencia física de un semejante que posa ante ellos es más bien tratada como una especie de naturaleza muerta. Cualquiera que sea el lenguaje pictórico de los flamencos, bien se trate de técnicas apuradas y minuciosas o de facturas pastosas y violentas, siempre para ellos las superficies corporales, la apariencia espacial de un ser humano, viene a ser valorada con el mismo criterio igualitario que el suave pelaje de las piezas cobradas en una cacería, la brillante tersura de las lozas o la película lustrosa o aterciopelada que cubre la pulpa de los frutos. El pintor holandés, si acaso, añade a esto una serena impassibilidad de cronista, una mayor frialdad o indiferencia ante su modelo y sirvan para ello de ejemplo las efigies charoladas e impecables de Antonio Moro o de tantos otros retratistas segundones de la escuela. El propio Rembrandt, excepción de su escuela nacional por tantos motivos, lo que destaca en sus retratos es una mágica calidad de aparición espectral, que acaso no pretende sino presentar los cuerpos en función de la luz como obstáculos o antagonistas de ella, más bien que profundizar en la cualidad irrepetible del *specimen* humano.

Por su parte, el retratista francés suele estar, sobre todo, preocupado de darnos una justa idea de la función social que el modelo representa en el gran teatro del mundo. Cierto es que a veces los retratos de la escuela de Francia nos sorprenden por una cierta calidad psicológica, pero aun en este caso este psicologismo busca más bien una clasificación en algo genérico, una descripción, un análisis que se complace en la evocación de las cualidades que adornan un espíritu y de exponer ese inventario más que de hacernos sentir ese puro misterio de la existencia que en su milagro bruto no necesita de valor ni de calificación alguna para atraer nuestro asombro. Y es este puro misterio y este nudo milagro lo que a veces encontramos como básica y radical emoción en algunos de los mejores retratistas españoles: en Velázquez o en Goya, por ejemplo.

\* \* \*



En la consideración del retrato como género pictórico, no sería indiferente que nos hiciéramos otra pregunta grave: ¿A quién retratan los pintores? ¿Qué individuos se juzgan dignos, desde un punto de vista social, claro está, y no individual del pintor, de esta inmortalización pictórica?

Basta recorrer una colección de retratos para comprender que las efigies que dejan tras sí los individuos de una generación, de una época o de un país, suponen una verdadera selección operada sobre el incalculable número de seres humanos que fueron contemporáneos o connacionales de aquellas gentes cuya fisonomía conocemos. El hecho de legar una imagen individual a la posteridad ha supuesto siempre una cierta importancia social, un nivel extraordinario o una atención del pintor, todo ello alcanzado por motivos que pueden ser muy varios. No en balde el hecho de conservar los retratos de los antepasados, el famoso *jus imaginum* de los romanos fué siempre considerado como un privilegio de distinción y de nobleza; lo mismo ocurrió, aunque no llegase a obtener la categoría de un privilegio de condición jurídica, en todas las épocas de la historia. Los nobles y aun los simples hidalgos de nuestros siglos clásicos tenían en mucha estima poseer como testimonio de esclarecido linaje una colección de pinturas con los retratos de su familia. A lo largo de la literatura humorística corre siempre la broma, que en tantos casos pudo ser realidad, de que el nuevo rico, al asentar su situación social y querer dorarla con una apariencia de solera familiar, quiera rodearse de una improvisada colección de retratos de personajes de pasados tiempos con pretensión gratuita de representar sus parientes. Son muy diversos los conceptos por los que un hombre individual puede alcanzar los honores de salvar su efigie a los ojos del tiempo venidero; la eminente posición social, la jerarquía de la sangre, de la política o del talento, incluso el triste renombre alcanzado por el pecado, el vicio o el crimen, han hecho siempre que se reproduzca la imagen de una persona que ha despertado por cualquiera de esos motivos el respeto, la atención o la curiosidad, muchas veces morbosa, de los contemporáneos. Pero siempre, al menos hasta el siglo xvii o xviii, era preciso alguno de estos motivos para que el retrato existiera y se transmitiese a las generaciones posteriores. También en esto la situación histórica cambió con la Revolución francesa. Pues cuando el hombre cualquiera, el hombre común, el animal político, como decía el filósofo griego, reclama como derecho preeminente la igualdad, una de las



barreras que caen ante esa demanda revolucionaria es esta justificación social del retrato. El acceso de la burguesía a las situaciones privilegiadas y de mando en la escala social hace que, junto a los príncipes o a los aristócratas, pasen a primer plano las gentes de la clase media, que por las vías de la política, abiertas a ellas ahora, adquieren esa preeminencia social de multiplicar sus efigies. Pero esto no sería sino lo normal hasta entonces; el hecho es que, desde ahora, esa clase media burguesa, que invita a la aristocracia, valida de la nueva situación histórica y sus privilegios jurídicos, se hace una y cien veces retratar y lega a la posteridad y a la historia del arte una enorme masa de retratos de gentes que no sobresalieron por encima del nivel común, y que, en muchos casos, olvidado su insignificante papel en el mundo, pasan a las colecciones o a los museos a engrosar el inagotable número de los *personajes desconocidos*. Ahora esos retratos, en los cuales alienta de modo más o menos punzante una individualidad, pasan a interesarnos, no ya como perpetuadores de ella, sino como ejemplos representativos de clases sociales, de profesiones, y en muchos casos, simplemente, de tipos psicológicos, hundido ya su nombre y olvidado en el mar sin orillas del anónimo. Pero esto sería lo de menos.

Conocido o no el nombre del personaje representado, ante muchas efigies no identificadas, sentimos, no obstante, cuando el artista ha sabido lograr tan alta excelencia, la fuerza penetrante de una personalidad, la inconfundible presencia de un ser humano concreto que alentó alguna vez en el mundo y en cuya efigie el pintor ha sabido salvar ciertos rasgos esenciales, cierta vivacidad peculiar, que en nosotros produce un efecto fascinante y que perpetúa en cierto modo a través de los años y aun de los siglos esa vida irrepetible y esa concreta existencia desaparecida físicamente de la tierra, pero en cierto modo inmortalizada y presente para el arte. Es ésta la prueba suprema para el retratista. Cuando ante un caso de éstos nos hallamos, se operan para el buen crítico dos salvaciones: la del personaje representado que en cierto modo conserva una acción posible sobre la posteridad, ya que su figura es capaz de inspirarnos ideas o sentimientos disparados ante la contemplación de su retrato, y la del pintor, la del artista que ha sido capaz de rendir y expresar la vida de modo eficaz y penetrante. Entonces el retratista recibe, formulémosla o no, nuestra profunda aprobación, la calificación definitiva de su arte. Pues otras veces el pintor se ha entretenido morbosamente en lo adjetivo al



retrato mismo y ha perdido su tiempo en los detalles indumentarios, en el énfasis genérico; en suma, en todo aquello que puede distraer la atención del retratista a la fuerza y que no siente como exigencia inexcusable el enfrentarse cara a cara con el problema pictórico y humano a la vez: *la salvación del individuo*.

Velázquez viene a ser, repetimos, único ejemplo cuando con su perspicacia excepcional se enfrenta con sus modelos, poseído de esa suprema virtud de respeto y homenaje a la personalidad que tiene delante. Bien entendido, no a su posición social ni a su belleza, ni siquiera a su atractivo personal bajo forma de simpatía o singularidad de cualquier orden, sino a esa radical e insobornable intimidad que constituye el fondo de la personalidad individual en cualquier ser humano; por ello, al legarnos Velázquez su corta y apasionante galería de retratos de reyes o princesas, de nobles o artistas, de actores, bufones, enanos o locos, realiza con su obra un acto de alcance milagroso, un gesto angélico de caridad artística, de trascendental democracia estética.

No son estas consideraciones ociosas para el que contempla una galería de retratos. Pero la nota esencial para un observador atento en una serie de retratos del siglo XIX será precisamente lo que caracteriza la situación histórica nueva y recién ganada en esta época, es decir, la ascensión a los primeros planos sociales de la burguesía, del ciudadano a quien no se pregunta por su origen ni por su clase y que aun en muchos casos, como el del retrato de Juan Perea por Esquivel, que figuró en la exposición que comentamos, exhibía su humilde condición original como una patente de orgullo, como una vanidad más que ostentar ante un mundo democrático (1). Ante el retratista, como ante la Ley, igualdad de derechos; todas las posibilidades se hallan abiertas al individuo.

En una galería de retratos del XIX, tan importante en número como la que comentamos, puede ya verse suficientemente reflejada una compleja trama de relaciones tan históricas como propiamente artísticas. Encontramos, por ejemplo, que los Reyes, aun

---

(1) Me refiero al retrato firmado y fechado: «A. Esquivel ft. 1838», que figuró en la Exposición con el núm. 30, y que llevaba la siguiente inscripción significativa: «Juan Perea, natural y vecino de Antequera, lo dedica a sus hijos, exhortándoles a que sigan las huellas de su constante laboriosidad y honradez.» Me recuerdan que en Andalucía hay réplicas del retrato de este personaje de curiosa biografía, según tengo entendido. El cuadro está en la colección de mi amigo don Francisco Crooke de Fontagud, en Las Arenas. Véase el Catálogo-Guía de la exhibición a que se refieren estas páginas (*Exposición de retratos del siglo XIX*, Bilbao, 1946).



en su máxima categoría social, se nos aparecen no con aquella digna majestad con que los representan los pintores del xvii ni con la pompa enfática pero decorativa de los cuadros del xviii; también a ellos les ha llegado el achatamiento de la época, y así se nos aparecen en muchos casos un tanto chabacanos y aburguesados, sin que el más adulator de los pintores logre reflejar en su rostro ni en su continente una autoridad majestuosa, una impresión de mando y de misión providencial de la que los monarcas mismos parecen ya dudar; Fernando VII es un personaje vulgar, achaparrado, una especie de funcionario con derecho a uniforme, sin que estas galas gratuitas logren dar realce externo a su tosca figura sin nobleza. Otras veces, la Reina María Cristina, que fué en realidad muy guapa, y que despertó en su tiempo encendidas pasiones, es en alguno de estos retratos una aburguesada matrona, una madre de familia escasamente espiritual, que se hace representar ante la posteridad con hábito del Carmen, prenda ostensible de promesas familiares ligadas a una devoción mesocrática. Hasta en sus retratos, los Reyes de la época, más que exhibir su majestad, parece que quieren hacerse perdonar su realeza.

Pasemos a la aristocracia. Uno de los más atractivos retratos de nuestra pintura romántica es, sin duda, el del XI Duque de Osuna, aquel don Pedro Alcántara Téllez Girón (lám. I), de elegante silueta y trágico fin que pintó con elegante atuendo don Federico de Madrazo (2). Personaje y pintor han puesto su acento en esta elegancia personal, en su individual empaque, más que en su porte de clase; la nobleza cede aquí ante el dandysmo, cualidad humana que no necesita prender forzosamente en esta época en linaje encumbrado, ya que puede muchas veces alcanzarse por un advenedizo rápidamente ascendido por la ambición o la fortuna a las primeras filas de la escala social. Años después de este retrato, todavía tocado del énfasis característico de lo romántico, encontraremos frecuentes imágenes de aristócratas, hombres y mujeres, enteramente aburguesados ya; se hace precisa la exactitud fidedigna de la identificación para no errar en la calidad social del personaje. En muchos casos se trata incluso de una coquetería, y así vemos que, por ejemplo, la Condesa de Artal es retratada, avanzado ya el siglo, por Domingo Marqués (3) con un pañuelito

---

(2) Me refiero al cuadro fechado por Madrazo en 1844, que figuró en la Exposición con el núm. 75 de catálogo y sin indicación de propiedad.

(3) Cuadro firmado y fechado por Domingo en París, en 1897, propiedad de don Gabriel Gobeo.



azul de menestrera sobre sus hombros. El equívoco es frecuente, y así nos encontramos con diplomáticos o generales que parecen poetas de la segunda etapa romántica; Barroeta, el pintor, tiene aire de personaje administrativo (4), y el laureado general Allende-Salazar retratado por Esquivel nos parece más bien un político o un hombre de letras (5). Hallaremos generales de esclarecido linaje que nos parecerán sargentos ascendidos, y junto a las matronales y apersonadas figuras vulgares de damas linajudas, demasiado exuberantes de grasa, la esposa del pintor Agrasot pintada por Fortuny, presenta en su rostro y en su gesto la dulzura y la delicadeza de una aristocracia del espíritu (6). Podemos encontrar venerables arzobispos que están muy lejos de parecer a primera vista, si prescindimos de sus atributos identificativos, unos príncipes de la Iglesia, sino que más bien tienen figura de modestos y cascajosos sacristanes. Condecorados pintores se dan aire de diplomáticos muy hombres de mundo, y elegantes mujeres anónimas, dignas de ser princesas de sangre, acaso no sean sino mundanas de vida azarosa y desdichada historia. El mundo anda revuelto y la pintura de retratos acusa semejante confusión, testimonio que está para nosotros repleto de valor histórico como síntoma y de sugestiva riqueza de asociaciones para el que quiera evocar la historia pasada.

Pero, a despecho de todas estas interferencias y equívocos, por vez primera encontramos completo en la pintura de retratos del siglo XIX el cupo de todas las clases sociales representadas en los retratos de la época como en un escalafón completo. Desde la realeza presentada en cuadros de tipo oficial (Isabel II), con todos los *chirimbolos* alusivos al poder, hasta la burguesita de clase media,

---

(4) Me refiero al retrato del pintor vizcaíno Juan de Barroeta (1836-1906), pintado por Ricardo de Madrazo y propiedad de don José Amáñn. El lienzo mide 47 x 60 y está firmado así: «A mi amigo Barroeta, Ricardo de Madrazo». Barroeta fué un retratista de gran crédito y clientela en la ciudad del Nervión, un pequeño «Madrazo» local del que conservan obras las casas de las viejas familias bilbaínas. En la Exposición de 1946 figuraron cuatro cuadros suyos: retratos de doña Leocadia de las Herrerías de Balparda (colección familiar); de la señorita Irene Arana, vestida con traje napolitano (colección Amáñn); de don Leonardo Vitoria de Lecea (col. familiar), y el de doña Josefa de Aguirre de Lequerica, firmado en 1853, propiedad de don José Félix de Lequerica.

(5) Don José Allende-Salazar y Mazarredo; el lienzo es propiedad de la Diputación de Vizcaya y está firmado por Esquivel en 1837.

(6) Es el conocido retrato que figuró en la Exposición Fortuny de Barcelona en 1940 con el núm. 275 (reproducción en el Catálogo frente a la página 68). Figuraba entonces allí como propiedad de don Juan Correa, en Madrid; pasó después a la colección bilbaína de don Félix Valdés, quien lo cedió para la Exposición que comentamos.



EDUARDO ROSALES



La Condesa de Santovenia. (1871)

(Col. D. Félix Valdés)



de tímido aspecto en sus retratos de recién casada, o bien ya orondas señoras de políticos o de gentes de profesión liberal capaces de manejar en provecho de su posición la influencia social de los maridos.

Desde bizarros militares —el adjetivo es inevitable—, como la espléndida figura norteña del General Zavala (7) a Magistrados de placa y vuelillos, como don José de Churruca (8); desde las altas jerarquías de la Iglesia (el arzobispo Ximénez) al cura urbano y ambicioso, representado espléndidamente por ese retrato sin identificar de don Luis López (lám. II) (9); desde las flores exquisitas de la delicada feminidad aristocrática como doña Matilde de Aguilera (lám. III), pintada por Madrazo (10), a la modesta provinciana apersonada que se hace retratar por un Tejeo para dejar constancia de sí (lám. IV); desde los delicados niños de estufa que Madrazo o Gutiérrez de la Vega retrataron, a la simpática figura de Pepita, la hija de Jiménez Aranda, representada por su padre en íntimo retrato con su camisilla listada de azul (11). Pero la nota la da la burguesía, la clase media ilustrada y ambiciosa, rica en matices varios de ímpetu, de espiritualidad y de riqueza. Ella fué la que representó en el pasado siglo —y ese será gran título de gloria ante la posteridad— un valor histórico concreto y único: *la exaltación del valor individual puro*, desligado de los comunes supuestos colectivos. Pues aristocracia y proletariado se apoyan, por el contrario, en las horas de su actuación histórica, en algunos de esos supuestos dados, ajenos a la pura acción individual: sangre, linaje, nación, oficio, situación económica... La clase media del XIX afirma, ante todo, la igualdad legal para

(7) Me refiero al estupendo retrato del brigadier don Juan Zavala, firmado por don Vicente López, en 1839, una de las mejores y más atractivas obras del pintor valenciano; es un lienzo de 1,05 × 78 que figuró en la Exposición con su pareja el retrato de la esposa del general. Pertenecen a doña Carmen Allende, viuda de Laiseca.

(8) Don José de Churruca y Escenarro, diputado general de Guipúzcoa, diputado a Cortes por Vergara y luego senador, estaba representado en un curioso lienzo de 55 × 64, cuyo mayor interés estaba en ser obra del pintor Elbo, de quien no he visto hasta ahora otro retrato. El cuadro está en la colección de los Condes de Motrico.

(9) El cuadro procede de la colección Lázaro Galdeano y es hoy propiedad del Conde del Cadagua; mide 57 × 49 y está firmado y fechado *L. López ft. 1853*.

(10) Retrato de doña Matilde de Aguilera y Gamboa, hermana del Marqués de Cerralbo, por Federico de Madrazo (firmado: *F. de M.º, 1873*), propiedad de doña Matilde de Fontagud y de Aguilera, viuda de Sanjuanena. Es uno de los retratos de mujer más cuidadosos de don Federico; mide 1,24 × 94.

(11) Es un lienzo en óvalo de 57 × 47 firmado, *Jz-Aranda, Sevilla, 1879*; lo expuso su propietario don Gabriel Gobeo



no entorpecer la acción del individuo, la libertad de expansión del talento, el ancho mundo abierto sin trabas, las posibilidades brindadas al esfuerzo individual; esta situación histórica de la que la clase media hizo su bandera, puede ser ya contemplada con justicia y con nostalgia hoy que el hombre comienza a verse abrumado por la creciente coacción de lo colectivo y a sentirse esclavo de vagas entidades no personalizables, capaces de anular nuestra acción y de aniquilar nuestro esfuerzo. Sentimos ya todo el complejo que lleva consigo la diferencia de nuestra situación histórica respecto de los personajes representados en los retratos del XIX, y ello mismo, es decir, esta máxima potenciación de lo personal, ese amplísimo ámbito para el individuo, viene a ser estimado por nosotros en todo su valor de perspectiva. Y por ello mismo viene a ser el XIX, y a ello nos conducían estas reflexiones, un siglo de oro del retrato.

Lo es, en primer término, por el desnivel que en comparación con este género pictórico sufren los demás. Pierde en el XIX su rango y su clientela el cuadro religioso; el pintor se ve rara vez enfrentado con el problema de crear cuadros de altar. No son habituales para sus pinceles los santos, mártires, profetas o vírgenes que constituyeron, en países católicos, ocupación habitual y absorbente de la mayor parte de los pintores. La Iglesia, bajo la agresión de las ideas del siglo y la mella de las desamortizaciones, ha perdido su capacidad de mecenazgo. Los pinceles de los artistas olvidan también aquel género de cuadros que en el siglo XVI eran llamados *poesías*, es decir, las *fábulas*, tan gustosamente representadas por el arte desde el Renacimiento, las pinturas de asunto humanístico. No es frecuente ya que los pintores se ocupen con picardías de Zeus, hazañas de Hércules, escabrosas historias de Ovidio, glorificaciones de divinidades paganas o de antiguas leyendas, heroicos Parnasos en los que Apolo presida a las musas, sus hermanas, cacerías de Diana o cortejos de Baco... Ha llegado el ocaso de todos los dioses en este prosaico y vulgar siglo XIX, que deja irse perdiendo, sin sentirlo, el lastre cultural de la Edad Media y del Renacimiento, sin saber lo que va ganando en ello. En compensación de estas pérdidas, adquiere el hombre ochocentista una nueva sensibilidad que va a situarle en perspectiva nueva respecto del pasado: el sentido histórico. Pero esta ganancia, a pesar de ilusiones, no es fácilmente traducible en creación artística. Las gentes sienten proyectada su curiosidad y aun su sentimiento hacia el pasado próximo o remoto: la historia medieval, las hazañas naciona-



les, los hechos de héroes con existencia histórica probada, con apoyo en la fe de los documentos. De esta nueva sensibilidad nace el cuadro de historia que obliga al artista a un esfuerzo individual de recomposición imaginativa que quiere ser también exacta y que tiene, por lo tanto, algo de operación científica más que de creación plástica, en la que el artista tiene que dejar manar su talento por los cauces de una tradición universalmente admitida. Después, cuando el cansancio de estas falsas y trabajosas reconstituciones sobrevenga hacia la mitad del siglo, querrá extraerse arte del documento vivo, de la realidad ambiente, vulgar y al alcance de la mano, bajo el credo estético que se llamará el naturalismo, llegando así con los impresionistas al cuadro en que la vida quede sorprendida con instantaneidad de reportaje gráfico y aun fotográfico. Por eso, dominando todos estos vaivenes del gusto, estas oscilaciones de un siglo en crisis que ha perdido la fe antigua —la fe religiosa y la fe cultural juntamente— y que no encuentra nada potente con que sustituir tan grave pérdida, el retrato viene a ser el género pictórico todavía firme, indiscutido, como ocupación digna del artista, hasta que ya en el siglo XX nuevas crisis y credos estéticos subversivos ataquen también en su esencia el retrato por medio del corrosivo tratamiento a que cubistas o expresionistas querrán someter la representación de la efigie humana.

Siglo de oro del retrato el XIX, sí; pero, como todos los siglos de oro, a dos pasos de la decadencia. El igualitarismo del XIX, en lo que a nosotros nos interesa como afectando al concepto del retrato, se nos presenta en un aspecto positivo: en lo que pudiéramos llamar la marea de subida. La posibilidad de la perpetuación de la efigie en los lienzos de los pintores está abierta a todo el mundo; es un derecho conquistado, un ascenso alcanzado en los derechos sociales; quiere ello decir que el retrato nos presentará a cada modelo en su aspecto más favorable, en su versión más *noble*, podríamos precisar. El uniforme del militar o el frac civil pueden ser endosados por gentes de todas procedencias; una baja extracción social no niega la rápida subida a los más encumbrados puestos; la ruptura de las barreras sociales hace que el individuo pueda llegar; quiere decirse llegar *arriba*. Observemos en contraste que en nuestro siglo XX, una época de masas, el igualitarismo nos presenta su lado descendente, negativo: el igualitarismo *hacia abajo*. No es infrecuente que los retratistas de la aristocracia, en nuestros días, suelen representar a sus damas o a sus caballeros, por muy linajuda progenie que sea la suya, ostentando, con cierta



complacencia vergonzante, una indumentaria equívoca, a modo de resignada concesión a los tiempos. Es hoy corriente que los retratistas más a la moda representen a las duquesas o a los magnates revestidos de igualitario *sweather*, con bombachos camperos, con indumentaria de pardos tonos de ante o mates notas de tricot. Ciertamente que cuando los pintores obran así lo hacen llevados de una positiva intención lícita, la de captar, de modo íntimo y natural, al individuo que tienen delante; la de ambientar al personaje con el gesto y el porte que usa en la vida ordinaria. Se intenta, en verdad, hartas veces —porque la nostalgia del pasado y el enfático anhelo de dignidad en el hombre son inagotables— el retrato en que indumentaria y ambiente tratan de dar al personaje una cierta glorificación social, una idea de rango y alcurnia que ni pintor ni modelo suelen ya sentir. De aquí la falsedad que tienen en nuestros días los retratos oficiales de pompa y uniforme.

Pues la captación de lo individual no está solamente basada, dígame una vez más, en la reproducción imitativa de líneas y colores del modelo que el pintor tiene ante sí, sino en la percepción del carácter, en registrar esa cierta especie de «tempo» vital del hombre o la mujer que está en relación, naturalmente, con la indumentaria que se lleva, la vida que se hace y los gestos habituales que en la vida se usan. El parecido de una figura no está sólo en las líneas de las facciones ni en la mirada de los ojos, sino en la figura toda, en el gesto, en el aire, en una relación indefinible del sujeto con situaciones vitales determinadas y normales que forman como un halo de *habitus* en torno a la figura, que el buen pintor sabe perfectamente recoger cuando aborda con honradez un retrato. Es precisamente ese *habitus*, ese gesto, ese aire vital cargado de contenidos, si se quiere, sociológicos y caracterológicos, lo que constituye un *quid* particularísimo del retrato; es precisamente eso lo que da su valor insustituible a la imagen pintada, porque eso es lo que la fotografía no puede ni podrá jamás captar. Y eso es precisamente lo que no captan los retratistas superficiales.

En todo caso, el buen retratista necesita unas ciertas dotes de talento y penetración psicológica. Aquí es donde reside el verdadero escollo, pues la *identificación simpática con el prójimo*, el don supremo para el retratista, es, ciertamente, un raro talento. Mas, aun cuando existe, es una capacidad discontinua que a veces se logra y no se alcanza en otras ocasiones: los retratos de Goya pueden ser, con su desigualdad desconcertante, una buena prueba, y por ello mismo también, lo que estimamos en Velázquez como



su don más excelso es su infalible sintonización con las calidades vitales de su modelo. Todo retratista sabe muy bien qué problemas le plantea en su tarea habitual la cuestión del parecido y la idea tan convencional que las gentes suelen tener de lo que esta semejanza entre pintura y modelo significa. El error viene muchas veces de la falta de claridad en las ideas a este respecto, pues hay que distinguir entre el mero parecido aparential y la captación de la individualidad personal, muchas veces difícil de sorprender, imposible si no se posee ese don milagroso de penetración en los semejantes. Todo el mundo ha observado alguna vez estudiando retratos de un mismo pintor, que acabamos por comprobar que existe entre todos ellos un aire de familia. He aquí otro misterio. ¿Encontró Leonardo en Monna Lisa aquel soñado rostro de mujer que buscaba, tanteando en la bruma de lo presentido, antes de que posara ante él la esposa del mercader florentino? ¿O impuso el pintor a la Gioconda unos rasgos preconcebidos que conformaban el ideal soñado del artista? Nadie podrá negar que un effluvio espiritual pasa, a través del pincel, desde el pintor al lienzo, y que su *ductus* transmite, independientemente de la mayor o menor escrupulosidad en la interpretación del modelo, las más sutiles calidades del alma del artista. Los peculiares matices de un espíritu, las vibraciones de una sensibilidad en activo, elaborando su miel ante el modelo, dejan su huella en el retrato de modo inefable pero evidente, en los grumos de color que va el pincel aplicando sobre la superficie del cuadro. En la más fiel interpretación del natural ese effluvio vibrátil que el pincel transmite va impregnado de la personalidad del propio pintor y así, de este modo, el artista acaba en toda pintura retratándose a sí mismo, convirtiendo a sus modelos en hijos de su espíritu, que como él serán, por tanto, delicados o estúpidos, exquisitos o insignificantes. No de otro modo los personajes literarios de un escritor acaban teniendo entre sí, para un lector habitual y atento, un aire de familia, una ostensible hermandad de linaje.

Por estas profundas razones, los personajes de don Vicente López, que fué tan gran pintor como mediocre artista, tienen ese aire pacato, encogido, asustadizo y sin empuje, aunque se trate de modelos que nada tuvieron de estas mediocres virtudes. Por eso también nos parece sorprender en los personajes de Esquivel un poso de melancolía y de pasión, un aura de dramatismo muy romántico: el del hombre que, como el pintor, luchó duramente en la vida, conoció la adversidad y la desgracia y se vió abocado



a la desesperación, que le llevó hasta el intento de suicidio. Por eso también en los retratos de Madrazo predomina esa nota de porte oficial y altivo de escasa intimidad, que refleja la psicología del pintor bien hallado, triunfador de su tiempo y de su clase; es decir, de una burguesía entonada por un cierto empaque y tocada de pujos de hidalguía. Los retratos de Velázquez poseen algo del espíritu del pintor, esa elegancia sencilla y esa distinción negligente y un tanto abúlica que debió de caracterizar a don Diego; en cambio, los retratos de Rubens nos presentan esas notas de vitalidad rica y salud moral, esa franqueza sonriente y bien humorada, y esa sensualidad templada por el humanismo, que el propio pintor poseía.

Pero lo que nos interesa observar es que, con todo y ser retratos, es decir, siendo fieles a aquellos caracteres inexcusables que deben obligadamente a su fin propio y principal, es decir, el respeto a la personalidad del modelo, este género de pinturas puede elevarse mediante el genio del artista a la auténtica categoría de las obras de más puro arte. En esta aspiración capital, y sobre todo en su logro, puede haber grados, problemas y soluciones de muy diversas especies; pero esa definitiva y milagrosa sublimación que hace de un retrato una obra de arte en la que el asunto, el personaje y todo lo anecdótico quedan rebasados, sólo se da cuando, sobre las notas de parecido y caracterización, que son primarias en el género, logra el pintor conseguir aquella armonía suprema, esa coherencia y trabazón, ese milagro de belleza y magia que convierten el retrato de un ser humano en un dechado incomparable, en una obra maestra definitiva.

Raros son siempre estos casos, pero no tanto que no podamos encontrar entre los retratos que figuraron en esta Exposición algunos espléndidos ejemplos significativos; elegiremos dos que nos sirvan para aplicar a una pintura concreta estas consideraciones generales, que lograrán con ello su mejor esclarecimiento. Enfrentémonos con el retrato de Paulina García (lám. V), la famosa cantante española, la esposa del crítico francés Viardot, pintada por Esquivel, el retratista romántico. Entre todas las mujeres de aquella época cuyas efigies pudiéramos contemplar, apenas haya quizá modelo más ingrato. He aquí su rostro caballuno, sus saltones ojos, ahuevados y poco expresivos; su larga nariz incorrecta, su muerta tez, mal colorida; sus labios de mulata, dibujando una boca en arco sobre la excesiva mandíbula. El liso peinado, partido en dos bandós, no contribuye, ciertamente, a ani-



mar con un poco de fantasía y alguna rizosa curva esta pobre faz, tan desprovista de gracia. Ante caso semejante, el pintor no ha rehuído la semejanza física, el parecido; aunque ingrato, ahí está el rostro de Paulina, tal como en vida sería y como apareció ante la honrada mirada del artista. Si acaso, el pintor se ha limitado a no insistir y no perfilar tanto las líneas, como en otros retratos femeninos solía hacer, y a dejar esa mancha ovalada del rostro sin recalcarla, sin fatigarnos demasiado atrayendo la mirada con exceso hacia una faz desprovista de belleza (12).

El problema se nos presenta aquí con toda su crudeza. ¿Cómo contrapesar tan grave dificultad? ¿Cómo sortear tan peligroso escollo, hasta llegar a hacer de esta mujer tan poco agraciada un cuadro atractivo? La solución vulgar del retratista a la moda, que no quiere disgustos con su clientela, hubiera sido expedita: embellecer a su modelo. Ello no hubiera sido, realmente, fácil; pero tan hipócrita solución no podía satisfacer a la probidad del artista sevillano. Aquí del pintor, aquí de su dominio de los recursos artísticos para lograr un cuadro que suspenda nuestra vista y la detenga complacida sobre el retrato; Esquivel lo ha conseguido y ha hecho de esa pintura, en primer término, una mancha cromática grata, que canta por sí misma con tal acierto que su puro valor musical atrae la atención y envuelve en su encanto, como velo de Maya, la menguada realidad física de la dama. Una extrema simplicidad ha presidido este resultado; se trata, simplemente, de una nota azul delicada, envuelta en blancos sutiles; por otra parte, el rosa que no tienen las mejillas de la pobre Paulina se puede prestar, sin adulación ni insinceridad, suave y delicado, a sus manos. Lo que en el rostro no puede ponerse de dulce expresión o de sutil arabesco de líneas, ha sido por Esquivel traspasado a la mano derecha de la dama y al fino pañuelo de encaje que sostiene. Nótese bien —y acaso la fotografía y la reproducción no puedan aquí dar idea bastante adecuada de hasta qué punto ha sido conseguida esta maravilla— que son manos y pañuelo propiamente el centro de atención del cuadro, el trozo más exquisitamente ejecutado, hacia el cual, si bien nos fijamos, llevan y convergen todas las líneas. Los hombres muy bajos, que riman su fina curva oval con las líneas de la cabeza, y en cierto modo parecen comentarlas, descienden en suave inflexión, que canaliza la mirada para conducirla, y nos advierten con justeza de la llegada al punto culmi-

(12) El cuadro (122 × 91 cm.) figura en la colección del Marqués de Lede; está firmado: *A. Esquivel, ft. 1842.*



nante, la mano; del otro hombro, más en sombra, baja la línea para destacar en primer término la mano izquierda, que, puesta en el centro del cuadro, tiene también excepcional importancia. Pero como recoge el velo y éste viene a caer a su vez en curva inflexión sobre el brazo, viene esta línea también a llevar la atención sobre aquel punto en que el brazo aparece tras la gasa sutil que en parte lo cubre. Queda así de nuevo valorada la misma mano, hacia la que todo nos conduce la atención; por eso mismo la mano descende, casi excesivamente, junto al borde inferior del lienzo, en lugar en que, si propiamente mirásemos al rostro de la dama, quedaría desenfocado este detalle, del que ha querido hacer Esquivel, más o menos conscientemente, el foco bastante descentrado, pero capital en importancia, de la pintura misma; la mano, tan baja, llama la atención, después de recorrer la figura toda y de detenernos sólo un instante en la faz de Paulina, hacia el punto más alejado ya del rostro sin encanto. El sutil artificio en el juego de las líneas y en la composición de la figura es una obra maestra de pintor sensible y sincero. Mediante estos recursos en la composición del arabesco y en la concentración del interés en determinado punto focal, la ejecución culmina en esta fina mano rosada, junto al blanco del encaje y a la transparencia sutil de los velos sobre todo, que con sus finos plegados, sutiles como una tela de araña, enlazan sin insistencia, antes bien, envolviendo en cierta vaguedad las líneas en una delicada red, fuera de la cual queda pasivo y alejado, haciéndose perdonar, el rostro, que asiste, pudiéramos decir, al logro de la obra de arte con su insobornable verdad, pero sin convertirse en su centro.

Otro ejemplo muy distinto nos lleva al magnífico cuadro de Rosales, que puede estimarse como una obra maestra del pintor; me refiero al retrato de la condesita de Santovenia (13), garbosamente representada por el artista en su gentil figura, vestida de rosa, con un fondo de admirable paisaje sintéticamente ejecutado (lámina VI). Aquí nos encontramos con el caso opuesto al de la pobre madame Viardot; se trata de una gratísima figura, capaz de arrebatarnos nuestra mirada y de hacernos pensar más en la belleza del modelo vivo que en la de la obra pictórica que la representa. A tan grave peligro nos expone el pintor, o mejor dicho, nos expondría, si no estuviéramos en presencia de una verdadera obra de arte de

(13) Era, como es sabido, hija del General Serrano; fué retratada por Rosales en 1871, fecha que lleva la pintura. Mide el cuadro 1,64 x 1,09; pertenece a don Félix Valdés.



altísima calidad: la belleza de la niña, de grandes ojos oscuros y graciosa actitud, que, próxima a convertirse en mujer, ha posado ante el artista. Rosales ha sabido huir aquí de ese otro peligro que también puede acechar al pintor: el de abandonarse a la belleza objetiva del modelo y transcribirlo literalmente, sin esfuerzo por lograr aquella otra belleza que a él le compete: la belleza de la creación artística, conseguida sin concesiones en el cuadro que tiene entre manos. El movimiento y la pose de la figura parecen tender precisamente a distraernos de la belleza de la damita; por eso el pintor no la representa mirando al espectador, propicia a un diálogo confidente, sino que busca un ritmo de cierta torsión en el cuerpo y pone la mirada en sesgo, lejana, en actitud que la distancia de nosotros. Pero esta actitud está llena, a su vez, de equívoco; por un lado es una actitud de reposo, y eso es lo que expresa el brazo derecho envuelto en la seda rosa, cayendo vertical y dejando sólo escaparse por el puñito de encaje una mano todavía infantil, modelada con sombra y luz. Este caer del brazo expresa por sí mismo un abandono todavía pueril, que tan bien cuadra con lo que en esta criatura hay de infancia. Pero por otro lado, la mujercita que alienta ya en su cuerpo busca un ritmo de gracia, un movimiento más personal e intencionado, incurvando el brazo derecho y haciendo reposar el puño en su cintura con gesto que tiene, a la vez, su dignidad y su garbo. La mirada sesgada insinúa una nota de suspensión, pero esa vivacidad de la expresión con que parece mirar complacida un objeto caro y lejano, que ablanda sus ojos e insinúa en sus labios la sonrisa, nos da la impresión de que esa mirada puede volverse hacia nosotros. Pues esta figura en pie, reposada y tranquila, está en cierto modo cargada de movimiento, tensión que viene a acentuar la posición de los pies, dispuestos al paso. Algo mudable y exquisito, pero no, ciertamente, demasiado inquietante, está presente en esta actitud, y en el cuadro todo, algo tan fugaz como la propia niñez de la damita, en la que se inicia con promesa inminente la completa femineidad y la espléndida belleza que está madurando en aquel cuerpo núbil, y que ya parece resplandecer en la frente amplia y luminosa. Esa frente contrapesa con su noble incurvación la sonrisa aun infantil de ojos y gesto, sonrisa que no lo es aún o que acaso lo ha sido ya. El pintor ha logrado, por la disposición de las líneas, por la actitud de la figura, por esa sutil emoción inestable y al mismo tiempo tranquila que se desprende de la figura toda, insinuar algo que viene y que se inicia, pero que debemos admirar



en su momento actual, delicioso y cargado de futuro. A esta impresión total contribuyen de esa manera inconsciente con que líneas y tonos sirven al pintor y a su secreta voluntad artística, el árbol sesgado y no vertical, es decir, línea que va hacia algo, pero que no permanece firme. Y a ello también contribuye la amenaza diagonal de las nubes grises, que dejan ver todavía en el horizonte un trozo de celaje dorado. Mas todos estos ritmos, conseguidos simplemente por la composición y el dibujo, vienen también a ser subrayados por la mancha de color de un rosa delicado y virginal, tanto, que el raso en las luces desfallece hacia el blanco mientras las sombras se matizan delicadamente de gris. Niñez y pureza parece expresar esta mancha delicada del vestido de la niña como una alusión a su presente vital. Ya forma una suave mancha oscura el espléndido cabello en su tono castaño, ordenado por un sobrio peinado, que sirve solamente para prolongar la sedosa catarata que viene a enlazar, en suave transición cromática, con el borde de piel de marta, orla rubia que enmarca, como continuándola también, la negra nota mate del terciopelo oscuro, coloración que acusa la oposición extrema a la delicada luminosidad del vestido. Color y líneas, pose y carácter, composición y fondo, todo colabora a una íntegra y exaltadora impresión de obra maestra, en la cual esa mínima exigencia del retrato, que es el parecido físico, queda fundida y rebasada en una superior armonía, como una excelencia más. Anécdota, semejanza, persona, clase social y época histórica, todo se desvanece aquí ante la suprema creación del arte de Rosales en esta meta definitiva del retrato, lograda plenamente en el cuadro, que nos ofrece, pues, su más válida lección anticontenutista como pura cumbre pictórica, en la que la belleza del color, la gracia del arabesco y la identificación con lo individual, no han necesitado, para alcanzar la suma belleza y para evadirse de los minúsculos ataderos de la realidad, de ninguna idealizada o arbitraria deshumanización.

ENRIQUE LAFUENTE FERRARI.



## Nuevos datos sobre Federico Zuccaro

La magnificencia del Escorial y la grandeza de la personalidad de Felipe II tuvieron un ancho campo donde manifestarse: el primero por la riqueza de todo lo que, una vez logrado el sueño del Monarca, llegó a encerrar dentro de sus maravillosos muros y dependencias, y el segundo porque tuvo ocasión de transmitir a las generaciones futuras las maravillas del siglo en todos los órdenes del arte, arquitectura, escultura y pintura y aun sus artes menores, porque muchos y abundantes son los objetos que de esta clase, por su valoración artística, ocupan digno lugar en medio de la suntuosidad y magnificencia de todas las demás artes.

Por lo que a la pintura respecta, vamos en este pequeño trabajo a dar algunas noticias biográficas sobre un pintor italiano, Federico Zuccaro, venido al Escorial por mandato del Monarca; trabajó, aunque poco tiempo, pues, según dice Zarco Cuevas en su obra *Los pintores españoles en El Escorial* (1), lo despidió regiamente al convencerse de que no respondía a las esperanzas que en él había cifrado, y el Marqués de Lozoza, en su obra *El Arte hispánico*, dice: «Se le encargó lo principal de la obra: el retablo mayor y los colaterales y las estaciones del claustro mayor; desplazieron estas pinturas a Felipe II, y su autor fué devuelto, bien pagado, a su patria» (2).

Estas esperanzas debieron ser grandes, porque numerosas también fueron las cartas cruzadas entre el Embajador español en Roma, Conde de Olivares, don Enrique de Guzmán, mediando en el feliz término de las conclusiones que se habían de concertar entre Federico Zuccaro y el Rey, personajes como don César Carraffa Christóbal de Salazar y don Juan de Idiáquez. Confórmase esto con lo que, citado por el Marqués de Lozoza, siguiendo al P. Sigüenza,

---

(1) ZARCO CUEVAS: *Los Pintores Españoles en El Escorial*, p. 100.

(2) MARQUÉS DE LOZOYA: *Arte Hispánico*, t. III, p. 501.



que nos dice de su recibimiento: «Precedido de fama enorme llegó al Escorial (1586). Se le hizo tal recibimiento —a decir del P. Sigüenza, cronista de estas gestas—, que a poco menos le salíamos a recibir con palio» (3).

El P. Zarco Cuevas, en su obra *Los pintores italianos en San Lorenzo del Escorial*, es el que, después de Babelón (4), nos da más detalles sobre tal artista.

Examinadas dichas obras citadas y comparándolas con el material por nosotros examinado en el Archivo de la Embajada de España cerca de la Santa Sede, hallamos algunas cartas inéditas y que nos muestran la correspondencia sostenida entre el Rey y su Embajador, así como la intervención de los ya citados personajes y la conclusión llevada a cabo por la que se traslada Zuccaro a España.

Ya Zarco Cuevas nos habla de una carta del Conde de Olivares sobre pagas a Zuccaro fechada en Roma el 16 de mayo de 1588 (5) y de recados de un tercio de septiembre de 1588 (6) y sobre los 1.500 que se pagan en Roma a Federico Zuccaro, que fué el que comenzó a 16 de mayo de 1588 (7).

Las condiciones presentadas en una carta, «proposición que frederico Zuccaro haze a España en servicio de Su Majestad para pintar El Escorial o donde Su Majestad le ordenare» (8), pocas diferencias ofrecen en lo fundamental de las llevadas a cabo en el contrato final.

Se proponía «que su Magestad le de cada año dos mill escudos de oro en oro de salario y entretenimiento». En ello iba comprendido todo, pues se especificaba que no «aya obligación de pagarle otra ninguna cosa por sus obras».

El pago pedía Zuccaro fuera «anticipadamente», y en Roma «de cuatro en cuatro meses cada paga de quinientos», efectuando el pago el «Embaxador de Su Magestad o por quien en su ausencia suya hiciese el oficio».

La percepción de lo que exigía no era total en Roma, pues en España o «en el lugar donde el dicho fredericco Zuccaro estuviese» percibiría el resto.

(3) MARQUÉS DE LOZOYA: *Arte Hispánico*, t. III, p. 501.

(4) BABELON JEAN: *Un peintre de Philippe II. Federico Zuccaro a l'Escorial*, 1920.

(5) ZARCO CUEVAS: *Los Pintores Italianos en El Escorial*, p. 210.

(6) Idem íd. íd., p. 211.

(7) Idem íd. íd., p. 213.

(8) Arch. Embaj. de España en Roma cerca de la S. Sede, leg. 19, fol. 330 r.º



Esta paga anticipada y en Roma «a cuenta del primer año» exigía una obligación por parte del italiano, que «daría seguridad de estar en Génova dentro del mes y medio que le sean pagados».

Esta paga era independiente de las necesidades que el viaje llevase consigo, pues se indica el que «en Genoua antes de su embarcación se le han de dar a dicho Zuccaro 600 reales de que Su Magestad le haze merced por ayuda de costa por su viaje», y esto no era solamente en la venida a España, sino «otros tantos en su buelta a Italia ansimismo por ayuda de costa por su viaje».

Estas proposiciones del pintor italiano fueron hechas al señor don César Carraffa, que es el que, como veremos más adelante, fué mediador en tal negocio.

Esta carta en italiano ofrece dos tachaduras en la versión española que suponen no aceptar íntegramente todo lo propuesto, pues no se enmienda lo de «provisión y entretenimiento», y más adelante, al referirse al que realizaría el pago, se tacha lo de «otra alguna gente que en ausencia de Embaxador haga», quedando redactado en la forma dicha arriba.

Hay otra variante entre las propuestas del pintor en la carta italiana y lo aceptado y consignado en la nota española, cual es la de que dice «dará seguritá di ritrouarsi in Genoa dopo a la ricouuta di detti denarii nel termino de due messi» modificándose y acortándose en «mes y medio».

El viaje estaría pronto «per il seguro passaggio che se consegnará dall Excmo. Signor Andrea D'Oria quanto prima», expresando que se presentará ante Su Magestad salvo «una evidenti infortuna, disastri et altre disgratie che nascessero et causassero la mancanza di detto Federico (Dio non piaccia)» (9).

Contribuía el deseo de que no se malograra la venida de Federico Zuccaro al haber sido hijo de Tadeo Zuccaro que «había merecido el honor de ser inhumado en el Panteón al lado de Rafael» (10).

Se estimaba que la labor a realizar sería abundante, y por ello se le facultaba la posibilidad de poder acompañarle «oficiales pintores para su ayuda».

Conocemos el volumen del trabajo que se le encomendaba, y sabemos los nombres de los oficiales que «trajo» o «acompañaron» a Zuccaro, los cuales nos los da el P. Zarco Cuevas en su citada

(9) Arch. Embaj. de España en Roma cerca de la S. Sede, leg. 19, fol. 332.

(10) MARQUÉS DE LOZOYA: *Arte Hispánico*, t. III, p. 501.



obra (11), sacados de los libros de contaduría de la Real Fábrica, y fueron Bartolomeo Carducho, Tiberio Rondii y Andrés Carrari.

Estos oficiales que podía «llevar consigo no entraban en el contrato con Zuccaro, pero serían bien tratados en la corte donde se les mandaría señalar alojamientos competentes según su suficiencia y alguna otra ventaja en consideración a la jornada que hacen y de dexar sus casas en Italia» (12).

No había perfecto acuerdo respecto al momento de iniciar el pago, pues si bien en esta carta hemos visto la posibilidad de pagarle «anticipadamente», al final de ella se indica «que los años en que se le han de pagar al dicho Frederico los dichos dos mill escudos de salario ayan de comenzar a correr desde el día que partiese de Roma para España». No obstante esta propuesta, quedaba siempre a salvo el que el Rey, por su liberalidad y acierto, «quiera contentare de hazerle más merced».

Deseñocemos la fecha de esta carta por su estado de destrucción, en el que la restauración hecha no pudo hacer más que conservar el texto íntegro con algunas insuficiencias marginales fácilmente subsanables, quedando el final destruído, donde se hallaría la fecha de la misma.

De lo que sí no cabe duda es de que son condiciones o propuestas hechas para iniciar el negocio del traslado del pintor italiano al Escorial para incrementar la riqueza artística del monumento.

No estaban las condiciones suficientemente expuestas, que no dieran lugar a necesarias aclaraciones que se piden en carta del 3 de agosto y como contestación a otra del 24 de julio del año 1585, en la que se contesta a dos indicaciones que como «dudas señaladas al margen» se marcaban para una aclaración.

Estas eran referentes, una a carta escrita por Federico Zuccaro en la que manifestaba «que no le movía tanto de yr a servir a Su Magestad el precio de los 2 escudos quanto la esperanza que tenía de su grandeza y magnanimidad», indicando con ello que no por eso era obligado a «dalle más de los dos mill escudos que su grandeza está lo demás» (13), y que, como consecuencia, se sabe en esto ha de consistir lo tratado «y el no deue replicar nada más

(11) ZARCO CUEVAS: *Los Pintores Italianos en El Escorial*, p. 271.

(12) Arch. Embaj. de España en Roma cerca de la S. Sede, leg. 19, fol. 330 v.º

(13) Arch. Embaj. de España cerca de la S. Sede, leg. 19, fol. 331 r.º



con Rey que tan larga mano tiene para dar mercedes a todo el mundo».

En la carta que comentábamos en páginas anteriores se proponía dar para costa del viaje, y en ésta se aclara la cuantía de las costas que «han de ser 600 y no 500», pues el mismo D. Juan de Idiáquez «escrivió que se le podría dar 500 ó 600, y así se lo expresara a él de una manera que de 500 a 600 Reales poca diferencia abia». Esta diferencia la manifestaba claramente sin predecir nada, dejando que V. E. dé el coste que le pareciere, exponiendo, no obstante, ser «una miseria y que se ha tratado de darle otro tanto por la buelta».

Esta diferencia surgía por la duda de si serían ducados o escudos y «essa no era diferencia para desauenirse por ella».

Parece urgía la venida del Frederico a España. Y como a la sazón estaba «ocupado en la capilla Gergoriana», se hacía notar en la carta fechada en Monçon a primeros de julio de 1585, la envía a don Juan de Idiáquez «para que no se olvide por ella ni difiera la venida ha querido Su Magestad que V. E. ponga en esto la mano y lo acabe de concluir».

No era opinión personal en este respecto lo que manifestaba, sino también «el parecer del señor Salazar, pidiendo esto porque claro estaua que su Magestad no le auía de hacer uolver a su costa» (14).

Esta carta, fechada en Venecia el 10 de agosto, carece de firma, por lo que ignoramos el nombre de la persona que al escribirla indicaba hallarse al corriente de las negociaciones en todos sus mínimos detalles.

Finalizada la carta, hay una nota que, clara y terminantemente resueltas las dudas surgidas y a la vez aclaradas, se leen concisas, pero de modo definitivo, las siguientes palabras: «Vaya esse hombre a España por lo que hará a Su Magestad gran descargo y algunos trabajos por lo mucho que trabaja por allá».

Estimamos que esta carta, dirigida al Embajador de España, Conde de Olivares, don Enrique de Guzmán, había de ser la que, según órdenes recibidas, podría formalizar las negociaciones dándolas por conclusas y ultimadas.

El original vino a España, dirigido a don Juan de Idiáquez, con fecha 17 de agosto de 1585, y con esa misma fecha «don Enrique de Guzmán, Conde de Olivares, del Consejo de Su Mages-

---

(14) Idem id. id., leg. 19, fol. 331 v.º



tad, presenta el contrato que ofrece a Federico Zuccaro, pintor, para que vaya a España a servir a Su Magestad en su oficio, cumpliendo él de su parte lo aquí contenido, que es lo siguiente: «No hallamos variantes fundamentales y sí sólo en la redacción y la aceptación y concesión de los seiscientos escudos, por ayuda de costa para su viaje y la indicación de que tan pronto desembarque seguirá su viaje sin ninguna dilación» (15).

En las propuestas y contrapropuestas cruzadas hasta la conformidad plena de las partes, se hablaba solamente de dos oficiales y este contrato, en el que, por ir «firmada de mi nombre, obligo a su cumplimiento», se abre la posibilidad de «más oficiales que los dos susodichos cuyos nombres ya conocemos y de los que el Rey, si le pareciese servirse de ellos, lo hará en la forma que desde los de arriba queda xa dito».

Tenemos otra carta dirigida al Conde de Olivares, curiosa por los varios términos en ella insertos y que merecen especial mención en el trabajo que nos ocupa.

Empieza diciendo que no se debe «permettere che M. frederico Zuccaro perda cosi gran fortuna et V. S. Ilma. le de ocasion que sera feliz para la casa sua et i suoi figglioli se piglia il nostro consiglio» (16).

Hácese referencia a nueva carta Real y cómo el negocio quedó detenido al señor Salazzaro, y en ella se indica cómo «S. Maesta lo desidera in Spagna», manifestando «hauera pasaggiosicurissimo et ogni comoditá», no se olvidará de las necesidades de su casa y él tendrá «habitatione fornita».

Estos anuncios eran halagüeños y tentadores y no bastando ello para decidirlo a no perder «cosi gran fortuna —sigue anticipándole— di millia altri di grazie che li fará S. Maesta a lui et alli figglioli».

La esperanza y el deseo del monarca por tener a su lado tal pintor se expresan abundantemente, hasta el extremo que le proporcionaría trabajo «di dipingere per alcuni di quelli grandi Ecclesie di Spagna che avera tutto quel che vuole». «Poca suerte tuvo Felipe II con Federico Zuccaro, que cuando llegó fué recibido casi como un príncipe», nos dice Mayer A. en su obra *Historia de la pintura española* (17), y la razón está en la escuela

(15) Idem *id. id.*, leg. 19, fol. 333.

(16) Idem *id. id.*, leg. 19, fol. 334 r.º

(17) MAYER, A: *Historia de la pintura española*, p. 199.



pictórica del italiano, que, según frase de Perotti, acabó «por reunir todas las corrientes del manierismo» (18).

Federico trabajará con su hermano en la Sala Regia del Vaticano, en San Pietro de Montorio, en los Uffici (19), y esto era suficiente para concebir esperanzas en su producción pictórica; pero el gusto del monarca no entraba en el gusto de esta escuela italiana, y así, al estudiarlo Mayer, dice: «Sus trabajos amanerados disgustaron al Rey con razón, y Felipe II se dió por contento por poder despedir, después de tres años, al florentino de una manera conveniente» (20).

Muchas son las obras realizadas por Federico Zuccaro.

En la iglesia de San Marcelo, a la izquierda, y en la cuarta capilla pintó la Conversión de San Pablo, existiendo a su lado un fresco de su hermano Tadeo; en la Galería Doria Pamphilia hay un «Ritrato di fanciullo» atribuido a la escuela de Federico Barrocci, más bien de Federico Zuccaro, retrato finísimo, con las venas azulinas en el rosa de la carne, con clara definición del contorno; en la iglesia de Santa Catalina dei Funari, pinturas en las columnas, y en el altar mayor la «Storia della Santa»; en la Galería della Accademia di S. Luca hay un autorretrato de Federico Zuccaro, una de sus mejores obras (1585), que se halla en la Sala I en la iglesia de Santa Prassede, en la nave izquierda y en la parte alta. «Gesú che porta la croce»; en la iglesia de Santa Prudenciana, y también en su nave izquierda, en la bóveda de mosaico, según diseño del pintor; en la plaza Barberini, y al fondo, hay un gracioso pequeño palacio muy restaurado por el pintor, que con su hermano Tadeo fué uno de los buenos rafaelistas de la segunda mitad del 1500; en la galería nacional de arte antiguo y en la Sala VII que es una hermosa sala de bellas columnas, pintado según un discípulo de Federico Zuccaro. Como detalle curioso se conserva la tradición de que Cristina de Suecia estaría muerta en aquella sala (1689); hay, además, un «Ritrato virile» en la estancia del Vaticano, frescos de Zuccaro.

Parece ser que Felipe II tenía interés en haber resuelto rápidamente este negocio del Zuccaro, pero las circunstancias políticas de su reinado y la aureola de fama de que venía rodeado el pintor le obligaron, a su pesar, a retrasarlo, siendo «de cose di Por-

(18) PEROTTI MARIA: *Federico Zuccaro. L'Arte*, t. XIV, pp. 301-427.

(19) WÖRDMANN: *Historia del Arte*, t. V. Barroco y Rococó, p. 106.

(20) MAYER, A.: *Historia de la pintura española*, p. 199.



togallo per che non ha potutto attendere a questo negocio di M. Frederico como fu parlatto molti veci»; pero aquel problema estaba terminado, y el Rey «retornatto a Madrid si é súbito ricordato de lui» (21).

Efectivamente, respecto al trabajo sabemos fué numeroso en sus producciones, como una Anunciación (22), un San Jerónimo y otros más; en El Escorial, entre otras, pintó dos historias (23).

De sus cuadros para el altar mayor de la iglesia del Escorial sólo quedan la Flagelación, Jesús con la cruz a cuestas, la Transfiguración, la Pentecostés y la Anunciación de María, firmada y fechada en 1587 en su antiguo lugar (24). El disgusto del monarca al verse defraudado en sus ya dichas esperanzas debió ser grande para proceder a tener lejos de la vista lo que le desagradaba, al parecer, profundamente, pues su producción pictórica restante o la mandó después de su partida a sitios de poca importancia o los trataba de peor modo, como lo que hizo con los frescos del gran claustro, destruídos, con la única excepción de la Anunciación (25).

Tenemos, por fin, terminado el negocio de Zuccaro, y suponemos que, una vez terminada su labor en la Capilla Gregoriana, no retrasara su viaje a España; pero no así el de los oficiales, los cuales, sabiéndose serían gratificados por Su Majestad, «ninguno quiere yr sin prouision señalada pide comision para concertarlos que no baxe de 400 ducados ni suba de 600 por cada uno».

Estas negociaciones fueron ultimadas en cartas enviadas por don Juan Idiáquez a don César Caraffa, y de éste al Embajador, por las que se ve se llegara a la conclusión definitiva que todos conocemos.

Es curiosa la carta de don César, escrita en Venecia el 24 de julio de 1585 al Embajador, por lo sencilla al disculpar su retraso: «Por mi indisposición de un dolor de costado, que pensaron todos que me moriera, no fué posible escriuir a V.<sup>a</sup> Exc.<sup>a</sup>, y aunque agora me hallo aún débil con el deseo que tengo de servir a Su Magestad, no he querido retrasar en dalle cuenta de lo que ha passado y tratado conmigo. *Federico Zuccaro.*»

(21) Arch. de la Embaj. de España en Roma cerca de la S. Sede, leg. 19, fol. 334 r.º

(22) ZARCO CUEVAS: *Los pintores españoles...*, p. 104.

(23) Idem íd. íd., p. 105.

(24) MAYER, A.: *Historia de la pintura española*, p. 199.

(25) Idem íd. íd., p. 199..



Al final termina con una cita histórica contemporánea, redactada en estos términos de que se decía: «Como es muerta la Reina D' Ingliterra y que Anauersa se había rendido y esto se entendido por cartas que han llegado hoy de Barcelona (?) se mal no recuerdo.»

Poco fué el tiempo que Zuccaro permaneció en España. Tenemos referencia de él en «beynte y siete de febrero de myll i quinientos y ochenta y seis años», al bautizar en El Escorial un niño llamado Pedro, hijo de Nicolás Frauello y su mujer Jerónima de la Parra. Fué su padrino de pila Federico Çucaro (26).

Asimismo las diferentes libranzas para el pago de sus honorarios nos dan la referencia cronológica de su estancia, hallando más tarde la otra referencia de que su arte no encajó en el gusto del monarca y fué despedido «regiamente» porque parece no confirmó las esperanzas en él cifradas (27).

Ha de ser un español el que retoque y arregle los cuadros de Federico Zuccaro, cuadros ya citados de la Anunciación, San Jerónimo, dos retratos de Cristo resucitado y dos de la Anunciación y Venida del Espíritu Santo (28), y su nombre Juan Gómez, que retoca también las de Peregrín de Peregrini, Luis de Carvajal y otros (29).

Este Juan Gómez suplió en Felipe II el hueco de Zuccaro por el aprecio y estimación de que fué objeto.

Otro italiano, Pelegrino Tibaldi, es el que ha de reemplazar a Zuccaro, y sus oficiales, sobre todo Bartolomé Carduccio, encajan perfectamente y trabajan bajo la protección y satisfacción del Monarca.

Pese a su rápida estancia, el manierismo encajó en la Península, y así pudo celebrar en Castilla casi sus mayores triunfos. Las Cortes de Toledo y Valladolid, menos Madrid y sobre todo El Escorial, fueron el teatro de la actividad de los Zuccari, Carducci, Caxes, Tibaldi, Cambiaso y de los discípulos e imitadores castellanos que les seguían ciegamente y sin voluntad (30).

ALFONSO VÁZQUEZ MARTÍNEZ

*Catedrático.*

(26) ZARCO CUEVAS: *Los pintores italianos...*, p. 110.

(27) Idem íd. íd., p. 100.

(28) Idem íd. íd., pp. 104-105.

(29) MAYER, A.: *Historia de la pintura española*, p. 26.

(30) Idem íd. íd., pp. 104-105.



## 1

...frederico Zuccaro en... que haze a España en serujcio de Su Magestad para pintar el escurial o donde Su Magestad le ordenare es lo siguiente:

Que su Md. le de cada ano dos mill escudos de oro... en oro de salario y entretenimiento (tachado provisión y entretenimiento) sin q.º aya obligacion de pagarle otra ninguna cosa por sus obras pagados los dos mill y pinientos escudos de ellos en Roma anticipadamente de cuatto en cuatto meses cada paga quinientos. Los quales se han de pagar por el embaxador de su Magestad que residiere en Roma o por quien en ausencia suya hiziere (tachado otro alguna gente que en (ausencia de embaxador haga) el oficio y los otros quinientos escudos restantes en España en el lugar donde el dicho frederico Zuccaro estuviere... re an es de la partida se le paguen anticipadamente... mill y quinientos escudos en Roma a quenta del primer... año y el dara seguridad de estar en Genoua... dentro del mes y medio que le sean pagados (tachado y assimismo de presentarse en la corte dentro de... nter.º competente) donde no bolbera dichos mill y quinientos escudos... re en genoua antes de su embarcacion se le han de dar a dicho Zuccaro 600 rs. de q. su Md. le haze md. por ayuda de costa por su viaje.

...y otros tantos para su buelta a Iyalia assimismo por ayuda de... por la declaracion del dicho Sr. Don Cesar, acerca de lo que... se ha tratado entre ellos. (Este último párrafo es de mano distinta al resto del folio.)

Al margen hay escrito algo de lo que casi no se puede sacar idea:

...bros ra/...quiere/que se pon/...  
es que se achie/...a que se/...azer/...xa  
en/...ize/...cho/ (El resto del margen está perdido por el fuego.)

Fol. 330 v.º Que pueda pp...lleuar consigo dos oficiales pintores y.../para su ayuda a los quales en llegando.../corte de su Magestal les mandare señalar.../competente segun su suficiencia y algun.../ventaja, en consideracion de la jornada.../hazen y de dexar sus casas en Italia.../.

Que los años en que se le han de pagar al.../Frederico los dichos dos mill escudos.../lario ayan de comencar a correr dend.../que partiere de Roma para España.

(De otra mano.)

Las palabras que se pueden añadir a las rayadas.../mas satisfaccion de Frederico Zuccaro.

Saluo si su Magestad por su liberalidad y acierto.../contentare de hazerle mas merced los qua.../dende el dia.../ Roma pa... F. del dicho frederico.

(En la hoja de cubierta se lee... y vn... dos/ m en que no se esta de acuerdo con el.)

(Arch. de la Embajada de España en Roma cerca del Vaticano, leg, 10, fol. 330 r.º y v.º)

## 2

Illmo. y Excelentísimo Señor:

He recibido la carta del C.º de los 3 de este en respuesta de la mia de los 24 del passado por el negocio de frederico Zuccaro el qual me parece que



V. E. me ha embiado digo que en quanto a la primera que bien es verdad que frederico escriuió que no lo mouia tanto de yr a seruir a su Magestad el precio de los 2 escudos quantola esperança que tenia de su grandeza y magnanimidad mas no se entiende por esto que su/.../... tenga obligación de dalle mas de los dos mill escudos que su grandeza esta lo demas y assi/... alla ha de espera el frederico Zuccaro y no/... obligacion de mayor dadiua y assi aquella/... da queda declarada y el no deue replicar... con Rey que tan larga mano tiene/... mercedes a todo el.../.

Quanto a la segunda que los ducados de/... da de esta han de ser 600 y no 500 digo/... es.<sup>a</sup> Don Ju.<sup>o</sup> escriuia (331 v.<sup>o</sup>) que se le podria dar 500 o 600 y assi se lo espres.../a el de manera que de 500 rs. a 600/poca diferencia abia. Podra V. E. a esto dar el corte que le pareciere que es a.../vna miseria y que se ha tratado de dar.../otro tanto por la buelta digo que se le es.../con el parecer del S.<sup>or</sup> Salazar pidiendo.../que claro estaua que Su Magestad no le auí.../hazer voluer a su costa y.../y aun quiza mucho mas y assi por.../a ello assi que con esto quedan.../todas las dudas y auisado a.../que possa que todo es remedi.../de la primera duda puede V. E.../suya escreuir a su Magestad que el.../ha mouido a venir a seruille con.../al precio del partido como porq.../al Mayor Rey del Mundo go.../a Venezia a 10 de agosto de 1.../.

Vaya ese hombre a España.../Magestad grand descargo y algunos.../mucho q. trabaja por alla.

Ilustrisimo Señor. De V. E. muy cierto seruidor que sus manos besa/.

En la cubierta: S.<sup>o</sup> el neg.<sup>o</sup> del Zuccaro.

La original se embio a España en carta para Don Jo. de Idiaqz. de 17 de Agosto de 1.555... S.<sup>or</sup> Conde de Oliuares/... su Magestad en Roma mi señor.

(Archivo de la Embajada de España cerca del Vaticano, leg. 19, folio 331 r.<sup>o</sup> y v.<sup>o</sup>)

## 3

... i Illmo. S.<sup>or</sup> Embaxador Catt.<sup>o</sup> el Fed.<sup>co</sup> Zucc.<sup>o</sup> per/... seruigio di S. M.<sup>ta</sup> Catt.<sup>ca</sup> et p il uiaggio de Italia a Spagna.

... M.<sup>ta</sup> le dia ogni anno due mila scudi di oro ni oro e sua prouisi(sione) et trattenimiento remettendo poi alla liberalita di sua M(eesta) quella recognit(cione) la quale usa con simile p(ro)fessori continuamente et che le particular seruitti di detto Fed(erico) potesse nesitare in conformita delli altri, pagando mille cinquecento scudi in Roma anticipatam (ente) di quatro in quatro messi et ogni pagha sia di cinquecento iguali se li hanno a paghare dall'Ambax(atore) di S(ua) M(ees)ta che risiede o resedra in Roma o p(er) alcun altro agente che in abçenza dell'Ambax (atore) fecci l'uffitio et altri cinquecento scudi restanti su le diano in Spagna nel luogo ue detto Fed(eri)co Zucc(ar)ó strá.

Che alla stipulatione di questo contratto le siam paghati mille cinquecento scudi di oro in oro in Roma a coto? del p.<sup>o</sup> anno et lui dara segurita di ritrouarsi in Genoa dopo la riceunta di detti danari nel termine di due messi et quanto para et che p(resen)tato in Genoa in detto tempo stara pronto per il seguro passaggio che se le consegnara dall'excmo. s(eñ)or Andrea d'Oria quanto prima le sara concesso da/... si et da occasione et si p(rese)ntara in Spagna a S. M(est)a et p(er) che siam mortali pero un euidenti/... fortuna,



disastri et altre disgratie che nascessero et causassero la mancanza di detto Feder(ic)o/... Dio no piaccia) S. M(aest)a habbi in cinsiderat(ione) (tachado sia obligata riconoscer) i suoi figlioli et famiglia che lasca in/... non solo di quello che habra hauuto ma di quel piu che alla benigniti di S. M(est)a potra/... hauendo in considerat(io)ne... sobrepuesta-il danno chi in di ne risultasse a detta sua famiglia per la... di detto Fed(eri)co nel venire al detto seruigio.

... siam paghati 600 (ducados) di oro in oro p(er)aiuto di costa in detto uiaggio, et incuento/... n bastassero (attento che no puoi andare con meno di sei caualca ture per acces./... enti bisogni loro di simil viaggioe sua riffato, il di piu di aquello che spedesse/... in Italia dichiarandosi che la medesima le sia anchedata/... ta in Italia.

... ssi menar se con due giouanni pittori o piu (tachado con tinta distinta) aiuto delloreeti.../... enti alla corte del Re se li assegni prouissione competente secondo la suffitientia/... altro uantaggio che pasera a S. M(aest)a hauendosi considerat(io)e al uiaggio che.../... lándare come el tornare et p(er) lassar le cose loro de Italia, come fanno.

... quali si han de paghare al detto Fed(eric)o li detti due milla scudi di oro in oro/... habbiu a cominciar a correr dal di che si parte di Roma p(er) Spagna a tal seruigio.

(Archivo de la Embajada de España cerca del Vaticano, leg. 19, 332 r.º y v.º)

## 4

... que yo don Enrique de Guzman Conde de Olivares del Consejo de Su Magestad y su Embaxador en Roma ofrezco a Frederico Zuccaro pintor para que vaya a España a servir a Su magestad en su oficio cumpliendo el de su parte lo aqui contenido es lo siguiente:

Que su Magestad le dara cada año dos mill escudos de oro en oro de salario y entretenimiento sin que haya obligacion de pagarle otra ninguna por sus obras salvo su Magestad por su liberalidad y auentajado seruicio del dicho Frederico se contentara de hazerle merced. Los quales le corran dende el dia que partiere de Roma para España/pagados los dos mill y quinientos escudos de ellos en Roma anticipadamente de quatro en quatro meses cada paga de quinientos los quales se le han de pagar por el Embaxador de su Magestad que residiere en Roma o por quien por ausencia suya hiciese el oficio y los otros quinientos escudos restantes en España en el lugar donde el dicho Frederico Zuccaro estuuere. Antes de la partida se le pagaran anticipadamente mill y quinientos escudos en Roma a quenta del primer año y este dara seguridad de estar en Genova dentro de mes y medio que le sean pagdos pronto/... assar en el primer passage que se ofreciere y desembarcando seguira su viaje sin ninguna dilacion donde no boluera dichos mill y quinientos escudos.

Que en Genoua antes de su embarcacion se le daran a dicho Frederico Zuccaro seiscientos escudos de deque su Magestad le hara merced por ayuda de costa, para su viaje y de otros seiscientos escudos en España al tiempo de su vuelta.



Que pueda si quisiere el dicho Frederico Zuccaro traer dos oficiales pintores suficientes para su ayuda a los cuales en llegando a la Corte de su Magestad les mandara señalar salario competente segun su suficiencia y alguna que otra ventaja en consideracion de la jormada que hacen y de dexar sus casas en Italia y si lleua mas oficiales que los dos susodichos que... de su Magestad si le pareciese seruirse de... forma que de los de arriba o dexa...

Y por esta firmada de mi nombre obligo a su cumplimiento de todo lo susodicho que es.../a diez y siete de agosto de mill y quinientos y ochenta... Don Enrique de Guzman.

Porm... f... lugar del sello.

## 5

Illmo. non si deue anessun corto permettere che M. Frederico Zuccar perda cosi gran fortuna et V. S. Illma. lo dese ligar de mano et piedi et fare che non la disprezzi chebebeata la cosa sua et i suoi figlioli se piglia il nostro consiglio. E venuta una nuova lettera da S. Magestad et il suo negotio e rimesso qui al Sr. Salazaro et posso dire anco a S. Maesta lo desidero in Spagna hauera passagio securissimo et ogni comoditta et lespesse per lui et per tutta la sua cosa et hauera habitatione fornita et due mi lla scudi di prouisione per dir la con V. S. Illma. et senegoadagnera piu di due millia altri di gracie que li fara S. Maesta a lui et alli figlioli et alcuna uolta hacera tempo di dipingere per alcun di quei grandi o Ecclesie di Spagna che hauera tutto quel che vuble et spesso sene stara parlando con sua Maesta che potra far bene molti et piacesse a Dio che io fossi lui che sapeua bene/... dar la cosa mia a colmo di riquezza et per esser statto S. Maesta occupata nelle cose di Portogallo non ha potuto attendere a questo negotio di M. Frederico como fu parlatto molti/... ni sono ma hera che e retornato a Madrid si é subito ricordato de lui et uole che possa portare due altri giovani/... che lo aiutino a dipingere et che porti parimente/... la quantitta di colori che li parera si che V. S. Illma. lo esser/... che hauera quelle negotio fa adesso a loretto? et venir sene/... ar intendere al menos quel che se li ha da proponere/... sia certa che piu cortesia ritoouera in Spagna di quel... che si abasta a persuadere... i Spagna... como puono di qua sabuto M... tuto l'animo... spero poi me lo ha... tar altro huomo di qual... che sono... V... che questo non é partito da lasciare.

(Archivo de la Embajada de España en Roma cerca de la Santa Sede, legajo 19, fol. 334 r.º y v.º)

## 6

Illmo. Señor. Por medio de D. Cesar Caraffa y de Cristobal de Salazar se ha tratado que Federico Zuccaro venga a pintar en S. Lorenzo de El Escorial con dos mill escudos de salario sin darle otra cosa por sus obras entendiéndose que con solo esse sueldo queda pagado el cual se le ha de dar por mitad parte en España y parte en Roma y la de ella por mano de V. S. y



que en Genoua al embarcarse le den anticipados mill y quinientos ducados solo les quedaua en disputa si han de ser ducados o escudos, y essa no era diferencia para desanimarse por ello el parece que esta (muy) ocupado en la capilla Gregoriana y para que no (se) le olvide por alla ni difiera la venida ha querido su Magestad que V. S. ponga en esto la mano y lo acabe de concluir y le haga venir aca informandose primero de Don Cesar y Salazar del estado en que lo tiene a quien se escribe que den cuenta de ello a V. S. que sea seruido de poner en esto el cuydado que en todo pues por ser de gusto y de aquella ca.../sera tambien empleado que el nuestro Señor.../y acreziente la Illma. persona y estado de... V. S. Como yo deseo. De Monçon a prin... de julio de 1.585.

Ilmo. Sr. Besa la su mano a V. S... su m. e... Don Ju.º... En la cubierta Ilustrísimo Señor mi Sr. el Conde Olivares del Consejo de Su Magestad Embaxador en Roma.—federico Zuccaro.

(Arch. de la Embajada de España en Roma cerca de la Santa Sede, legajo 19, fol. 335 rº.)

## 7

... que los quinientos ducados de ayuda de costas han de ser 600 y assi se le ofrecio del Sr. Don Cesar Carraffa.

que assi mismo se le ha de dar la propria ayuda de costa para la ternada porque ta platicado que su Magestad le ha de poner en España y boluer a Italia a su costa que pueda lleuar dos oficiales para que le ayuden a los quales aunque le han dicho que los lleue que su Magestad les grtificará por ninguno quiere yr sin prouision señalada pide comission para concertarlos que no baxe de 400 ducados ni suba de 600 por cada uno que se ponga un cop.º cien palabras muy moderadas que si bien va con este partida que lo sustancial porque parte de Roma es con la esperança de la merced que su Magestad le ha de hazer.

Porque quiere dexar sus cosas también compuestas y se lleue el animo des cargado de ellas para noa/...n a otra cosa que al seruicio de su Md. dize que/op.º del término en que he de partir de Roma/... es de el dia que se le pagaran los 1.500 scudos anticipadamente en mes y medio aunque el procurara que sea mas breve.

(Archivo de la Embajada de España cerca de la Santa Sede, leg. 19, fol. 376.)

## 8

Dico io Frederico Zuccari che sono di accordo col'Ilmo. et Excmo. Sigr. Conte d'Oliuares Ambasciator per S. Maesta apresso Sua Betatitud in questa maniera.

che io debbia andare in Spagna al seruicio di S. Maesta Catt.ª por dipinger nell Scoriale o doue S. Maesta piacera con li partiti seguenti:

che S. Maesta mi debbia dare ogni anno dui millia scuti di prouigione et tratenimento senza esserobligato a pagar altro per le pagati cio e in questa maniera li mill e cinquecento in Roma anticipadamente di quatro messi in



quatro messi cinquecento ducados per pagar per mano di detto Excmo. Signr. Ambasciatore e dalli sui successori in questo carico o qualche altro agente che in absencia d'Ambasciatori in questa corte fare l'offitio per S. Maesta et li altri cinquecento se mi hanno di paghare in Spagna doue io sarò.

che anticipatamente se mi paghino auanti che io parta milla cinquecento ducados a conto del primo anno pashati qui in/... na alla stipulatione dell'acordo.

che se mi hanno da paghare cinquecento ducadi in Genoua a la mia imbarcatione li quali S. Maesta mi fa mercedi per ayuda di costa.

che lanni de al poruissione che S. Maesta mi mandera pagar/... no cominciare dal giorno che io partiro di Roma... quello che circa questi dui punti ha trattato fra loro. (Esto es una nota de diferente pluma que el resto del concierto.)

che possi portar meco se vorrero duoi officiali suficiente per il mio agiuto nelle opere et a questi come arribaranno in Spagna en la corte S. Maesta le assignara prouigione competente secondo la loro suficiencia aggiun gendo alcuna auentagia in consideratione della andata et hauer lasciato le... loro.

(Archivo de la Embajada de España en Roma cerca de la Santa Sede, legajo 19, fol. 337 r.º y v.º)

## 9

... magnifico Signore.

settimana passata debbi lettere del mio Sr. D. Jio de Idiachez del primo di gusto da Monzon con la conclusion di tutto quanto il suo negotio cosi com'ille me lo ha demandato et conoscerà bene per esto quase io et il Sr. Salazaro si siamo adoperato ha suoi buoni et veri amici procurando gli il maggior partito che sia stato concerto da molti anni qua... della sua professione dal quale ne uenne a conseguire come ditti... et gloria et al fine operando gran giuiderdemme della illustrissima... sue opre seruendo al maggior Re del Mondo et che tanto si/... della Pittura. M'allegro dunque seco diga sue bene et ho... contratto e'io ne sia stato autore insieme el Sr. Segretario ia la caro ...ntenta dunque de darlix V.º scudi di prouisione le mille ey cinquecento ...ir Roma par il suo Excmo. Ambasciatore et il ristarto in Spagna eosí ...lla ha domandato et si ne uerra mille in Roma et mille in Spagna ...fara secondo il suo volero. ...si contenta che gli siano datimilla et cinquecento scudi anticipatamente... ha adimanda et de piu cinquecento ducati per il suo passi... assagio comodo et sicuro et di... per tutti le... per li lugli che passara et la sua imbarcatione sara in... et per il negotiosi fini sea e con celerita S. Maesta ha... il tutto all Excmo. Sr. Conti d' Oliuares su ambaxador in Roma el quale el solo auiso eseguirà il tutto che sara l'is tosto che escrivo a... asi questa lettera na informare a quello che lei mh'a dimandato et per la resolutione che detta andata la quale desidero che sia prima obsendo aspettati che andasio et della riciuuta de li piacerà darri subito suitoet loggio si scritti al Illmo. Sr. Conti d'Oliuares et l'inclusa ...roto il suo...

(Arch. Embajada de España en Roma cerca de la Santa Sede, leg. 19, folio 338 r.º y v.º)



La semana pasada recibí la que va con esta del Sr. Don Juan de Idiaques i por mi indisposición de un dolor de costado que pensaron todos que me moriera no fue posible escriuir a Vra. Exc.<sup>a</sup> y aunque agora me hallo aun debil con el deseo que traigo de seruir a Su Magestad no he querido/... en dalle cuenta de lo que ha passado y ha tratado conmigo Federico Zuccaro en diversas cartas y así embio el traslado del que/... crivo para que V. Exc.<sup>a</sup> tenga entendido lo que se le ha de dar y/... con el y ei en lo de los dos mill escudos che partido riplicaron que/...ndar d'oro V. Exc.<sup>a</sup> si lo concede como lo pidira por que anssi se/... y pues en la original del Sr. D. Juan uera V. E. lo que S. Magestad/... hay que decir mas en esta y procure V. E. de dalle prissa/... de senaer. Guarde Nuessero Señor l'illmo. y Excmo. Persona d/... mayor estado accierto como yo deseo.

...agera como es muerta la Reina d'Inglaterra y que An uersa se hauia rendido y esta se ha entendido por cartas... que han llegado hay de... se mal no recuerdo que al b.../de Paris de IX con una postdata Plega Dios que lo se.../y de aqui el pasado s'entenderá mas cierto y por otras.../ tendra V. E. la certeza dello.

Di Venecia los xxiiij de julio T CXXXO.

Illmo. y Excmo. Sr. muy cierto seruidor de V. Exc.<sup>a</sup> que sus manos besa Don Cesar...

(Arch. de la Embajada de España en Roma cerca de la Santa Sede, legajo 19, fol. 339.)



## El pintor Antonio Sánchez

*Para Joyce M. Trice, que tanta nostalgia siente desde Londres por estas cosas nuestras.*

Matador de toros hasta el año 1929, en que una terrible cornada, en la plaza de Tetuán de las Victorias, le obliga a retirarse de la Fiesta, Antonio Sánchez tiene hoy una taberna en la calle de Mesón de Paredes.

De Antonio Sánchez se ha hablado mucho como torero y tabernero —la coincidencia es bastante frecuente—, pero se ha dicho poco de él como pintor, «pintor de verdad», que le decía Zuloaga. Parece como si su paso por los ruedos, su cabeza de torero del ochocientos, su aire de otro tiempo, hubiese apagado en él el pintor que en su estudio va resucitando todo un mundo de tipos populares. En realidad, es así: a Antonio Sánchez, el pintor, le ha apagado un tanto su primera personalidad.

Antonio Sánchez viste siempre de negro, camisa blanca con botones negros, cerrada hasta el cuello, y sin corbata, y sombrero con la copa redondeada como un cordobés. En invierno se echa sobre los hombros una vieja capa bordada. En la calle, el comentario es inevitable: «¡Ahí va un antiguo torero!»

A veces se llega hasta las calles del centro, con sus luces del tráfico verdes, rojas y amarillas, sus bares americanos, sus cines, sus agencias de viajes, y una riada oscura de automóviles bajando por la Gran Vía, que baña el neon de los anuncios luminosos. Entonces Antonio Sánchez debe sentirse un poco perdido, fuera de lugar, en este Madrid tan distinto del suyo.

Pasea lentamente —sus ademanes son siempre calmos, despaciosos—, visita una exposición de pintura, bebe una copa por el camino y se vuelve a su casa, a su barrio. Este barrio que tiene otra luz, otro grito, otro olor, otro color, con sus farolas de gas,



sus vendedoras callejeras de barras de pan, de tabaco y piedras para mecheros; sus carrillos ambulantes de marisco, de cacahuet...

\* \* \*

Las puertas de la taberna están abiertas de par en par a la calle y hay corrida sobre el umbral una cortina que nos recuerda la entrada a algunas barberías de pueblo. A la derecha, tras el mostrador de roble y estaño, el chico de la taberna con su mandil a rayas verdes y negras llena de vino seis u ocho vasos a la vez, haciendo pasar y repasar por encima una gran frasca. A la izquierda, un pequeño museo donde lo taurino y lo pictórico se han pasado el brazo por los hombros. Hay una cabeza disecada del toro «Aldeano», que mató Vicente Pastor, y otra de «Fogonero», que mató Antonio Sánchez en la tarde de su alternativa; un programa de toros en que se nos dice que Ignacio Zuloaga «el Pintor» lidiará y estoqueará un cuatreño en la escuela del Gordito de Sevilla; un grupo de toreros dibujado por Benjamín Palencia; una fotografía del busto de Belmonte modelado por Juan Cristóbal; un retrato al carbón de Antonio Sánchez dibujado por Zuloaga, y un autógrafo que es toda una historia: «Al buen torero y pintor Antonio Sánchez, del mal torero y pintor Ignacio Zuloaga.»

Por un pasillo cruzamos a la sala del fondo, en la cual ha colgado sus cuadros el dueño de la taberna. ¡Qué gran acierto el de exponer aquí!

Frente a la frialdad y el silencio inhóspito de los museos oficiales —mármoles y extintores de incendios—, resalta y zumba la cordialidad y el calor de esta sala, en la que se respiran, confundidos, el aroma suave del vino y el otro acre, áspero del óleo.

Entran curiosos, papanatas, extranjeros; a veces, gente conocida. Nadie les hace mucho caso, cada uno sigue con sus cosas. Se charla y discute de toros. De cuando en cuando: «¡Chico, tráete unas copas!»

Son tertulias del barrio que acuden aquí hace años; obreros acompañados de la mujer, que piden media botella de blanco y comen parsimoniosamente de su tarterilla abierta sobre un trozo de periódico. Algunos guardan las migajas. «Deben tener un pájaro —se nos ocurre—, probablemente un canario o un jilguero, en su jaula de cañizo, al que comprarán el alpiste en el Rastro, los domingos por la mañana, en esa callecita pina en que está el mercado de los pájaros.»

Desde su mundo de lona los retratos contemplan la escena como



ANTONIO SANCHEZ



Un golfillo



Un torero



si igualmente estuviesen de tertulia. Son tipos conocidos en el barrio; ellos también han bebido copas alrededor de estas mismas mesas, con estos mismos hombres que ahora charlan y fuman. Algunos aún viven y en ocasiones asoman por la taberna. Como ya nos habíamos acostumbrado a verlos allí, quietos, inmóviles, sentimos una impresión tremenda. Es como si se hubiesen descolgado por la ventana del marco y se acercasen sonriendo, nuevos comendadores, en este escenario de la pintura.

Desde nuestra banqueta vamos observando los cuadros: «La Gitana», vendedora de tabaco, con un pañuelo rojo al cuello, largos pendientes y patilla rizada. «El Manito», quizá el cuadro que más nos gusta: un torerillo de capea con el pelo renegro, lacio, caído sobre la frente, sentado sobre el trapo rojo bajo un cartel de toros. Una vendimiadora con el cesto a la cadera, y al fondo la torre cuadrada de la iglesia de Valdepeñas emergiendo del blanco caserío. «El Canalejas», con una sonrisa un poco cazurra, larga y rosada nariz de copeador, anchas orejas, boina y lentes con montura de plata que le dan un aire de zapatero de portal. Un autorretrato con cordobés, chaquetilla campera y zajones, las manos apoyadas en las caderas, y un dibujo tenso, correcto, que aploma la postura. Un picador, «el Arturillo», de nariz amoratada —¡buenos bebedores estos retratados!— y el rostro oscurecido por la barba, en el que el empastado se extiende con dureza en manchas y contrastes, sin dejar lamer al pincel. «El Pirracas», con un modelo miserable, velazqueño: un golfo descalzo, con la cabeza pelada al rape, un bote de conservas vacío en la mano y un gesto de cretino, desolador, en el ceño y la boca entreabierta.

Antonio Sánchez —y él lo dice siempre— se define como un pintor serio, cerrado a la banda a todo cuanto toque a ismos y literatura. Este verano, Joyce Trice le mandó desde París una reproducción de Picasso: «Mujer acostada en un diván». Unos días después fui a visitarle. Antonio Sánchez me mostró la cartulina sin dejar de darle vueltas; parecía no saber de qué lado colocarla.

—No lo entiendo —me decía—. Yo no sé qué quieren decir estas cosas.

No obstante, uno piensa que en algunos cuadros —y acaso sin querer— Antonio Sánchez hace su poco de literatura, apenas insinuada, claro está. En una esquina de la sala hay un cuadrito oscurecido; en él vemos un viejo solitario, con lentes y cuidada barba blanca, sentado frente a una mesa en la que hay un libro abierto y un vaso de vino. El caballero nos recuerda un personaje de Azo-



rín. «¿Qué le pasa a ese viejo —pensamos—, que está tan solitario? ¿No tiene amigos? Y ¿qué libro será ese que está leyendo?»...

De todos modos, está tan desorbitado, tan salido de madre lo de la literatura en la pintura, que es muy posible que Antonio Sánchez tenga razón y este cuadro sea sólo pintura. Lo demás lo ponemos por añadidura los espectadores.

Por el contrario, otras veces le falta abstracción del modelo. Así en los desnudos, agrios, lívidos, demasiado fieles. Alguien ha dicho que un desnudo debe representar una mujer que jamás hubiera conocido vestido alguno, y a éstos se les nota que acaban de quitársela. Les falta frescura.

No es Antonio Sánchez un pintor complicado y difícil. Va a las cosas con humildad, sin bagaje de escuela o doctrina, y las pinta sencillamente, tal como las ve. El tema, el dibujo, el color, el empastado, y esto es todo. En el dibujo —y en la línea más que en la mancha— sí se esmera; en ocasiones se recrea. Tras los paños y la carne del óleo presentimos el dibujo como un esqueleto tirando de las riendas hacia la medida, sujetando la fuga de las masas que huyen el canon. De este equilibrio de fuerzas nacerá la serenidad y el aplomo de la figura. En el color nos sorprende: pese a los temas, tan propicios a la algarabía y el color puro, sus cuadros tienen una luminosidad más bien apagada, y en ellos predominan los colores oscuros. Antonio Sánchez tiene buen cuidado de no dejarse tentar por el brochazo y la gama de los carteles de toros, que pueden llevar al cromo. Tiene gusto para los fondos, y en este aspecto nos parece lo más notable su retrato de un torero —traje naranja y oro, corbatín azul celeste— recortado sobre un fondo verde oscuro que va espesándose en sombra hacia lo alto. Modela como un auténtico plástico y empasta bien, sobriamente, ni tan seco que se note el granulado sobre el lienzo, ni tan aceitado que resulte untuoso el cuadro.

\* \* \*

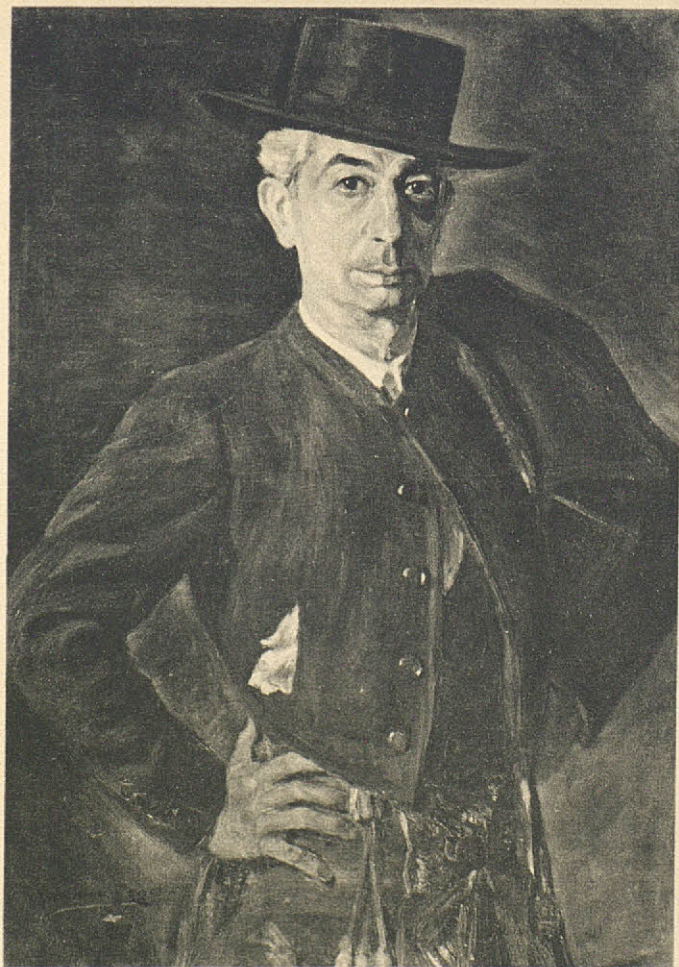
Una cosa que nunca acaba de aclararnos es de dónde le ha venido este ángel de la pintura a tocarle con el ala.

—De pequeño, ya dibujaba —nos dice—. Monos de esos que pintan los chicos.

Y no hay quien lo saque de ahí.

Nosotros tenemos que imaginarnos el resto, y entonces recordamos que a Antonio le han dado muchas cornadas los toros. Mientras las sombras del atardecer bajaban lentamente por los grade-





Antonio Sánchez



Retrato



ríos vacíos de la plaza hasta posar la noche en la arena, Antonio Sánchez, desde la enfermería encalada, debía pensar en la tranquilidad del estudio, lejos ya de la fiesta y la muerte, que tarde tras tarde le estaba acechando. ¿Fué en estas terribles cicatrizaciones, tan parecidas a las largas y decisivas convalecencias de la infancia, donde su vocación se fué aumentando, madurando?...

Una noche, Ignacio Zuloaga acude con unos amigos a la taberna de Mesón de Paredes a cenar unos huevos fritos, de los que le han contado maravillas, y conoce a Antonio Sánchez. Le elogia los cuadros y lo anima a que pose para hacerle un retrato. Antonio accede y comienza a asistir todas las mañanas al estudio que Zuloaga tiene en las Vistillas.

Vestido con traje de luces, posa de pie horas y horas. De cuando en cuando, cansado, se acerca al caballete y observa en silencio. Don Ignacio echa atrás la cabeza, entorna un ojo y sigue manchando la tela con largas pinceladas, a veces con el trapo o con un dedo. Luego deja la paleta y los pinceles encima de una mesa.

—Por hoy hemos terminado —dice—. Vamos a descansar. Nos hemos ganado una copa.

Desde el amplio y vidriado ventanal que inunda de luz el estudio, se ven los desmontes del Viaducto y la calle de Segovia, el arbolado del Campo del Moro, y al fondo, sobre las cumbres nevadas de la sierra, el cielo azul de la meseta. Zuloaga habla de toros y de pintura, y Antonio Sánchez escucha atento sin perder una sola de sus palabras.

Se decide a exponer. Primero en la Casa de Valencia, después en la librería. Clan. Esta última debía inaugurarse con una charla de José María Cossío, pero Cossío no puede asistir ese día y en su lugar habla Antonio Díaz Cañabate. Fumando un largo cigarro, de pie, tras una mesita en el salón de exposiciones, Díaz Cañabate comienza su charla. Antes llama a una empleada de la librería.

—Señorita, ¿quiere hacer el favor de guardarme el puro hasta que acabe?

Luego se disculpa con el público:

—¡Qué le vamos a hacer! Cada día están más caros los puros.

Díaz Cañabate, que tan bien conoce la vida de Antonio Sánchez, y ha fijado la historia de su taberna en uno de los libros más amenos y mejor escritos de los últimos años, hace la presentación del pintor.

Terminada ésta, los chicos de la taberna, con sus mandiles raya-



dos de verde y negro, pasan entre la gente las frascas de Valdepeñas, granate y ópalo, y una fuente de aceitunas aliñadas con cebolla. Es como si estuviesen mostrando un bodegón más.

Fué una exposición única, excepcional, y nosotros la añoramos aún en esta sucesión de exposiciones engoladas con asistencia de académicos y catálogos en papel couché. Antonio Sánchez, vestido como siempre de negro, pero que en atención a la solemnidad del día se ha puesto una camisa con la pechera rizada, sonrío satisfecho.

Pero no, no está satisfecho. Sabe, presiente que hay cosas que todavía no entiende del todo. En la taberna suenan nombres de pintores —Cezanne, Van Gogh, Picasso, Matisse, Chagall— que no le dicen nada, y oye discutir escuelas y exponer doctrinas —impresionismo, neorrealismo, cubismo, puntillismo— desprovistas para él de sentido.

Un día aborda a Zuloaga.

—Oiga usted, don Ignacio: ¿Qué le parecería que yo asistiese a las clases de Bellas Artes?

—Qué haría una tontería. Siga, como hasta ahora, sin hacer caso de nadie y pinte como le dé la gana.

Antonio Sánchez siente por Zuloaga una admiración sin límites, un respeto tremendo. Y sigue su consejo.

Tantas veces se había quedado solo frente a los toros, trágicamente solo, que esta nueva soledad frente al misterio de la pintura no le produce ninguna impresión. Por las mañanas se dirige a su estudio, cuelga la capa y empuña la paleta. A través de los cristales llegan los ruidos y el vocerío de la calle. Antonio Sánchez no les hace ningún caso, mira unos momentos el modelo y se pone a pintar.

JOSÉ MARÍA JOVE.



## El castillo de Montesa en su pasado y su presente

Coronando encumbrado peñón que domina el pueblo de su nombre, aparecen las históricas ruinas seculares del castillo de Montesa divisadas al paso de los viandantes por carretera y ferrocarril de Madrid a Valencia.

Se trata del castillo milenario que a mediados del siglo XIII los árabes condicionaron su retención para rendir, a cambio, uno de los de Játiva al Rey conquistador Jaime I de Aragón (1). Y más tarde, en el siglo XIV, Jaime II, dueño ya del de Montesa, lo cedió para la fundación y sede de la nueva Orden monástico-militar montesiana, sucesora en Aragón de la abolida del Temple por Clemente V en mayo de 1312, tras del Concilio de Viena, aplicando los bienes de ésta a aquélla para defensa del reino valenciano contra la inquieta morisma.

Clemente V no quiso dar oídos a la embajada del Rey de Aragón para la erección de la Milicia de Santa María de Montesa, localizada en sus Estados, y hubo de esperar a su sucesor Juan XXII, quien, en Aviñón, su residencia, recibió a Vidal de Vilanova, em-

---

(1) Federico-Carlos Sainz de Robles, en su publicación sobre «Castillos de España», en «Ediciones Iberia» (Barcelona, 1932), al tratar del Castillo de Montesa, remonta su origen a romanos y visigodos antes de la importancia que le dieron los árabes en la Edad Media.—Pedro III de Aragón atacó a los musulmanes del Castillo de Montesa que se defendían a pedradas, a pesar de lo cual fueron vencidos; y el Rey confió el Castillo conquistado, al caballero cruzado Bernardo de Bellvís. Cedido por Jaime II a su nueva orden militar de Santa María de Montesa, el maestro Frey Pedro de Tous dirigió la obra de fortificación feudal hacia mediados del siglo XIV; y a mitad del XVI frey Francisco Llansol de San Román terminó las del templo monástico, después de acabada la obra de su vecina sala capitular.

Entre éstas y aquella obra, en 1522, durante la guerra de Germanías en Valencia, el agermanado Guillem Sorolla se asegura que estuvo preso en el calabozo del Castillo de Montesa.



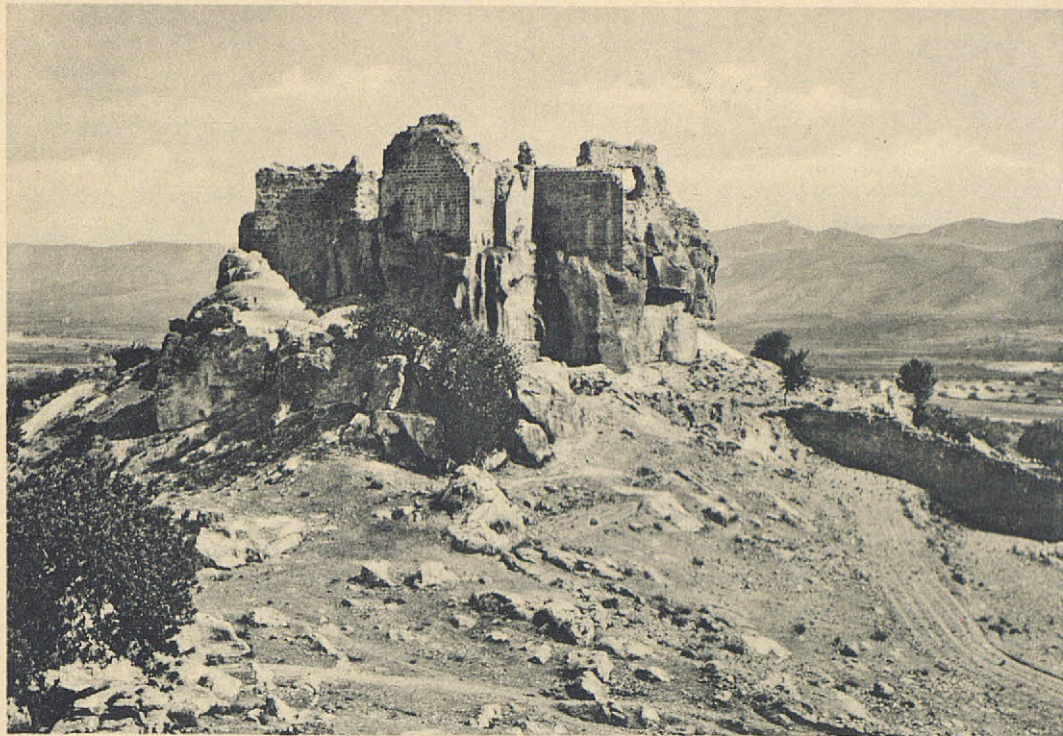
bajador de Jaime II; y, allanadas ciertas dificultades, despachóse la bula de fundación en junio de 1317. En ella se expresa que, para gloria de Dios y contener la invasión sarracena, se fundaría el sacro convento en el castillo de Montesa, donde residirían freires de la Orden calatrava, uniéndole a la nueva milicia los bienes raíces, créditos, derechos y honores que aquí tenían los templarios y que poseía en Valencia la Orden de San Juan de Jerusalem (excepto su casa y templo en Valencia y el lugar de Torrente); que el Maestre y freires de Montesa gozasen en Aragón los privilegios, exenciones e inmunidades que los calatravos tenían concedidas en Castilla; que prestasen al Rey aragonés los necesarios servicios y ayuda de guerra, y que el monasterio de Montesa estaría sujeto a la regla y constituciones del Císter benedictino.

Pero los hospitalarios sanjuanistas se resistieron a hacer entrega de los bienes antedichos (a pesar de no ser gratuita) hasta fines del antedicho año 1317. En la provincia de Castellón pasaron al Maestrazgo de Montesa, entre otros, los siguientes bienes de origen templario: el castillo de Cervera, con sus términos y pertenencias, cuyo bailio lo formaban los pueblos de Cervera, San Mateo, Traiguera, Chert, San Jorge, La Jana, Rosell, Calig y Canet le Roig; el castillo de Peñíscola, con su pueblo y los de Benicarló, Albocácer, Salsadella, Ares, Cuevas de Aben-romá, Tirig, Villanueva y Sierra de Engarcerán; el castillo de Culla, con su pueblo y las pertenencias del mismo, y, finalmente, los de Onda, Polpis, Xivert y otros. A cambio de éstos se dieron a los freires sanjuanistas del Hospital los de Cantavieja, Miravet, Vich, Orta, Monzón, Berga, Ripoll y alguno más.

Otra dificultad para acelerar la fundación de Montesa tóvola Juan II con el Maestre de Calatrava, quien se resistía a los mandatos reales y pontificios de armar caballeros y vestir hábitos a los neófitos montesianos, sin querer venir de Martos a Valencia ni contestar a las cartas comedidas del Rey aragonés, al punto de disgustar al Papa, que tuvo que tomar enérgicas medidas contra el calatravo García López, quien al fin envió a un apoderado suyo a Barcelona, en julio de 1319, en que quedó constituída la nueva Orden militar, cuyos primeros freires fueron Guillén de Eril, Garcerán de Bellera y Erimón de Eroles, siendo el primer Maestre Eril, noble barón que fué anteriormente hospitalario de San Juan. El nuevo Maestre vistió el hábito a ocho nobles caballeros que le presentó el Rey.

En agosto del mismo año 1319 el Rey, desde Barcelona, tenía concedido el castillo y Villa de Montesa (fronteriza a la morería)

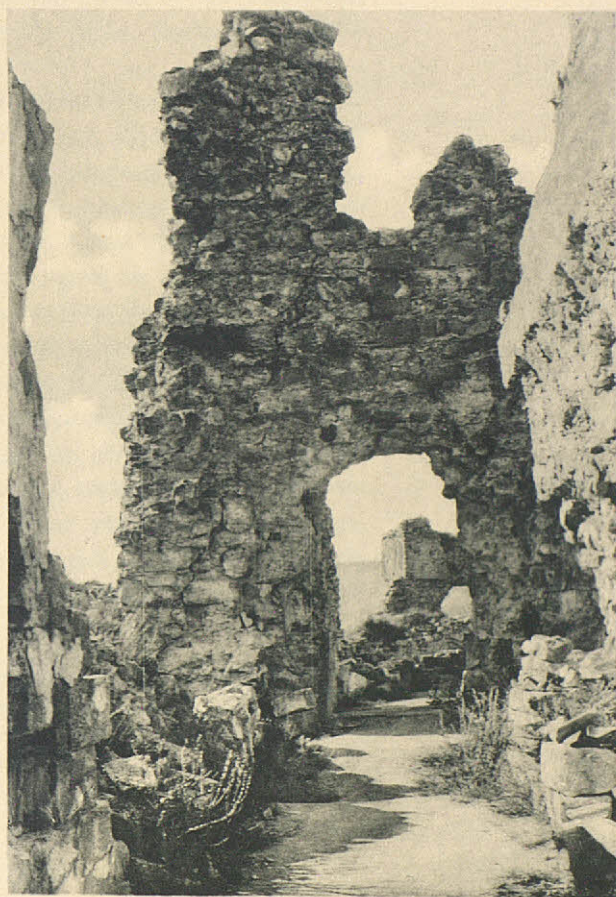




Conjunto actual de las ruinas del castillo monástico de Montesa



Foso del castillo que salvaba el puente de acceso, que se ha de reconstruir.



Puerta de entrada al patio claustral junto a la sala capitular.



para reedificación de la inexpugnable fortaleza con su convento para residencia del Prior con 18 freires clérigos y 12 caballeros, residiendo el Maestre en su palacio de Valencia o en San Mateo, cabeza del Maestrazgo castellanense.

Las dignidades y cargos de Montesa eran: el Maestre, como autoridad suprema; el Comendador mayor, con jurisdicción espiritual en ausencia de aquél; el clavero, como custodio de las llaves del sacro convento de Montesa; el obrero, para dirigir las obras; el subcomendador, como alcaide del castillo; los albaceas generales, administradores de los bienes de freires fallecidos; el subclavero, etcétera. Había encomiendas, prioratos, rectorías y vicarías para freires clérigos. Y, sobre ello, la importantísima malignidad de la corte, del Lugarteniente general del gran Maestre. La importancia de este cargo creció al incorporarse a la Real Corona la administración de los Maestrazgos de las Ordenes militares de España, pues llegó a ser algo así como un virrey recibido con campanas y bajo palio cuando visitaba los pueblos de la Orden. El Maestrazgo o mesa maestral, que estaba compuesta de los pueblos y castillos y en los bailios de Cervera, de Moncada, de Sueca y de Montesa, así como las encomiendas de Peñíscola y de Silla, alcanzaron también mucha impotancia.

¿Cómo fué el convento maestral y fortaleza cristiana de Montesa? Viciana, en su *Crónica de Valencia*, nos dijo «que era muy principal del Reino y muy hermoso y fuerte castillo; su iglesia, grande y bien aderezada de retablos, coro y servicios; la casa, con muchos y espaciosos aposentos, tres aljibes y un claustro con naranjos y cipreses; que está muy fortalecido por su encumbrada situación y labrado con piedras pulidas y muros de catorce palmos de espesor. Hay troneras, puertas herradas y buena provisión de artillería. La iglesia, dedicada a la Asunción de la Virgen, contiene entre sus venerables reliquias un fragmento de la Cruz del Redentor (1) y valiosas joyas.» Hasta aquí el cronista burrianense del siglo XVI. Más explícito fué otro cronista moderno al decir que «el arte añadió nuevas fuerzas a aquel lugar rodeado de inaccesibles precipios y sólo dejó paso a la fortaleza por el puente colgante sobre el foso de 18 brazas. Los muros eran formidables, y tras de

---

(1) Este lignum-crucis del siglo XV, pieza de orfebrería gótica valenciana (cruz entre dos mancebos), fué desenterrado a raíz del terremoto de marzo de 1748, conservado en la parroquial de Montesa y nuevamente salvado en 1937 en el Museo de Játiva, a mi cargo durante la revolución marxista; y de él ofrecemos aquí, en una lámina, nuestra fotografía.



ellos cabían dos mil defensores. En su cerco estaban el palacio maestral, el sacro convento, la iglesia y otros edificios. El templo recaía al Sur, y sus gruesos paredones estaban cimentados sobre las peñas del desmonte». El cronista Gaspar Escolano, en sus *Décadas del Reino de Valencia*, dijo que el convento era todo de piedra bien labrada intramuros y que había muchas puertas ferradas y tenía buena artillería para fortaleza en orden de guerra. En su centro estaba la plaza de armas, y a su alrededor, los cuarteles y otras oficinas, a las cuales seguían el palacio del Maestre, el convento y la iglesia, asentada sobre el mismo borde del precipicio.

Por desgracia, no conocemos dibujos o estampas ni planos de lo que fué aquel castillo monacal; tan solamente un croquis antiguo sin firma de autor ni escala, del que poseo moderna fotografía, que a título de curiosidad publiqué en libros míos, pero que actuales excavaciones vienen a rectificar en parte. A la vista de éstas y de su *Memoria* inédita y de anteriores publicaciones (no exentas de contradicciones entre sí, a pesar de sus vaguedades), ya podemos aventurar una ligera descripción de la monumental fortaleza. Como cortado a pico, el peñón, que en lo alto de la montaña de Montesa sirve de pedestal rocoso al histórico castillo, en irregular perimetría, a 340 metros de altitud, se rodea de ya truncados murallones revestidos de bien labrados sillares hasta donde no pudo alcanzar la rapiña humana, pues ésta, como de cantera *res nulus*, los arrancaba para edificaciones particulares. Al Oeste, como gigantesca tumba violada, perdura el foso con el estribo sustentante del puente que al final del camino pino conducía a la puerta colgante del castillo. Al opuesto extremo de éste, o sea a levante, estuvo la torre del homenaje cimentada sobre alto peñón apenas unido a la meseta. El patio claustral, con deslunado ajardinado, ocupa el centro de la misma; y al claustro recaían: la iglesia, al Sur (lado de la población), y en ángulo a ella, la sala capitular con corredor o pasadizo entre ambas. Dicha sala, de cuadrada planta, debió ser de alta bóveda en crucería, a juzgar por la arquería del salmer, que aparece en un ángulo del fondo. Recaía al extremo de la cruzía Este del claustro, al cual abría puerta, y con una ventana en su estrado tomando luz del patio de la cisterna. En la laberíntica distribución, en distintos planos, todas las otras dependencias de palacio, archivo, biblioteca, refectorio, calabozo, subterráneos, cuartel, escaleras, aljibes, corredores, pitancería, cocina, etc. Aprovechando una grieta del peñascal, y por bajo bóvedas escalonadas, en difícil descenso hasta una poterna, hubo una



salida de escape que aún se conserva como único medio actual de molesto acceso a la abatida fortaleza montesiana.

Lo que contra ella no pudieron las máquinas de guerra ochocentistas, púdolo la enorme fuerza de la Naturaleza, que en breves momentos, en un terremoto, la madrugada del 23 de abril de 1748, redujo a informe montón de ruinas el formidable castillo de Montesa, derrumbándolo como castillo de naipes.

Hundidas las techumbres y desplomados con estrépito los muros, una columna de polvo se elevó hacia las alturas como pregonando la catástrofe que sepultó en vida a los freires que en el templo celebraban misas: J. Talens, G. Llorens, J. Alonso y A. Mesguer; más a M. Oller, preso en el calabozo, y al Prior José Ortells, con los novicios G. Vallés, B. Cárceles, G. Guerola, T. Sanchís, R. Ramírez, V. Belda y G. Navarro; al sacristán freire de media cruz T. Guerola, al cocinero, al organista y a un criado. Total, dieciocho muertos debajo de los escombros. Otros hombres pudieron escapar en vida, no sin lesiones, descolgándose con cuerdas por los altos precipicios, tras de correr, enloquecidos de pánico, por aquellos derrumbes sin salida, en tembloroso y asfixiante laberinto. La gran cisterna, agrietada, se vació por completo. El granero, en cambio, repleto de trigo, no sufrió daño alguno (1).

Laborioso fué el trabajo de remover las pesadas ruinas de Montesa en busca de los cadáveres, reliquias, objetos valiosos del culto y demás prendas de la casa monástico-militar. Numerosas brigadas, dirigidas por maestros peritos, invirtieron en estas tareas varias semanas. El 28 de abril se descubrió el copón con las hostias consagradas intactas y el magnífico vivil con la Sagrada Forma indemne, todo lo cual fué recogido con emoción cristiana y trasladado procesionalmente al templo parroquial del pueblo. Anteriormente, en 31 de marzo, se habían desenterrado las reliquias, la orfebrería de plata, el arca del depósito y valiosas alhajas del templo, como ornamentos bordados, mobiliario, etc., no sin destrozos, como las preciosas ropas de las cajoneras de la sacristía, causados

---

(1) Para más detalles véanse las páginas 139 a 218 del tomo II de mi «Historia de Játiva», tomadas del legajo de «Los Terremotos» en el archivo municipal a mi cargo.—(Montesa perteneció al término general de Játiva).—Véase el manuscrito de un testigo presencial, que quedó inédito en la biblioteca-archivo de los Dominicos de Játiva al tiempo de la excomunión; y un relato que escribió el médico del castillo-monasterio de Montesa, D. Rafael Llombart; mas el del inglés Bowles en el año 1775; y otras monografías. Finalmente, las últimas ediciones de mi libro *Castillos de España* (Espasa Calpe, Madrid).



por las astillas de los muebles y el peso de las piedras sillares de las paredes.

El 2 de abril, por la noche, se repitió el terremoto, aunque con menor intensidad que en días anteriores, y acabó de derribar lo poco que agrietado y maltrecho aún quedaba en pie del majestuoso castillo conventual. Ahora, entre las víctimas, hubo que lamentar al maestro de obras de Onteniente, Francisco Tormo, director de los trabajos de desescombro; frey José Pisá, quien, hospitalizado en Canals, después de salvarse casi milagrosamente bajo los derrumbes del anterior seísmo de marzo, murió ahora de pánico, como el cirujano del convento, frey Francisco Pastor. Y se salvó en un hueco entre varios sillares un acogido de ciento cinco años de edad, quizá para que lo pudiera contar. Dos días después comenzó la extracción de cadáveres del sacro convento entre escenas de conmiseración y de horror por sus destrozos. El último en descubrirse fué el del archivero, en la escalera que comunicaba su celda con el archivo monástico. Y cerca de su cadáver apareció el de otra víctima, que al intentar escaparse por una grieta que se abrió en la roca, hízolo con tan mala suerte que se cerró ésta, aplastándole el cráneo.

Pero basta ya de tan impresionantes horrores, apuntados al correr de la pluma, en el final de la histórica fortaleza.

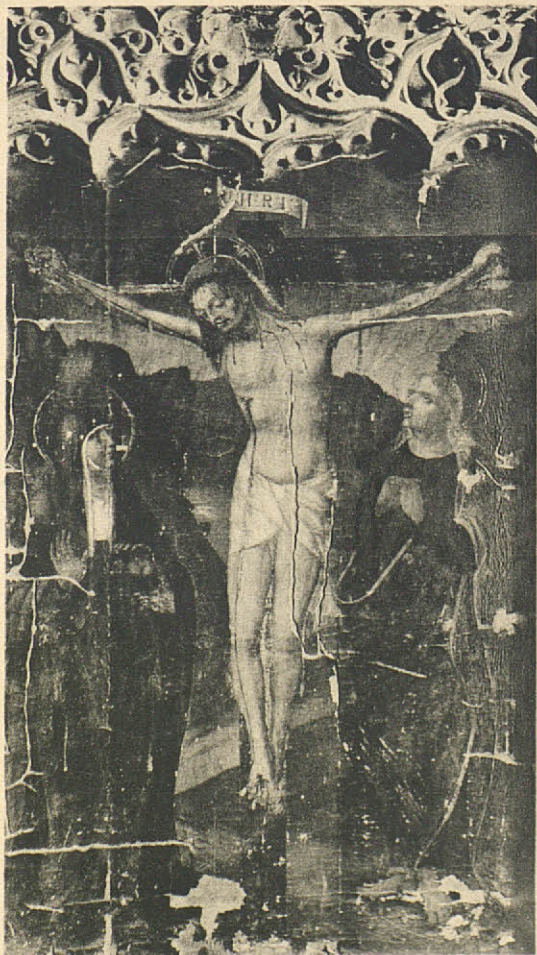
¿Qué hizo la comunidad montesiana después de la dramática catástrofe de 1748? Implorar la piedad del Rey Carlos III para que le concediese la antigua casa residencia del Temple, en Valencia, frente al río Turia, a fin de reedificarla para morada de su sucesora Orden de Montesa, lo cual consiguió, al fin, trece años después de vivir casi dispersos sus freires. Y es el palacio que con el antiguo nombre del Temple ocupa hoy el Gobierno civil (1).

Y mientras tanto, allá, en lo alto de su rocoso pedestal, quedaron olvidadas durante un par de siglos, hasta ahora, las histó-

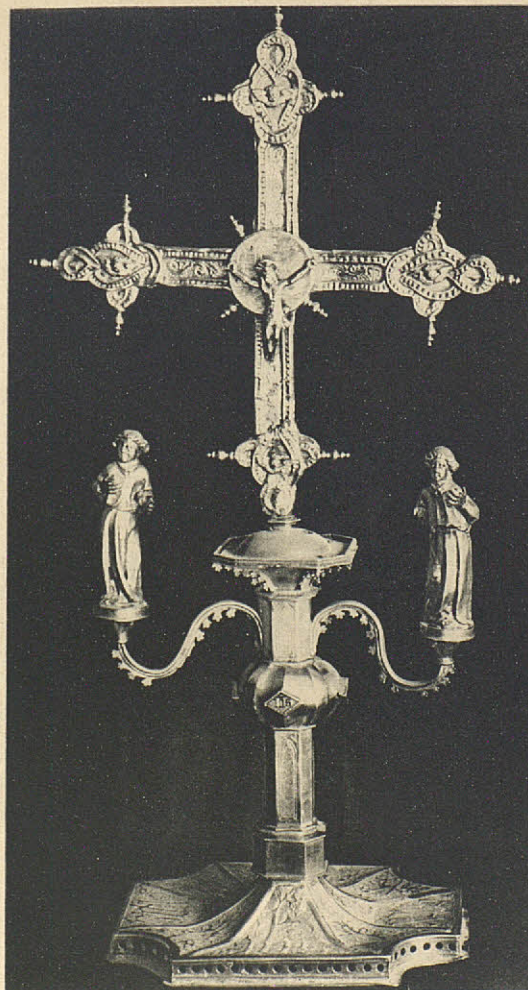
---

(1) «En vista de la inclusa consulta de 17 de diciembre próximo pasado, vengo en que, de cuenta de mi Real Hacienda se construya en el Temple, Valencia, el edificio que se necesita para Iglesia y Colegio de Montesa con arreglo al plano que el Consejo me ha remitido; y consigno ciento treinta mil pesos en el tiempo de cinco años a disposición del Prior y Comunidad para que ocurran a su fábrica con la precisa calidad de que no han de pedir mayor suma para concluirla.—Mando que la comunidad del Colegio y convento conste de treinta plazas de religiosos y catorce de sirvientes, que debía tener antes del terremoto del año 1748; y que para el culto divino y para su manutención y limosnas establecidas, se les asista con nueve mil pesos de a quince reales de vellón, anuales por tercios anticipados desde el día en que se traslade la comunidad al nuevo edificio.—Conformándome con mi Consejo he mandado escribir a la Corte de

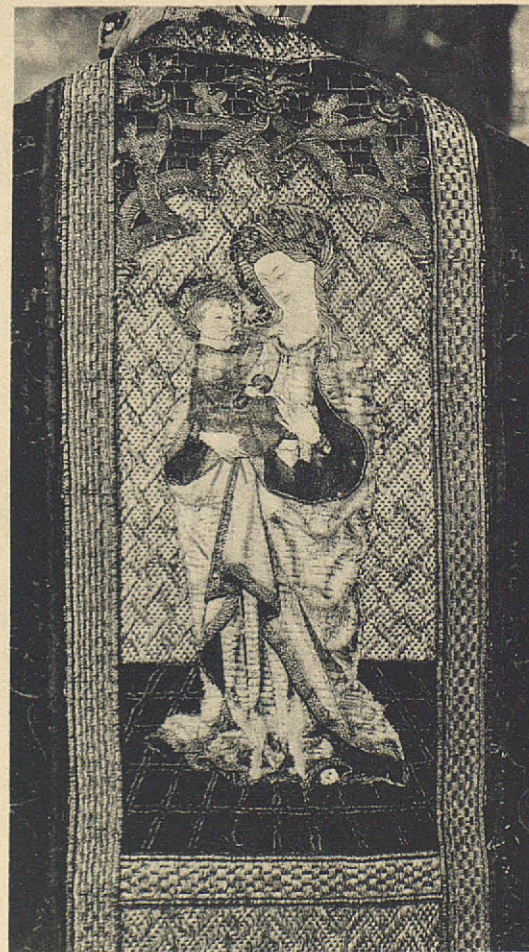




Calvario procedente de la espiga del retablo ojival del templo monástico-militar.



«Lignum crucis» (siglo XIV), salvado en las ruinas del terremoto en 1748.



Nuestra Señora de Montesa en el bordado de una casulla gótica.

(Fotos C. Sarthon Carreres)



ricas ruinas, pues si bien en 3 de junio de 1931 un decreto global del Gobierno de la República sumió el castillo arruinado de Montesa en la lista de los monumentos nacionales, y el caballero montesiano señor Marqués de Benamejí compró el monumento, no parece todo ello sino que fuera para abandonarlo a la acción demolidora del tiempo, cuando no a la incultura pueblerina, con protesta de la copiosa bibliografía montesiana contemporánea.

Con anterioridad a la última guerra civil de 1936-39, aparecía como informe montón de ruinas sobre las que descansaba un mármreo capitel ornamentado en flora (ya perdido). La Naturaleza, que tan bravía se mostró derrumbando el monumento en 1748, se mostró después piadosa cubriendo el muerto castillo con el blanco sudario de una silvestre floración de siemprevivas y los verdes encajes de zarzas y hiedras. Una de éstas, gigantesca, arraigada en el foso, trepó muro arriba por junto a lo que fué puerta de la mansión montesiana, hasta asomarse en lo alto para contemplar su desolación. (Véase la fototipia.)

Pero ahora, después de liberada España de su dominación marxista, aunque en idéntico aspecto exterior, si tenemos ánimo de salvar el difícil acceso de la poterna, ya en la meseta vemos cambiarse su decoración lastimera al dibujarse el plano de lo que aquello fué hasta marzo de 1748, pues al fin, en este último decenio, fué la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad valentina la que, mediante su laboratorio de Arqueología, se decidió a emprender serias excavaciones con la ayuda económica del Estado, la Diputación y el Consejo de las Ordenes, para limpiar las seculares ruinas del pesado entierro de tres o cuatro metros de escombros hasta los pavimentos de guijos o ladrillos. Y esto por iniciativa del malogrado inspector provincial de Instrucción primaria don José Senent, la dirección del catedrático comisario de ex-

---

Roma para que se impetre la Bula pontificia que corresponde para unir perpetuamente la Encomienda de Silla a la Mesa maestra después de los días del Marqués de la Mina su actual poseedor.—Y he conferido a Don Francisco Carrasco, Fiscal del Consejo de Hacienda de Millones, la comisión y facultades que se requieren para que pase a Valencia y proceda privativamente con inhibición de todo Juez y Tribunal al apeo y deslinde de la Albufera... &, &.—Tendráse entendido en el Consejo de Ordenes para su cumplimiento en la parte que le toca.—Rubricado de la real mano de S. Mag.<sup>d</sup>, en el Pardo á 30 enero de 1761.—El Duque de Sotomayor.»

Precisamente, Clemente XIII, por Bula del mismo año 1761, había acordado la derogación de la Bula que trata de los bienes de la Orden de Montesa en el Reino de Aragón (seis hojas en folio). Poco después Fernando VI, gran Maestre de Montesa, quiso remediar su ruina decretando el resurgimiento de su templo y convento y castillo de la Orden, pero le faltaron medios económicos para poder realizar su buen deseo.



cavaciones don M. Ballesteros, y la valiosa colaboración del profesor arqueólogo Helmuth Schlunk, del arquitecto señor Ferrán, el doctor F. Salvador y el licenciado don Manuel Arnau Rodríguez, secundados por la actividad de los alumnos universitarios de la Facultad, señores Euguidanos, Alcina, Escribano, Ferrando, Garcés y otros.

En el desescombros se han ido alumbrando basas de columnas del claustro, pétreos fustes cilíndricos, dovelas, claves, gárgolas, lápidas, blasones, nervaduras, florones y otras canterías; azulejos, cerámicas, metales, monedas y huesos humanos, entre otros restos y detalles interesantes para la historia del monumento.

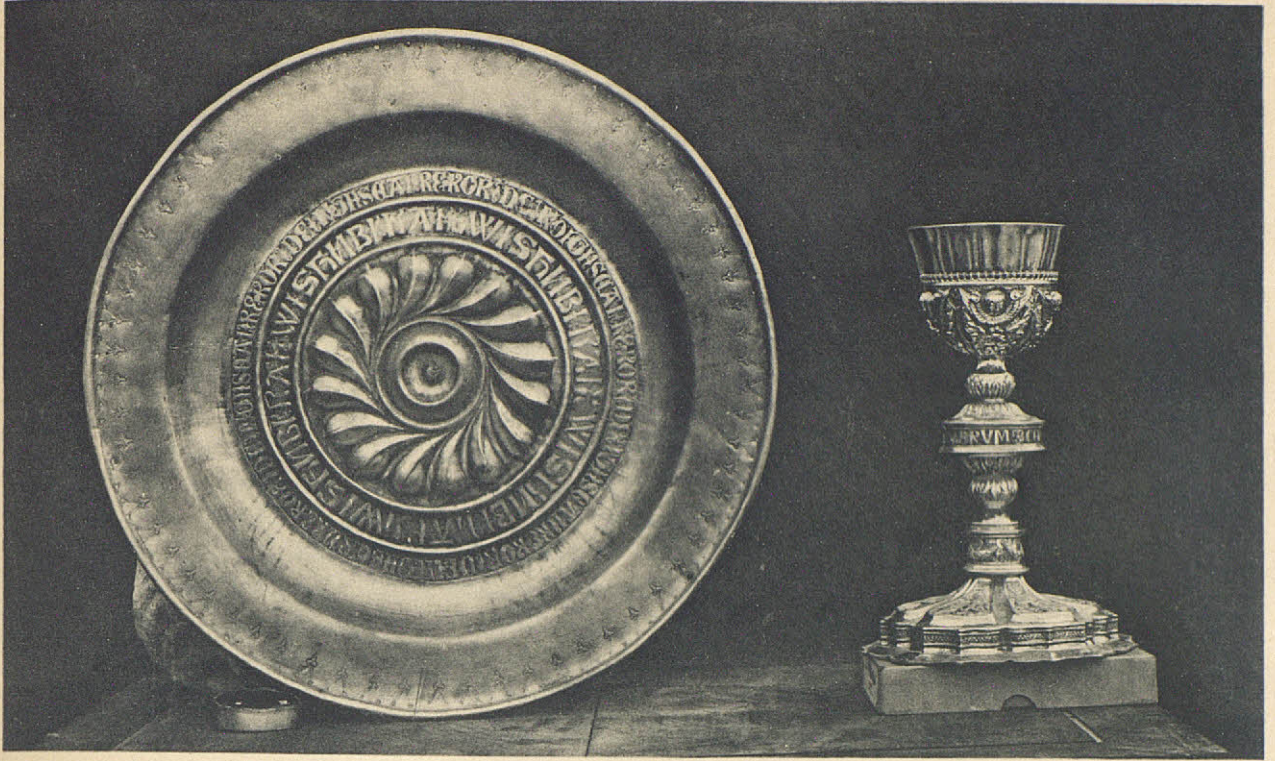
Descuellan entre todos estos hallazgos los siguientes: ante todo, la dovela clave, esculpida, del arco gótico, ornamentado en cardinas, que fué la puerta de la sala capitular recayente al claustro, o más ciertamente quizá de un ventanal de su estrado para recibir luz del vecino patio de la cisterna, como ya hemos dicho. Cierra la ojiva, juntando en lo alto sus puntiagudas alas, un ángel tenante del escudo montesiano, cuyo timbre es la cruz equilátera, sencilla, pero que en toda cantería labrada se nos muestra flordelisada en sus cuatro extremos, aquí lo mismo que en el florón central de la clave que cerró la bóveda de crucería en la misma sala capitular, en la cruz montesiana del camino, en el capitel o macolla del pilar gótico sustentante de la gallonada pila semiesférica del agua bendita en la iglesia, en la trilogía heráldica que perdura en lo alto de un muro exterior del castillo cerca de la puerta y en otro sillar hermano desenterrado de las ruinas. Ambos escudos, al centro de otros laterales de palos y barras, que son los de Aragón y del Maestre de Montesa, respectivamente.

Interesante también es una lápida sepulcral del Maestre freire don Berenguer Martí, fallecido en 1409, fraccionada en dos mitades al golpe del terremoto, y con lastra valenciana en caracteres góticos, cuya leyenda dice así: «Aci yau lo molt reverent freire Berenguer Martí, maestre qui fou de Montesa.—Any á Nativitate Dómini MCCCIX.»

En el claustro monástico perduran las basas para las columnas que sustentaron la arquería. Mas, por desdichada reforma a principios del siglo XVIII, en una de las alas de dicho claustro, las columnas halladas son prismáticas (octógonas) y de yesería.

De todo lo actuado hasta 1950 y de lo que se proyecta realizar en adelante con la subvención acordada ahora por el Gobierno en Consejo de Ministros, se ha formulado una extensa *Memoria* (manuscrito quizá de don M. Arnau Rodríguez, como director de las

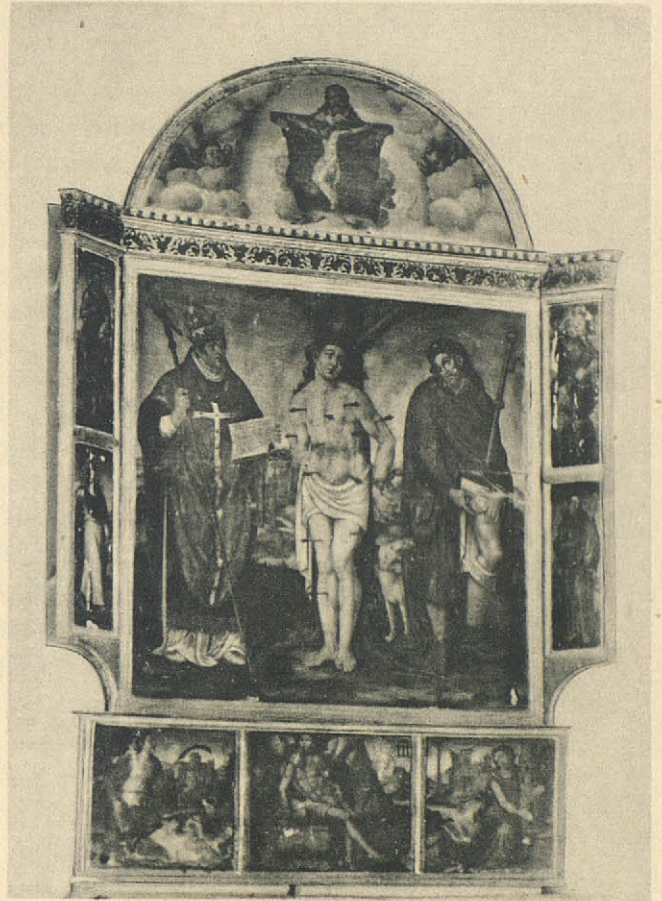




Piezas de orfebrería secular extraídas de las ruinas de Montesa



Pila gótica blasonada y gallonada de Nuestra Señora de Montesa.



Un retablo renacentista del siglo XVI, salvado del terremoto de 1748 en Montesa.



excavaciones), y a la cual, sólo con ligeras indicaciones, me permito referirme por respeto a lo inédito. Dicha *Memoria* es fiel espejo de los trabajos realizados con los medios que pudieron conseguirse. Relata la conmemoración del segundo centenario, en 1948, del terremoto que destruyó el monumento (y que, por sabido, no describe), pero sí los actos principales, como fueron una exposición en los salones del palacio de la Diputación de Valencia con todos los restos alumbrados en las excavaciones de Montesa, los arquitectónicos ya antedichos de piedras labradas y canterías artísticas, cerámica (loza) y azulejería secular, metales, etc.; también planos y fotografías, más una documentación cinematográfica de los trabajos realizados, y sobre todo ello una maqueta de las monumentales ruinas, hecha por el artista especializado señor Roig d'Alós, ayudado de sus alumnos de la Escuela de Bellas Artes. En el local se dieron conferencias culturales referentes a Montesa. Y la exposición (en cuya organización intervinieron muchas y distinguidas personalidades) se clausuró ya a comienzos de 1949. Finalmente, se ocupa dicha *Memoria* de lo que se proyecta realizar primordialmente, como es la reposición del puente y entrada del castillo, restableciendo hasta allí la secular carretera de acceso ya borrada; reconstruir la sala capitular y ala adjunta del claustro; replantando, al centro, el jardín que hubo de naranjos y cipreses, a fin de poetizar así las históricas ruinas; limpiar de escombros la totalidad del monumento; y además trabajos con objeto de poder terminar felizmente las excavaciones iniciadas.

Y aquí termino este mi artículo, añadiendo que, como triste pero valioso legado del ya finado sacro-convento y templo de Santa María de Montesa, recogió la iglesia parroquial del pueblo interesantes joyas de arte cristiano retrospectivo, las que hace tres lustros pudimos salvar en el Museo municipal de Játiva, hoy a mi cargo, (cuando ya de ellas había obtenido las fotografías que ilustran gráficamente estas páginas) a sumarse a las inéditas del estado actual de las excavadas ruinas monumentales. Y son: el antedicho *lignum crrucis gotico*; un cáliz de plata del Renacimiento; un plato petitorio de cobre dorado, con inscripción rodada, al repujado; imagen mariana, pequeña talla policromada; tiras bordadas de imagenería en ornamentos góticos y platerescos; tablas «calvarios» de primitivos valencianos, y otros objetos antiguos de arte religioso.

CARLOS SARTHOU CARRERES

Cronista de Játiva



## BIBLIOGRAFIA

- LUNA MENDOZA (Doctor Frey Alvaro) y RADES DE ANDRADE (Frey Francisco): *Definiciones de la Sagrada Religión y Cavallería de Sta. María de Montesa...* En el año de MDLXXIII. (Impreso en Valencia, y 1589, por Pedro Patricio en la plaza de la Hierba.)
- SAMPER (Doctor Frey Hipólito): *Montesa ilustrada*. (Valencia, 1669.)
- VILLAROLLA: *Real Maestrazgo de Montesa*. (Valencia, 1787.)
- XIMENO (Vicente): *Relación verdadera de los terremotos padecidos en el Reino de Valencia desde 1748*.
- Archivo Municipal de Játiva: *Legajo de los terremotos*. (M. s. inédito.)
- DIAGO, VICIANA, ESCOLANO y otros cronistas valencianos antiguos, en sus *Historias, Décadas, Crónicas*, etc.
- TRISTANY (Frey Buenaventura): *Escudo Montesiano*. (Barcelona, 1703.)
- BENAVIDES (Antonio): *Orden de Montesa*. (En el tomo II de «Historia de las Ordenes de Caballería».—Madrid, 1864.)
- BALBÁS (Juan Antonio): *La Orden de Montesa*. (Valencia, 1891.)
- BOIX (Vicente): *La Villa de Montesa*. En el diario de Valencia «Las Provincias», 1922, y en su «Historia de Valencia», Játiva, 1933, tomo III.)
- SAINZ DE ROBLES (Carlos): «Monasterios de España». (En el núm. III de «Ediciones Iberia».—Barcelona, 1934.)
- V. FERRÁN SALVAOR: *El Castillo de Montesa*. (Valencia, 1917.)
- SARTHON CARRERES (Carlos): *Castillos de España*. (En Madrid, Espasa-Calpe.)
- El mismo: *Monasterios de España*. (En Valencia, y 1943, editado por la Diputación.)
- El mismo: *Historia de Játiva. Los terremotos de 1748*. (Játiva, tomo III, 1933.) Editada por el Ayuntamiento.
- El mismo: Artículo de revista referentes al *Castillo de Montesa*; en «A B C», de Madrid (1923); «Cultura Valenciana» (1926); «La Hormiga de Oro» (Barcelona, 1926); «Rosas y Espinas» (Valencia, 1923); «Valencia Atracción» (1923); «Almanaque de Las Provincias» (1951); y otras publicaciones.
- Anónimo: *Memoria de las excavaciones en el Castilla de Montesa*. (M. s. inédito, 1950.)
- Anónimo: *Derogación*, por Clemente XIII, de la bula que trata de los bienes de la Orden de Montesa en el Reino de Aragón. (Seis hojas de 20 x 30 cms.) 1761.
- LLOMBART (Rafael): *El terremoto de 1748 en Montesa*. (M. s. inédito del siglo XVIII.)



## BIBLIOGRAFIA

ANGULO IÑIGUEZ (DIEGO): *Historia del Arte Hispanoamericano*. Capítulos III, IV, IX y XII, por Enrique Marco Dorta; capítulo VII, por Mario Buschiazzo.—Edit. Salvat, tomo II, Madrid, 1950, 390 págs. y 834 ilustraciones en el texto.

Ha hecho su aparición el segundo tomo de la *Historia del Arte Hispanoamericano*; registremos con alegría su salida, lo mismo que correspondió a España un continente en los caminos de la Cultura de Occidente ha sido labor de españoles, esta vez ayudados por un americano, el profesor Buschiazzo, de la Universidad de Buenos Aires, el hacer el primer gran estudio de conjunto de lo que nuestros antepasados dejaron por allí en lo concerniente a las artes plásticas. Los nombres de los tres autores de este libro son tan conocidos, hasta de los profanos en los estudios históricos artísticos, que huelga toda presentación; sus cargos profesoriales en las Universidades a las que están adscritos serían garantía de escrupulosidad y rigor científico si no lo fueran sus personas.

Si la huella artística que España dejó en tierras americanas fué injustamente desdeñada por los historiadores del arte no españoles, me refiero a los libros recientísimos de Louis Reau, Huisman Lavedan y Aubert, a la alemana Propileum, y a las ya clásicas de Antón Springer y André Michel, que o la ignoran o la relegan a un muy último término, desde la publicación de este libro ya no será posible, so pena de pasar quien lo hiciere por ignorante o por carecer de la más elemental sensibilidad para dedicarse a estos estudios; el Arte Hispanoamericano, o el Arte Español en América, lo mismo que la literatura, tendrán forzosamente que entrar en cualquier estudio de conjunto que se haga sobre Historia del Arte, y si los alemanes con justicia se enorgullecen de haber descubierto el arte clásico, los franceses Quicheret, Caumont y Voilet le Duc de haber estudiado el arte gótico; Angulo, Marco y el argentino Buschiazzo se deberá el haber integrado en la Historia del Arte Universal el pasado artístico de más de tres siglos de un continente, y ante esto, cuantos defectos pudieran argüir analistas y críticos de la lupa y doble decímetro están de antemano anulados.

Porque en el libro que estamos analizando hay no un intento de clasificación y valoración, sino clasificación y valoración motivadas, expresadas y expuestas junto con los documentos y aspectos históricos que les sirven de base, porque no se limita a ser una serie de monografías yuxtapuestas, sino



que marca con precisión y exactitud, relacionando maestros, obras y focos, sin olvidar el valor principal de toda Historia del Arte como disciplina humanística que es el cuadro de la época con sus ambiciones, limitaciones, anhelos, realizaciones e ilusiones.

Nos descubre a los españoles, en primer lugar, cómo nuestros antepasados en aquellas tierras se encontraron como en su propia casa, y cómo la nostalgia del país que habían abandonado les hizo levantar edificios, reproduciendo y recordando los que la necesidad, el azar o el espíritu religioso o aventurero les hizo dejar en España, y esto en tal cantidad que abruma y sobrecoge al considerar un esfuerzo que pocos pueblos pueden presentar. Dejándonos llevar por la manía estadística, hoy tan de moda, diremos que más de un 80 por 100 de los monumentos estudiados eran hasta ahora desconocidos, y que América es, en el campo artístico, una tierra tan fecunda como la propia Península.

Como dice Maeztu (1), decir en lo teológico que todos los hombres pueden salvarse, es afirmar en lo ético que deben mejorar, y en lo político, que pueden progresar; mejorar y progresar fué lo que enseñaron en América los españoles con el propio ejemplo, y exigiendo a la vez la colaboración de los indios; esto es una de las cosas incontestables que demuestra este libro; también lo que el mismo Maeztu (2) afirma de que la obra de Hispanidad no está sino iniciada, «porque consiste precisamente en sacar a los indios y a todos los pueblos de la miseria y de la crueldad de la ignorancia y de la superstición», y en las largas páginas de la obra reseñada vemos uno de los caminos, y no el menos importante, que se siguió para lograrlo.

El libro es, al mismo tiempo, «per accidens», por la voluntad de sus autores, definitivamente por su escrupulosidad selectiva, una muy completa bibliografía del Arte Hispanoamericano.

La parte gráfica, verdaderamente cuantiosa en cuanto a fotograbados, deseáramos verla aumentada en planos; no nos resignamos a tener que imaginarnos los de tantos edificios de Méjico, Colombia o Venezuela. Tanto por sus ambiciones como por su realización y por su rigor científico, es de las más importantes publicaciones del año 1950.

POST (CHANDLER RATHFON): *A History of Spanish Painting*. Vol. X The early renaissance in Andalucía.—Ed. Harvard University Press. Cambridge Massachussets, 1950, 482 págs. y 200 láminas.

Cuenta la monumental obra del profesor americano Post con un nuevo volumen, el décimo, dedicado al estudio de la pintura del primer Renacimiento en Andalucía. En la introducción destaca cómo tienen lugar estos comienzos por el influjo de los pintores flamencos y por los viajes de artistas del Sur de España a Italia atraídos por el mecenazgo de las cortes italianas de la época, como Pedro Machuca, toledano, que si como arquitecto se apropió

(1) Maeztu, Ramiro. *Defensa de la Hispanidad*. Ed. 1935. pág. 10.

(2) Maeztu, Ramiro. Ob. cit. pág. 289.



de las fórmulas señeras de Bramante, como pintor logró en sus escasas obras algo de la grandeza de Miguel Angel. Este equilibrio entre el sentido de la belleza de la forma propio del italianismo y el primado de la expresión característico del arte flamenco, que tan bien ha caído entre los españoles del último gótico, mantenido además por la constante llegada de tablas procedentes del Norte de Gerard David y Quintín Metssys, unido a la gracia humanística de lo andaluz, formaron en su día las notas que hasta hoy mismo ha conservado la pintura andaluza.

El primer gran artista que caracteriza en el tiempo el Renacimiento andaluz es Alejo Fernández, cuyo nombre anda mezclado con los escultores que trabajaron en el retablo mayor de la Catedral de Sevilla. Fué Angulo quien dió a conocer su personalidad en varios trabajos publicados en revistas, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, *Arte Español*, y después en una monografía completa el año 1946. Post hace gran parte de este capítulo sobre la citada monografía de Angulo, al señalar las etapas del desarrollo de su arte. No se muestra enteramente de acuerdo Post con la opinión del Marqués de Lozoya de una influencia de Bartolomé Bermejo en la obra del artista sevillano; sin embargo, la Piedad de la Catedral de Sevilla de Alejo está tan cerca de la de la Sala capitular de la Catedral de Barcelona de Bermejo, que no puede menos de pensarse en algo más que en una simple coincidencia. En el cuadro general de la pintura española, Post sitúa al pintor sevillano en la misma línea y desempeñando papel análogo al de Pedro Berruguete y Juan de Borgoña, en Castilla, y al de Paolo de Santa Leocadia, en Valencia.

Continúa luego con los pintores seguidores de Alejo Fernández, que son los primeros maestros de la escuelas provinciales de Andalucía; los maestros de Ecija, Moguer, de la Mendicidad, Juan de Zamora, Gonzalo Díaz, Nicolás Carlos y Cristóbal Mayorga; estos estudios constituyen monografías muy completas; sin embargo, no satisface el estudio que hace de Cristóbal Mayorga, una de las personalidades más interesantes de la pintura española de los comienzos del siglo XVI, poco conocido aún, pero misterioso y, por lo mismo, atrayente que es en su arte la síntesis de los influjos italianos y flamencos, del goticismo que se va y del renacimiento que llega, origen de una corriente pictórica que caló hondamente en la sensibilidad popular española.

De los capítulos siguientes, la pintura del Renacimiento en Córdoba y en Granada, merecen destacarse los capítulos sobre Pedro Romano y Machuca.

Una obra de las dimensiones de la presente, para evitar que quede anticuada cuando termine su publicación, precisa unos apéndices que la mantengan al día, registrándose todos los nuevos descubrimientos y todas las rectificaciones que el tiempo va haciendo constantemente en estos estudios; por ello, el apéndice de este volumen ocupa casi una tercera parte del mismo; señalaremos, pues, lo más interesante entre lo publicado por el profesor Post: el análisis de unas pinturas francogóticas en Galicia, región hasta ahora de ningún interés para la pintura; se recogen también los estudios de Madurell publicados en los Anales y Boletín de los Museos de Barcelona sobre los maestros catalanes Cirera y Jaime Cabrera; las atribuciones a Juan de Leví de un San Lucas del Museo del Prado y de unas tablas con la historia de San Juan de la Colección Wilson de Saratoga, de los del Maestro de Langa y



Bartolomé Bermejo en el Museo Parroquial de Daroca y de diversas colecciones inglesas; completa el estudio de Jaime Huguet hecho en volumen anterior, lo mismo que el de Correa del Vivar y la escuela toledana del siglo XVI.

FLORISOONE (MICHEL): *Le peinture française. Le dix-huitième siècle.*— Ed. Pierre Tisné. Enc. en tela, tam. fol., 145 págs., 165 láminas. París, 1943.

Como dice Lavedan, el arte del siglo XVIII es un lenguaje europeo bajo la hegemonía de Francia; tanto los países latinos, Portugal, España, Italia, como los germánicos, Austria, Prusia, Sajonia, y hasta en los ingleses y escandinavos, se pueblan de pequeños Versailles y miran al arte francés, a los movimientos que nacen en París como el único señuelo e ideal digno de ser logrado. En estos días en los que la necesidad hace pensar en el modo de superar unos nacionalismos para lograr una unión de Europa, resulta provechoso conocer estos períodos que la lograron. El cómo y el porqué, cuestiones cardinales en todo problema, deben ser conocidos, y el interés del libro a que nos referimos estriba en esto, en comenzar con un estudio razonado y suficientemente extenso de los motivos que actuaron en la variación de la pintura francesa en los comienzos del siglo XVIII, determinando la trayectoria que había de seguir y que no son otros que los determinantes de la vida espiritual, porque después del gran siglo de Richelieu y de Luis XIV, contra lo que lógicamente pudiera pensarse no continúa la evaluación del arte creado por Pousin Claude de Lorraine y Raigaud, sino que se trunca y se rompe para dar lugar a una pintura que responde a otros signos, porque los pensamientos, las ideas y las ilusiones han variado; es el cambio registrado en la más famosa de las obras de Paul Hazard; este relacionar la evolución artística con los cambios culturales, es quizás la característica principal de la escuela francesa de Historia del Arte.

El cartesianismo y el racionalismo de un lado, la crisis religiosa por otro, vamos a verlos influir de una manera poderosa, firme y constante en la evolución de la pintura, en el cambio de temas y en el modo de desarrollarlos, sacudir el yugo de la Academia, la disputa entre el dibujo y el color por la permanente lección de los lienzos de Rubens en la Galería de Luxemburgo, son, según Florissoone, los problemas de la pintura francesa al comenzar el siglo XVIII. El transcurrir de los años hará que vayan variando las cuestiones a resolver, y el siglo que comenzó luchando contra la falta de libertad artística que representaba la Academia, terminará rindiéndose fascinado ante el academicismo fanático e intolerante del neoclásico David.

Con buen número de datos, sin llegar nunca a ser abrumadores, va el autor desarrollando su tema de modo ordenado, y de manera persuasiva señala en cada momento lo que es más característico, las influencias a que se debe, el estado social que representa; por estas páginas vemos desfilan a Watteau, con el influjo que en su arte tienen las comedias de tipo italiano tan del gusto de la regencia del Duque de Orleans; Boucher con su arte cortesano, verdadera crónica gráfica, más veraz que la página literaria más descarnada de la licenciosa corte de Luis XV, que presenta en forma amable, atrayente y, aun podríamos decir que ejemplar, por lo menos como modelos



de gracia y de distinción, es Boucher, sin duda, el artista que eleva la pornografía a la categoría de género artístico, vistiendo de sedas y cubriendo de joyas el más hediondo libertinaje. La llegada del tema popular a la pintura debido a la literatura preenciclopédica con Chardin, la intelectuación del Arte por el influjo de los Salones de Diderot y de las tertulias de Madame Geofrin y del Conde de Caylus, el sentimentalismo dulzón y un poco falso de Greuze, consecuencia de las obras de Rousseau, para terminar con el movimiento neoclásico de Winkelman y Mengs, del que saldrá David.

Pondremos a la obra algunos reparos en la parte que roza con España. El autor, parece ignorar que esta pintura francesa del siglo XVIII tuvo al Sur de los Pirineos una resonancia que no merece su desprecio, y que menos aún puede justificar su ignorancia; Miguel Angel Houasse, Jean Ranc y Luis Miguel Van Loo, que trabajaron para Felipe V, son tan interesantes y tan dignos de estudio como los que ejercieron sus actividades en las cortes alemanas, en Suecia o en Rusia; que Antonio Rafael Mengs desarrolló gran parte de su obra, y no la más mínima precisamente, en España, al servicio del Rey Carlos III; que las excavaciones de Pompeya y Herculano fueron iniciativa de un Monarca español, el renombrado Carlos III, y realizadas también en sus principios por dos españoles, Medrano y Alcubierre; que las teorías de Mengs encontraron precisamente entre los españoles tres divulgadores tan leídos y conocidos entonces al Norte de los Pirineos como Azara, el P. Arteaga y el abate Ponz. Nombres todos éstos, que si cita de una manera ocasional en las noticias de artista que van al final de la obra, no quedan ni estudiados ni encuadrados en el lugar que deben ocupar.

La presentación del libro, impresión, papel y cubiertas, junto con las láminas, algunas en color, es excelente.

BERNIA (JUAN): *Historia del Palacio de Santa Cruz*. 1629-1950.—Imp. Blass. Fot Hausser y Menet, 224 págs., 300 láminas. Madrid, 1949.

El Palacio de Santa Cruz, ante cuya biografía nos encontramos, es uno de los edificios más representativos de Madrid, por su arquitectura y por su historia. La vieja Cárcel de Corte, ahora Ministerio de Asuntos Exteriores, testigo de multitud de acontecimientos y receptáculo de hechos memorables, justificaría ya el interesante libro de Juan Bernia, seudónimo del diplomático D. Jaime Jorro, y si a esto se añade el valor artístico y estético del edificio, «el más bello entre los madrileños de estilo Austria» que señala, como indica Calzada el tránsito al barroco en la arquitectura, al acierto de su publicación.

El autor ha revisado toda la bibliografía que tiene alguna relación con el tema que estudia; el texto indica la valoración exacta que se ha hecho de todas las obras consultadas. En la transcripción de documentos ha sabido prescindir de lo farragoso e inútil, para extraer lo esencial y ameno.

Comienza el libro con la historia de los trabajos que precedieron a la construcción del edificio, expedientes de expropiación, adquisición de fincas para redondear al solar, etc., y en la primera parte, al tiempo que narra las vicisitudes del edificio, expone una curiosa e interesante historia de la justicia



penal en España desde mediados del siglo XVI hasta principios del XIX, deteniéndose en los casos más apasionantes y que lograron mayor popularidad.

En la segunda parte hace un rápido bosquejo histórico de la carrera diplomática, en tan estrecha relación hoy con el destino actual del edificio.

Para la Historia artística, el capítulo más interesante es el tercero, que titula «Genio afortunado»; se refiere al arquitecto de la traza. El autor, aquí desecha el nombre del italiano Crescenci, a quien tradicionalmente viene atribuyéndose la construcción del Palacio de Santa Cruz desde los tiempos de Ponz, y la argumentación en que funda su repulsa está construida con irreprochable lógica; se inclina a atribuir el edificio al arquitecto Juan Gómez de Mora, apoyándose en un documento que transcribe, y por el que se sabe que el arquitecto con quense presentó planos para el edificio, y en la Memoria que los acompañaba indicaba no ser conveniente realizar la obra a jornal por lo cara que resultaría. No queda con esto clara la atribución a Gómez de Mora, pero sí que parece que desde ahora este edificio, uno de los más representativos de Madrid, no podrá ser atribuido sin error a Crescenci.

Por su estilo suelto y ameno, la presentación, impresión y láminas, todo muy cuidado, y por el interés y curiosidad de su tema, tan unido a la historia de Madrid y de España, es este libro uno de los más bellos publicados el año 1949.

CASTRO (JOSÉ RAMÓN): *Diputación Foral de Navarra*.—Institución Príncipe de Viana. Cuadernos de Arte Navarro. b) Escultura. Pamplona, 1949.

Continúa el autor la serie de las publicaciones iniciada con el título de Cuadernos de Arte Navarro, sacando a la luz documentos de los archivos de protocolos, tan mal conocidos y tan interesantes, sin embargo, para el conocimiento y estudio de la Historia del Arte; se incluyen en esta obra cuarenta y dos documentos íntegros y numerosos fragmentos relativos a obras ejecutadas en Navarra en el siglo XVI, de incuestionable interés todas, ya que los comienzos del Renacimiento en esa región sin aragoneses al principio, el influjo de Forment es decisivo en los primeros escultores, y al final con el de Castilla, porque el arte de Juan de Ancheta es el lazo de unión de la cultura de Berruguete con la del barroco.

El primer escultor estudiado es Esteban de Obray, artista francés que trabajó en Aragón, donde dejó una de sus obras capitales, lo portada de Santa María de Calatayud; ya Castro había ofrecido en trabajos anteriores las primicias de sus descubrimientos, pero aquí completa el estudio con la vida y las obras, estudiando éstas, y con especial detenimiento el Coro de la Catedral de Pamplona, que sin razón fué atribuido a Ancheta, y que, gracias a Castro, sabemos que corresponde al escultor francés.

Al estudiar a Gabriel Joly apunta la posibilidad de que sean suyas las imágenes del retablo de Cintruénigo, cuya mazonería hace Obray, y la pintura Pedro Aponte.

Descubrimiento importante y que merece destacarse es el del escultor Domingo Segura, artista que trabaja en Tudela, emparentado con otros artis-



tas menos famosos; destacaremos aquí entre sus obras el retablo de la Magdalena y el de San Nicolás, ambos en Tudela, el primero de tipo bastante semejante a los de Tauste y Aniñón, ambos de Gabriel Joly, y el segundo de más modestas proporciones. La formación de este escultor es desconocida; es patente, sin embargo, la semejanza de algunas figuras con otras de Joly, como el San Juan Evangelista del retablo de San Nicolás, por lo que no resulta aventurado considerar posibles contactos entre ambos artistas.

Copiosa documentación y un extenso estudio es el de Bernal de Gabadi y Diego Jiménez; lástima que la desaparición de las obras ejecutadas nos impida terminar de conocer a estos escultores magníficos, a juzgar por los retablos de Bargota, Lagaria y Arás.



# BOLETIN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES

Y DE LA  
COMISARIA DEL PATRIMONIO ARTISTICO NACIONAL

## COMISION EJECUTIVA

### PRESIDENTE:

Sr. D. Juan Contreras  
MARQUÉS DE LOZOYA  
GENERAL ORAA, 9

### SECRETARIO:

Sr. D. Elías Tormo  
PLAZA DE ESPAÑA, 7

### VOCAL:

Sr. D. Francisco Layna  
HORTALEZA, 106

### DIRECTOR DE EXCURSIONES:

Sr. D. Carlos Fort y Morales  
de los Ríos.  
CONDE DE MORALES DE LOS RIOS  
DOÑA BARBARA DE BRAGANZA, 7

### DIRECTOR DEL BOLETIN:

Sr. D. Francisco Abbad Ríos  
MORETO 7

### ADMINISTRADORES:

Sres. Hauser y Menet  
BALLESTA 28

Esta revista, órgano de la Sociedad de su nombre, se publica una vez al trimestre. Toda la correspondencia relacionada con la redacción del BOLETIN debe dirigirse a nombre del Director.

Los adheridos a la SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES no pagan cuota alguna de entrada, ni mensual, pero es para ellos obligatoria la suscripción al BOLETIN, por el que abonarán **cuarenta pesetas** anuales. Las adhesiones de nuevos socios se entienden a partir de Enero del año respectivo.

Para las adhesiones dirigirse a los Señores de la Comisión Ejecutiva o a la Administración del BOLETIN.

Precios de suscripción:

Madrid . . . . . 40 Ptas.  
Provincias . . . . . 45 "

Extranjero . . . . . 60 Ptas.  
Número suelto . . . . . 20 "

La Administración sirve años atrasados. Toda correspondencia administrativa a Hauser y Menet, Ballesta, 28 - Madrid.