

MUSEVM





MVSEVM



# MVSEVM

REVISTA MENSUAL  
DE ARTE ESPAÑOL  
ANTIGUO Y MODERNO Y DE  
LA VIDA ARTISTICA CONTEM-  
PORANEA



VOLUMEN VI



BARCELONA  
INDUSTRIAS GRÁFICAS : THOMAS



R.45.155

**UAB**

Universitat Autònoma de Barcelona  
Biblioteca d'Humanitats

RESERVADOS LOS DERECHOS DE  
PROPIEDAD ARTÍSTICA Y LITERARIA





ZURBARÁN

LA CONDESA DE MONTERREY PRESENTANDO A UNA IMAGEN A UNA COMUNIDAD DE DOMINICAS  
(Propiedad del Duque del Infantado)

## LA EXPOSICIÓN DE RETRATOS DE MUJERES ESPAÑOLAS Y LA DE "EL ARTE EN LA TAUROMAQUIA"

POR MARGARITA NELKEN

ORGANIZADA por la *Sociedad de Amigos del Arte* se celebró en Madrid una *Exposición de retratos de mujeres españolas por artistas españoles anteriores a 1850*.

Desde hace poco tiempo a esta parte, en realidad, desde que empezó la guerra, Madrid tiene un ambiente artístico desconocido hasta entonces, pues no puede aplicarse esta frase a los pocos certámenes que se celebraron antes y, como vulgarmente se dice, de Pascua a Ramos. Pero ahora, la paralización del movimiento artístico e intelectual en los países beligerantes trae a España una multi-

tud de artistas que jamás hubieran pensado en nosotros, y esta afluencia de espíritus extranjeros crea, casi podría decirse automáticamente, una actividad espiritual grandemente beneficiosa (1). Sería pueril, y hasta ridículo, comparar el Madrid artístico actual con el París o el Munich artístico anterior a 1914; pero, no puede negarse que poco a poco, inconsciente y certeramente, vase notando en el ambiente artístico de Madrid la influencia de aquel París y de aquel Munich

(1) Ha de advertirse que este artículo fué escrito cuando aún la guerra imponía sus fueros.





DOÑA CATALINA SUÁREZ DE  
FIGUEROA, MARQUESA DE SANTI-  
LLANA, POR MAESTRO JORGE INGLÉS





FOTOTIPIA, THOMAS-BARCELONA



DOÑA ISABEL LA CATÓLICA  
(Propiedad de S. M. el Rey)





DOÑA LEONOR MASCAREÑAS, AYA DE FELIPE II, POR  
ALONSO SÁNCHEZ COELLO. (*Propiedad del Marqués de la Vega Inclán*)





LA DUQUESA DE BÉJAR,  
POR ALONSO SÁNCHEZ COELLO.  
(Propiedad del Duque de Montellano)





LA PRINCESA DE EBOLI,  
POR ALONSO SÁNCHEZ COELLO.  
(Propiedad del Duque del Infantado)





JUAN PANTOJA

DAMA DESCONOCIDA

(Propiedad del Duque de Medinaceli)

que apenas si nos era antes dado vislumbrarla.

Madrid no es Barcelona; aquí no hemos tenido las Exposiciones internacionales de arte para comparar lo nuestro con lo ajeno; no hemos tenido tampoco esa muchedumbre de artistas jóvenes que, después de unos años de estudio en París, nos traían, siquiera fuera por imitación, el eco de las nuevas tendencias; nos hemos quedado aislados, sin el esnobismo de muchas manifestaciones artísticas de Barcelona que quieren *adaptarse* demasiado pronto; pero también sin *el contacto* que hace del arte de Barcelona, en su nivel medio, una manifestación con horizontes más amplios que los nuestros. Ahora, de repente, conocemos todo lo que no que-

ríamos saber; y nos ilusionamos. ¿No llegaremos, como en Barcelona, a ilusionarnos demasiado pronto, y, sobre todo, a ilusionarnos demasiado? ¿No correremos peligro de olvidarnos de todo lo nuestro, creyendo que hemos descubierto un arte nuevo porque algunos de los nuestros van a la zaga de un arte exótico? ¿Sabremos distinguir a tiempo, en nuestra rápida transformación, lo que, en el arte por fin admitido, *merece ser nuevo* y lo que, pareciendo nuevo y rico es tan pobre como lo viejo que desdeñamos? Inconscientemente, pero con una rotundidad absoluta, la Exposición organizada por la *Sociedad de Amigos del Arte* ha afirmado y equilibrado la ruta del arte español, mostrando el importante papel que, desde sus comienzos, este arte estaba destinado a llenar frente al arte moderno y exótico del día.



JUAN PANTOJA. DOÑA ANA DE AUSTRIA CON UNA ENANA

(Propiedad de D. Antonio Hoffmeyer)





LA DUQUESA DE BRAGANZA, POR JUAN PANTOJA. (Propiedad de la Duquesa de Frias)



\* \*

Desde hace unos años, todas las primaveras, la *Sociedad Española de Amigos del Arte* organiza una exposición que constituye, en la corte, poco menos que la única manifestación de nuestro arte antiguo. Todos los aficionados al arte recordarán la *Exposición de pinturas españolas de la primera mitad del siglo XIX* que tuvo lugar en Mayo de 1913; otros años las exposiciones organizadas por esta Sociedad han sido de muebles, de telas, etc., pues comprendiendo que, en nuestra poderosísima riqueza artística, el arte *aplicado* tiene, por lo menos, tanta importancia como la pintura, los organizadores hacen, muy justamente, alternar la pintura con objetos de arte decorativo. Este año el propósito de la Sociedad era el celebrar una exposición de esos maravillosos antiguos hierros forjados españoles (1), que son uno de nuestros más legítimos orgullos y que constituyen la admiración del mundo entero. El propósito no podía ser mejor. Desgraciadamente, las dificultades existentes para su realización eran inmensas: hubiera sido imposible reunir, para la fecha debida, la cantidad de hierros forjados que tiene derecho la importancia de este arte en España, y, antes que hacer una exposición incompleta, la Junta directiva de la *Sociedad de Amigos del Arte*, prefirió renunciar momentáneamente a su proyecto y rogó a don Aureliano Beruete que organizase una exposición

de retratos. De acuerdo con la Junta, don Aureliano de Beruete y Moret convino que los retratos fuesen todos femeninos anteriores a 1850 y todos ellos de mujeres españolas y, naturalmente, hechos por artistas únicamente españoles. Como el certamen había de organizarse con rapidez extraordinaria, hubo que atenerse únicamente a obras existentes en colecciones madrileñas; tan solo un retrato, el de la reina D.<sup>a</sup> Mariana de Austria, esposa de Felipe IV, pintado por Juan Carreño de Miranda, y perteneciente a don Ramón de la Sota, fué enviado desde Bilbao. Por esta causa — el apremio de tiempo — no fué posible traer a la Exposición, según hubieran deseado sus organizadores, ningún retrato del Greco. A pesar de esta falta y de todas las precipitaciones, la Exposición constaba de setenta y siete obras; sesenta y una pinturas y dieciséis pasteles y dibujos, y ha constituido la manifestación artística más completa e im-

portante de cuantas se han celebrado en Madrid desde muchísimo tiempo.

El interés despertado, no sólo en los inteligentes, sino entre el público en general por la *Exposición de retratos de mujeres españolas* ha sido grandísimo. Para dar una idea del éxito, baste decir que no hay en la corte revista ni diario, por muy ajeno que sea a cuestiones de arte, que no le haya dedicado largos comentarios, y que mientras la Exposición ha permanecido abierta al público, — cerca de dos meses, — se ha recaudado todos



JUAN PANTOJA (P)

DAMA DESCONOCIDA

(Propiedad del Marqués de Viana)

(1) Esa Exposición se celebró en la primavera de 1919.



los días, por entradas, doble cantidad que en las Exposiciones anteriores. De todo lo cual, éxito e importancia, hay que felicitar, principalmente, a don Aureliano de Beruete y Moret, quien, con amabilidad exquisita, ha atendido el ruego de la *Sociedad de Amigos del Arte* organizando, con una comprensión que está por encima de todos los elogios, la manifestación artística más trascendental de todo el año, y a quién debemos, además, el prefacio del catálogo, magnífico y erudito estudio crítico del cual nos permitiremos tomar los principales datos de este artículo.

\* \*

Según hace observar muy acertadamente don Aureliano de Beruete y Moret, «seguir las fases, las vicisitudes de la pintura española, tan sólo a través del género pictórico del retrato, sería un error; mas, no obstante, debe recordarse que los tres más excelentes pintores a los que la crítica contemporánea les concede la supremacía en nuestra pintura, El Greco, Velázquez y Goya, son pintores de retratos tanto como creadores de obras de composición o religiosas». Por consiguiente, podemos, sólo con examinar las principales obras expuestas en el certamen organizado por la *Sociedad española de Amigos del Arte*, darnos perfecta y justa

cuenta, si bien no de toda la escuela de pintura española en todas sus manifestaciones, al menos de las cualidades y defectos más salientes, en una palabra, *del carácter* de los principales artistas que la forman.

La *Exposición de retratos de mujeres* no

presentaba, es verdad, como ya dijimos, ninguna obra de El Greco, y tampoco presentaba ninguna de Velázquez, pues no se puede considerar estrictamente como tal el busto de la reina D.<sup>a</sup> Isabel de Borbón, esposa de Felipe IV, que aparece en el catálogo como siendo de Bartolomé González y Diego Velázquez, pero en el cual deben atribuirse al príncipe de la pintura española tan sólo unos retoques en la cara, en la gola y en los blancos adornos de la cabeza, retoques probablemente realizados — a juzgar por la edad de la retratada — años después de pintado el retrato (juicio de don Aureliano de Beruete expuesto en las páginas 76 y 77 de la edición inglesa de su



BARTOLOMÉ GONZÁLEZ Y TALLER DE VELÁZQUEZ  
DOÑA ISABEL DE BORBÓN, PRIMERA MUJER DE FELIPE IV  
(Propiedad del Conde de San Félix)

libro *Velázquez*); y tampoco nos atreveríamos a afirmar con certeza sea de Velázquez el retrato de la misma reina expuesto como tal por don Francisco Belda y Pérez de Nuevos. Retratos femeninos del Greco, era imposible procurárselos en el corto espacio de tiempo de que se disponía para organizar la Exposi-



ción; no así con los de Velázquez, más don Aureliano de Beruete y Moret no quiso, con muy buen tino, exponer más que obras que, por conservarse en galerías particulares, son necesariamente desconocidas de la mayoría del público; por la misma razón de «sólo dar nuevo», no fueron tampoco expuestos interesantísimos retratos de Esquivel y Gutiérrez de la Vega que

ya habían figurado en la *Exposición de pinturas españolas de la primera mitad del siglo XIX* celebrada en 1913. (Expúsose, sin embargo, merced a su interés excepcional, el de doña Leocadia Zamora, por Federico de Madrazo que ya había figurado en aquel certamen). Pero, gracias a Dios, lo mismo del Greco que de Velázquez, podemos enterarnos, respecto a retratos femeninos como al resto de su producción, con

todas las facilidades, pues si bien hubiera resultado ocioso llevar a una Exposición privada las obras de Velázquez, que todo el mundo puede admirar cuando guste en el Prado. Del Greco, cuyos retratos de mujer son tan raros y cuyo genio de desarrollo entero en los retratos de hombre, posee también el Prado esa cabeza de «*Virgen*» que no es, al fin y a la postre, más que un retrato

admirable. Por consiguiente, las ausencias de esta Exposición no le han quitado, en nada, el que fuese la más completa retrospectiva del arte del retrato femenino en España. Tanto más, si se considera que los grandes nombres del Greco y de Velázquez estaban muy presentes y eran muy fáciles de estudiar por la influencia que ejercieron.

\* \*



BARTOLOMÉ GONZÁLEZ Y DIEGO DE VELÁZQUEZ  
DOÑA ISABEL DE BORBÓN, PRIMERA MUJER DE FELIPE IV  
(Propiedad de D. Ricardo Traumann)

La primera afirmación que se impone en la *Exposición de retratos de mujeres españolas* es la *seriedad* del arte español; una seriedad natural, instintiva, podría decirse, una seriedad en el concepto y en la realización de las obras, que hace de esta pintura la más digna y la más señorial, la más aristocrática, entendiendo por esta palabra la distinción suprema e innata: tan señoriles, tan aristocráticos en este senti-

do, aparecen los retratos de burguesas como los de linajudas damas, y el «*Retrato de la esposa de un conserje del museo del Prado*,» por Leonardo Alenza, tiene una distinción tan profunda como los retratos de corte. Esta *seriedad* del arte español, que todos sabemos, pero a la cual no se rinde siempre el tributo debido, aparece más esencial y más definitiva en esta serie de efigies femeninas





LA REINA DOÑA MARIANA DE AUSTRIA,  
ESPOSA DE FELIPE IV, POR J. CARREÑO DE MIRANDA  
(Propiedad de D. Ramón de la Sota)



que precisamente por ser femeninas, podrían, con más facilidad, ser frívolas e inconsistentes. «Quisiera — decía Baltazar Castiglione en «Il Cortegiano» — que la indumentaria testimoniase esa gravedad tan fuerte, porque las cosas exteriores atestiguan de las interiores»... Y también dice «esa *gravedad tranquila* que distingue a los españoles...» Y en otro momento: «Doy con una regla completamente universal, una regla que me parece valer para todas las cosas humanas, que se hacen o que se dicen, más que ninguna otra: es el huir lo más posible, como si se tratase del escollo más áspero y peligroso de la afectación y para emplear una expresión quizás nueva, el hacer uso en todo de cierta desenvoltura (*sprezzatura*) que oculta el arte y prueba que lo que uno hace y dice viene sin cansancio y casi sin pensarlo. De ahí creo que deriva igualmente la gracia, por-

que todo el mundo se da cuenta de lo difícil de las cosas raras y bien hechas; y la facilidad con que se han hecho provoca entonces una gran admiración, mientras que, por el contrario, el forzar el talento y, como suele decirse, «tirarle de los pelos», es sumamente feo y le quita valor a cualquier cosa, por muy grande que ésta sea. De este modo puede decirse que es verdaderamente arte aquel que no parece serlo. Por ejemplo, en pintura, una sola línea trazada sin esfuerzo, una

pincelada dada con facilidad, como si la mano, sin ser conducida por ningún estudio ni ningún arte, fuese por sí sola a su objeto, conforme a la intención del pintor descubriendo así la excelencia del artista.» Estas frases del libro italiano más famoso del XVI, en las que muchos comentaristas han visto una apología del Rafael de los retratos, parecen haber sido escritas expresamente para comentar el arte español, y este ante la pintura, principalmente la de retratos. *Gravedad*

*tranquila, gracia sin esfuerzo.....*

¿Qué otro arte que aquel de los retratos españoles, aquel que desde los retratos de las tablas y de los retablos va hasta 1850, hasta que el academismo y las influencias exóticas perdiesen el verdadero carácter nacional — podría responder mejor a los deseos de Baltasar Castiglione, el hombre más seriamente y aristocráticamente refinado de su tiempo?

En los retratos

de hombre, la seriedad y la distinción pueden adquirirse más fácilmente, pueden *parecer* mejor; pero ¡en los de mujer! Aquí, la menor superficialidad se eleva al cubo, aun en las mismas épocas de indumentaria más severa, en la del Sánchez Coello del retrato de D.<sup>a</sup> *Leonor Mascareñas* y en la del Pantoja de la Cruz del retrato de D.<sup>a</sup> *Ana de Austria con una enana*, algún detalle en el tocado, algún ornamento en el cuello y las mangas y, sobre todo, alguna

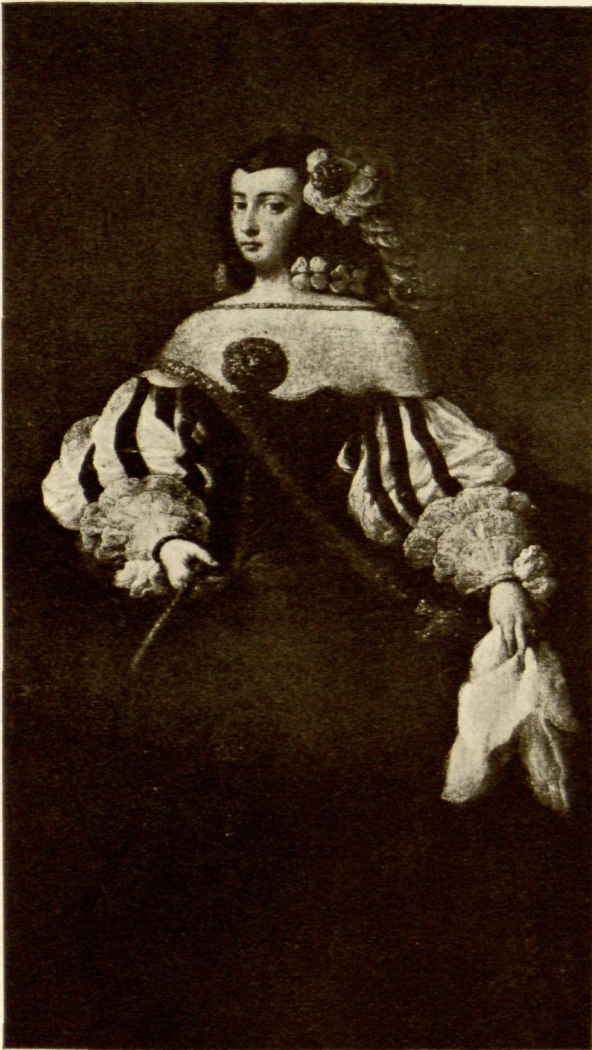


J. CARREÑO DE MIRANDA

MARQUESA DE SANTA CRUZ

(Propiedad de la Marquesa de Isasi)





J. CARREÑO DE MIRANDA DAMA DESCONOCIDA  
(Propiedad del Duque de Medinaceli)



J. CARREÑO DE MIRANDA. D.ª ISABEL DÍAZ DE MORALES  
(Propiedad de D. Francisco de Leguina)

particularidad en la expresión de la cara y de las manos, hace siempre la obra más blanda, más sutil, más fácilmente expuesta a las blanduras y las sutilidades. En retratos de hombres tenemos fuera de España algunos si no tan severos tan dignos como los nuestros, y también tan altivos, podría decirse que «en esencia»; en retratos de mujeres, sólo los nuestros representan el espíritu superior de una raza: los florentinos, flexibles y deliciosos, a menudo inquietantes, no aparecen nunca en espíritu definitivos e inmutables a través de las diferencias de tiempo; y los de Antonio Moro en su reflexión, no se elevan nunca más allá del espíritu de *Metje*, la buena y casera esposa del pintor y podría

decirse que todas las mujeres de Moro, hasta la orgullosísima gobernadora de los Países Bajos, parecen buenas y tranquilas amas de su casa, mediocres al fin y al cabo en espíritu si hacemos caso omiso de la sugestión del tiempo; y que, por el contrario, todos los retratos femeninos españoles, grandes damas, reinas, burguesas, cuyo nombre se perdió, o esposas de conserjes de museo, todas, ostentan muy alto su aristocraticismo único e inconfundible.

Y no es afectación, no; *gravedad tranquila* que dijo, impresionado por esta distinción general e innata, el autor extranjero de «Il Cortegiano»; junto a ella, todas las distinciones, desde las exquisitas de la Escuela



Inglesa hasta las preciosistas del XVIII francés parecen *hechas*; ella sola parece natural, tan natural que pasa de la voluntad de los artistas y brota en el carácter de los modelos o, mejor dicho, que liga estrechamente el retratista y la retratada y los hace depender indisolublemente uno de otra.

Seriedad del arte; seriedad del carácter representado. *La Exposición de retratos de mujeres españolas*, con la diversidad de sus setenta y siete obras, cabalgando sobre cuatro siglos, afirma, como si fuese en una obra única, el carácter de seriedad primordial y de aristocraticismo natural del arte español y de la mujer española.

\* \*

En la época llamada de «primitivismo» el arte del retrato casi no existe en España ninguna escuela tuvo quizás, en sus comienzos, tan pocos retratos como esta escuela española que, por cierto, no merecía aun llamarse así, pues en ella el carácter nacional se vislumbra a penas a través de



LUIS MENÉNDEZ. MARÍA LUISA GABRIELA DE SABOYA  
(Propiedad de la señora de Lázaros)



FRANCISCO BAYEU LA HIJA DEL PINTOR  
(Propiedad del Conde de Villagonzalo)

las influencias, y hasta de las imitaciones extranjeras. Obras religiosas, tablas y retablos con asuntos de santidad en que tan sólo un realismo demasiano áspero, demasiado crudo, según la gráfica expresión francesa acusa el espíritu de raza del artista; y en estas obras, algún que otro retrato de donantes es una excepción que para nosotros tiene hoy el valor insustituible de un valor único e inaudito: así, en el llamado «Retablo de Buitrago», los *Retratos de los marqueses de Santillana*, por el maestro Jorge Inglés.

Esta pintura, que representa a doña Catalina Suárez de Figueroa, forma parte de un retablo donado por su ilustre esposo, el poeta de las *Serranillas*, don Iñigo López de Mendoza, primer marqués de Santillana, conde del Real de Manzanares, señor de Mendoza, de la Vega, de Ibíta y de Buitrago, al Hospital que había fundado en esta última villa. Desde que la crítica se viene ocupando de la tan in-





FOTOTIPIA, THOMAS-BARCELONA



LA TIRANA, POR GOYA  
(Propiedad de la Marquesa de Valdeolmos)





DOÑA MANUELA GIRÓN Y PIMENTEL,  
DUQUESA DE ABRANTES, POR GOYA. (*Propiedad del  
Conde de la Quinta de la Enjarada*)



interesante y enigmática producción primitiva de la pintura española, este retablo de Buitrago, y especialmente las efigies de sus donantes son consideradas como obra capital en el desarrollo de nuestro arte pictórico. El nombre y apodo del artista, dejan su oner sería "ndiente de ses; algu- i. e llaman Jorge el Inglés, otros Maestro Jorge Inglés, y así figura en el codicilo otorgado por el propio marqués de Santillana, el 5 de Junio de 1455, y por el cual mandaba se colocase el retablo en el hospital. Que Inglés fuese un apellido, no es fácil; tampoco que el artista fuese inglés de nacionalidad, pues no se encuentra ningún parecido con este retablo en la escuela primitiva inglesa, y salta a la vista su marcada influencia flamenca. Y puede decirse que, de-

jando a un lado la parte religiosa de la obra, ya por su índole más vulgar, estos dos retratos señalan una fecha importantísima en la pintura española, por el carácter netamente nacional que ostentan a pesar de las condiciones de su técnica a lo Van Eyck. El retrato de la marquesa, o sea el único

que hoy nos ocupa, es la primera de esta serie de efigies femeninas que tan aparte colocan el espíritu de la mujer y del arte español. Dice don Aureliano de Beruete y Morret, en el catálogo de la Exposición, que

existe en el ambiente de este cuadro «un apacible aire de hogar castellano»; cierto, pero existe, sobre todo, en grado máximo, esa *gravedad tranquila*, esa dignidad sencilla y natural que observaremos luego en todas las efigies que siguieron en España a las de la dulce marquesa. Y digo dulce, porque no hay otra palabra, porque aun sin saber nada del carácter de doña Catalina, ésta es la única que, por su retrato, le sea adecuada. Con su indumentaria lujosa, con sus adornos de pedrería, su manto forrado de brocado, su traje de seda ri-



GOYA

MARQUESA DE LAZÁN

(Propiedad del Duque de Alba)

beteado de armiño, su aristocrático perrito, su doncella y el dosel que destaca en el fondo de la habitación, la marquesa de Santillana aparece como una virgencita recogida y frágil de Libro de Horas, y orando, hincada de rodillas, con la expresión más apacible y dulce del mundo. Sin aparato, a pesar de





DUQUESA DE ALBA, POR GOYA.  
(Propiedad del Duque de Alba)





MARQUESA DE CASA PONTEJOS,  
POR GOYA. (*Propiedad de la Marquesa de Pontejos*)



la indumentaria, parece, ante todo, muy noble y gran señora.

Todo lo opuesto es el retrato de D.<sup>a</sup> Isabel la Católica, atribuido, sin gran certeza, a Antonio del Rincón. El valor de esta obra es principalmente histórico y desde este punto de mira debe considerarse, pues, aunque no carece de cierta fuerza de expresión, su valor, desde el punto de vista pictórico, es bastante mediocre.

En este retrato, que es uno de los más autorizados de la ilustre reina Doña Isabel, aparece ya de edad madura y ataviada con gran severidad, sin adorno alguno en el traje y el tocado. Únicamente denotan su estirpe y poderío la tela del escote bordada de castillos y leones y la cruz y la venera que ostenta en el pecho. La fisonomía aparece abultada, con expresión rígida dominadora, poco atractiva; todo lo contrario de la expresión de doña Catalina. Y llegamos, por fin, a los primeros maestros del arte del retrato en España: Sánchez Coello y Pantoja de la Cruz.

El rey Felipe II, por las relaciones trabadas por este monarca con los grandes artistas italianos y flamencos y por la protección que quiso dispensar a los artistas de su patria, siguiendo el ejemplo de las cortes que había visitado, fué, con la suya, el propulsor de la pintura profana en España. No es cosa

de estudiar aquí minuciosamente este problema, harto sabido, además, por todo aquel que se interesa algo por la historia de nuestra gloriosa escuela; más aun; ateniéndonos únicamente al examen de la exposición que motiva este artículo, es imposible el omitir que, antes de la adquisición por Felipe II de

varias obras de Ticiano y, sobre todo, antes de la venida a Madrid, como pintor de cámara de Anthonis Moor, o sea, según la españolización de su nombre, Antonio Moro, la pintura española no existía más que en sus rudimentos, y, especialmente, el retrato. Ya hemos consignado lo excepcional de los retratos del retablo de Buitrago; igual observación debe hacerse respecto a los retratos atribuidos a Antonio del Rincón; la misma pintura religiosa no puede ni con mucho compararse a la que por entonces ya se producía en Italia, Flandes y Alemania y, salvo en los talleres de un Juan de Juanes, de un Luis de Vargas,

de un Morales, en fin, que intentaron sacudir la producción nacional de la imitación extranjera, esta queda a la altura, poco más o menos, de las escuelas llamadas *de Arles* y *de Borgoña*: igual delicadeza o fuerza de concepción, igual imposibilidad material. Y Antonio Moro es quien verdaderamente enseña a los pintores españoles la ruta que había de ser la suya. Y que les llevó al éxito.



AGUSTÍN ESTEVE

MARQUESA DE ARIZA

(Propiedad del Duque del Infantado)



Sería, sin embargo, profundamente injusto e indigno de cualquier estudio que pasase de lo superficial, el decir que los artistas de la corte de Felipe II lo deben todo al maestro holandés: examinemos si no las obras que, en esta *Exposición de retratos de mujeres españolas* representan a los dos más ilustres discípulos de Antonio Moro.

Lo mismo Sánchez Coello que Pantoja de la Cruz fueron, ante todo, retratistas y si bien debe hacerse entre ellos una gran diferencia, en cuanto a su técnica, en espíritu pueden ir casi unidos; y lo mismo Sánchez Coello que Pantoja de la Cruz han creado tipos representativos del espíritu de su patria. Moro fué su iniciador, es verdad, y fué un iniciador probo y severo; mas ¿cómo podría el burguesismo de Moro haberles enseñado esa dignidad grave y sencilla, ese aristocrático natural —

pues hemos de repetir siempre la misma palabra — que ya hemos observado ser el sello inconfundible de nuestros retratos y que ellos parecen haber estampado de una vez para siempre? Esta cualidad indefinible y dominante no puede inculcarse ni aprenderse; debe sentirse inconscientemente, tal como nace y se transmite, tal como existe en realidad. En su primitivismo, muy torpe aun, la adorable efigie de la marquesa de Santillana ya la tenía; fatalmente habían de tenerla los re-

tratos de estos artistas que, a pesar de su aprendizaje junto a un extranjero, — pero no olvidemos que este extranjero estaba, a su vez, dominado por el espíritu de su patria adoptiva — fueron llamados por la sabiduría de su técnica, a establecer el modelo del retrato español. Los dos tuvieron la suerte — entonces esto no implicaba fáciles concesiones — de ser pintores de corte; el primero, en desempeñar el cargo, — maestro que fué

además del otro. — Sánchez Coello aparece, si bien menos enérgico en las tintas vivas, más delicado en las tonalidades suaves; fué un gran «expresionista» y su retrato de D.<sup>a</sup> Leonor Mascareñas se impone como un estudio psicológico. A Pantoja de la Cruz que se muestra en su primera época como un artista de primera fila, le estropeó luego cierta complacencia en detallar demasiado la complicada indumenta-



VICENTE LÓPEZ  
LA ESPOSA DE D. ANTONIO MARÍA DE SEGOVIA «EL ESTUDIANTE»  
(Propiedad de D. Rafael M.<sup>a</sup> Segovia)

ria de sus modelos. Pero, aun sus obras, en cierto modo amaneradas, conservan una dignidad admirable, y no hay retrato suyo que no tenga en las caras y las manos, trozos bellísimos. No así siempre en Bartolomé González, que le sucedió en su cargo palatino y se dejó llevar a menudo por la seducción de los pomposos trajes femeninos de entonces.

La llegada del Greco puso término a estas reproducciones complacientes de desmesuradas gorgueras de encaje, de petos cubiertos





DOÑA DIONISIA DE SALAS Y BOXADOS,  
ESPOSA DEL MARQUÉS DE LA ROMANA, POR VICENTE  
LÓPEZ. (*Propiedad del Marqués de la Romana*)





LA ESPOSA DEL CONSERJE DEL  
MUSEO DEL PRADO, POR LEONARDO  
ALENZA. (*Propiedad de D. José Lázaro.*)



de bordados y pedrerías y de toda clase de alhajas desparrramadas en los peinados y sobre el pecho. Y, además de volver el retrato español a su severidad primitiva, la influencia de Theotocópuli trajo a este retrato la riqueza de colorido importada de los talleres venecianos. Pasemos a Velázquez, sólo representado en esta Exposición por los toques dados en el retrato de D.<sup>a</sup> Isabel de Borbón por Bartolomé González; aquí tenemos, luego, a Juan Carreño de Miranda, el nombre más ilustre después del de Velázquez, de la llamada «Escuela de Madrid». Acusa netamente la influencia directa de este maestro, y, a través de él, la influencia del Greco. Sus retratos dibujados con una seguridad admirable, contruidos con una sobriedad y una apostura que sólo él, después de Velázquez, supo tener, se imponen además por la riqueza de sus carnaciones. En este punto, su retrato



GUTIÉRREZ DE LA VEGA UNA PINTORA  
(Propiedad de D. Eduardo Pamón)



ANTONIO M. ESQUIVEL UNA DAMA CON SU HIJA  
(Propiedad del Marqués de Urquijo)

de D.<sup>a</sup> Mariana de Austria en traje de viuda debe colocarse junto a su cabeza de Carlos II. del museo del Prado, ese retrato que es una de las obras maestras de todos los tiempos tan digna, por lo menos, de ser celebrada, como el famoso retrato de María de Médicis, por Rubens, conservado en el mismo Museo; y su Retrato de señora desconocida, de la colección del duque de Medinaceli es, sin duda alguna, por su espíritu y ejecución, una de las más completas representaciones de mujer de la escuela española.

Después de estos grandes nombres — gloriosos todos por el puesto que ocupan, no sólo en la Escuela Española, sino también en el arte universal, aunque, para el extranjero, Velázquez suele oscurecerlos demasiado — viene rápidamente la época llamada de «afrancesamiento», más antes de llegar a su producción debemos aquí mencionar el Retrato



de la Reina María Ana de Henburg, por Claudio Coello, obra inteligente y honrada, y debemos sobre todo ocuparnos de una obra que se aparta por completo del tipo de retrato implantado por la «Escuela de Madrid», pero que es, no obstante, de suma importancia.

Algunos críticos han aventurado — a propósito de este certamen — la afirmación de que el lienzo en que figuran la condesa de Monterrey presentando a una imagen a una comunidad de Dominicas, no responde a la nota del catálogo que lo hace corresponder a Francisco de Zurbarán. Ciertos trozos de este cuadro no parecen efectivamente responder a la manera habitual del maestro andaluz; a pesar de esto, el hecho de encontrarse la obra catalogada en un inventario de bienes que al morir dejó la hermana del Conde-duque, hace sospe-



RAFAEL TEJEO

DAMA DESCONOCIDA

(Propiedad de Doña Juana Roig)

char fuertemente sea esta obra, si no de la mano toda de Zurbarán, al menos de pinceles de sus discípulos y, por consiguiente, salida de su taller. De todos modos, trátase de una pintura interesantísima, y la figura de la condesa presenta un tipo muy bello de carácter femenino.

Es indudable que el siglo XVIII fué para la pintura española, un siglo de decadencia en las obras religiosas que obedecían al estilo llamado «je-

suíta», que en los retratos que seguían — o al menos querían seguir — los modelos cortesanos de Versalles. Nada más opuesto, más decididamente contrario a la severidad del carácter acusado hasta entonces en los retratos españoles, como el espíritu superficial, la mundanidad frívola, de los retratos del XVIII francés. Había aquí una incompatibilidad radical, profunda, imposible de disfrazar, y nada resultó



J. FERNÁNDEZ CRUZADO

DOÑA ÁNGELA MORET DE BERUETE

(Propiedad de D. Tomás de Beruete)



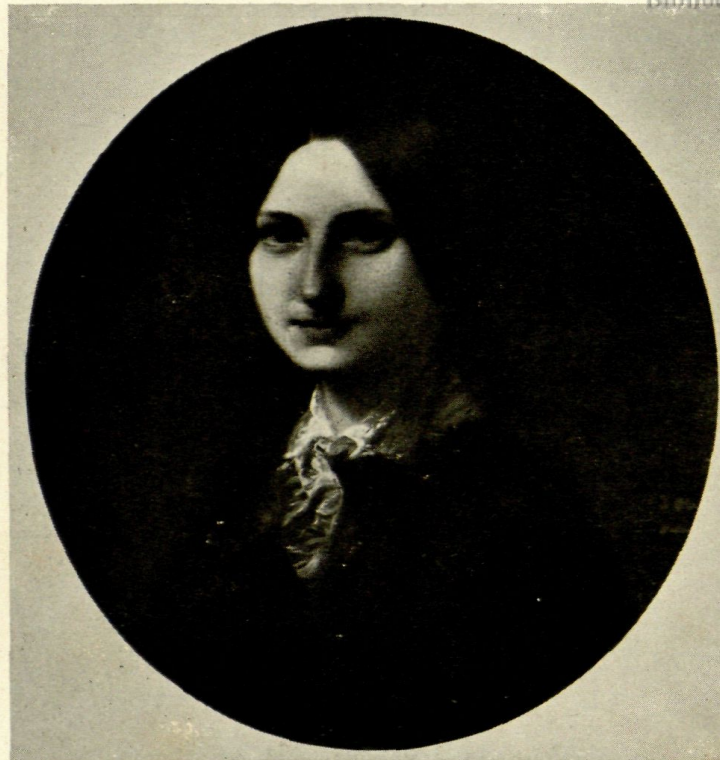


DOÑA MARÍA AGUSTINA LARRAÑAGA  
DE ZABALETA, AMA DE S. A. LA INFANTA  
DOÑA ISABEL, POR FEDERICO DE MADRAZO.  
(Propiedad de la Infanta Doña Isabel)



más lamentable, y más pobre que esos ensayos de afrancesamiento repentino. A primera vista, lo bonito de la indumentaria, la gracia ficticia de las actitudes pueden hacer ilusión; pronto se vislumbra la vacuidad de estos retratos que aquí, en el ambiente que había creado al Greco y a Velázquez, a Sanchez Coello, a Pantoja y a Carreño, se aprendían de un Ranc y de un Van Loo, los artistas extranjeros traídos a la corte para servir de maestros. Pásemos rápidamente ante las obras de Luis Menéndez, Luis Martínez y Bayeu, y lleguemos, por fin, al genio grandioso que había de resucitar con un brío inaudito la tradición pictórica nacional.

Nada más español, más esencial y únicamente español que estas figuras femeninas de Go-



FEDERICO DE MADRAZO

LA SEÑORA OLAVE

(Propiedad del Conde Almaraz)



RAFAEL BENJUMEA

LA INFANTA DOÑA ISABEL

(Propiedad de D. Mauricio López Roberts)

ya. Y nada más interesante que el espíritu y el carácter que denotan, mejor dicho, que se ofrece en ellas descubierta y retenida con la más fuerte amplitud. Ante todo, vese en ellas la diferencia con el espíritu y el carácter de las figuras femeninas reproducidas por aquellos grandes maestros que acabaron con Carreño de Miranda: han transcurrido dos siglos, los pedestales como los tronos no son ya tan altos y por ahí tan distantes. La nobleza de las mujeres de Goya no es únicamente de mujeres nobles; la austeridad exterior es en estas creaciones del glorioso aragonés, sencillamente dignidad; y el carácter primordial es la fuerza, la fuerza, no ya orgullosa, sino un tanto bravía y popular; pero nunca popular. Conside-





BAYEU. EL JUEGO DE LA VAQUILLA

(De la colección de tapices de S. M. el Rey)

rad este retrato de María del Rosario Fernández, llamada *La Tirana*. No es una aristócrata, es una actriz, una mujer salida del pueblo y que encarnaría a maravilla alguna «diosa de la Razón» del vecino país. Por la exaltación del carácter de esta mujer, podríase considerar este retrato como «la consagración del pueblo» y ¿en qué otro país que en el suyo hubiera encontrado Goya para personificar este espíritu que pudiéramos llamar «de después de la revolución», un modelo tan admirable y tan digno, tan dueño de sí mismo y tan elevado? Han cambiado los tiempos y los hábitos desde que doña Leonor Mascareñas se hacía pintar por Sánchez Coello; en la brutal democratización de ese año de 1794 en que Goya firmó su retrato, María del Rosario Fernández, la gallardamente nombrada *La Tirana* afirmaba con su postura incomparable la dignidad del nuevo carácter femenino español.

Al año siguiente pintaba Goya el retrato de la marquesa de Alba en pie, vestida de blanco, con cinturón y lazos de color rojo, con la cabellera sencillamente suelta; unos

cinco años antes había pintado el de la marquesa de Casa-Pontejos ataviada al estilo pomposo de Versalles. Estos dos retratos, con el de *La Tirana* en medio, dicen toda la evolución de Goya, impresionado por la sensibilidad ambiente: primero, el retrato de corte, con su apariencia lujosa y antiplebea a la usanza antigua; luego el retrato franco, amplio, desbordante de vida, de la maja del pueblo que se impone y, después de ésta, el retrato aristocrático, tieso aun de ademán; pero de presentación sencilla, de aspecto *que pudiera no ser noble*. Y después, es el espléndido retrato de la marquesa de Lazán, obra incomparable, intuitiva, que parece haber brotado de un golpe entera y natural de la paleta del pintor. La marquesa de Lazán juvenil, decidida, con el atrevimiento de su pie avanzando al borde del cuadro, con la tranquilidad de sus formas dibujadas o presentidas por el cruzamiento de sus piernas, marca la nueva era del retrato de mujer, y este retrato tan valiente, tan alejado de toda afectación, muestra también la integridad que había de tener el nuevo espíritu feme-



nino; obra esta única que sólo podía nacer frente a un espíritu único, obra que marca además el apogeo de la técnica incomparable del maestro de Fuendetodos, el apogeo de la libertad de su pincel. Después de ella, tenemos al retrato teatral de la duquesa de Abrantes, de cuyo aparato, impuesto sin duda por el gusto del modelo, se supo salvar el pintor en la técnica, por las vibrantes tonalidades ostentadas en los grises y claro-oscuros del retrato de la marquesa de Lazán.

Después de Goya, después del inmenso espacio que debe dejarse libre detrás de su nombre hay que citar, en primera fila de sus discípulos inmediatos, a Leonardo Alenza, gran temperamento dotado de extraordinarias condiciones de sensibilidad y que en este *Retrato de la esposa de un conserje del museo del Prado*,

nos ha dejado una efigie deliciosa y muy característica de mujer. El *Retrato de la marquesa de Ariza*, por Agustín Esteve, resulta bastante inferior a otras obras delicadamente románticas que conocemos de este discípulo y colaborador a veces del gran don Francisco. Pero antes de meternos por los senderos del romanticismo, tenemos que mencionar a Vicente López que aparece en esta Exposi-

ción tan concienzudo, perfecto y frío, como siempre, exceptuando en este juicio el *Retrato de doña Ana Cabañero y Retamosa*, esposa de don Antonio M.<sup>a</sup> Segovia «El estudiante», retrato que ostenta la fecha de 1840 y que si bien no aparece de técnica tan perfecta como otros del mismo autor, es de una sensibilidad mucho más delicada y atractiva.

Muchos nombres: Bernardo López Piquer, José Camarón, Joaquín de Inza, Juan Gálvez, Rafael Tejeo, Rafael Benjumea, llenan con obras, honradas algunas, demasiado académicas otras, todas mediocres de espíritu, esa época que va de los discípulos inmediatos de Goya, a la aparición de Federico de Madrazo. Pero merecen aparte Esquivel, que a veces — como en aquel retrato de mujer de la colección Beruete, que figuró en la Exposición de 1913 —

llegó a ser un gran artista Gutiérrez de la Vega, creador de tantas mujeres románticas, y también Fernández Cruzado que, si bien no puede compararse a estos dos últimos artistas, demuestra una gracia y desenvoltura muy dignas de ser consideradas, y José de Madrazo, fiel representante de su época, esta época que había de encontrar su retrato *ad hoc* en Federico de Madrazo. Poco a poco, la



PINTURAS RUPESTRES DEL NAVAZO (ALBARRACÍN)



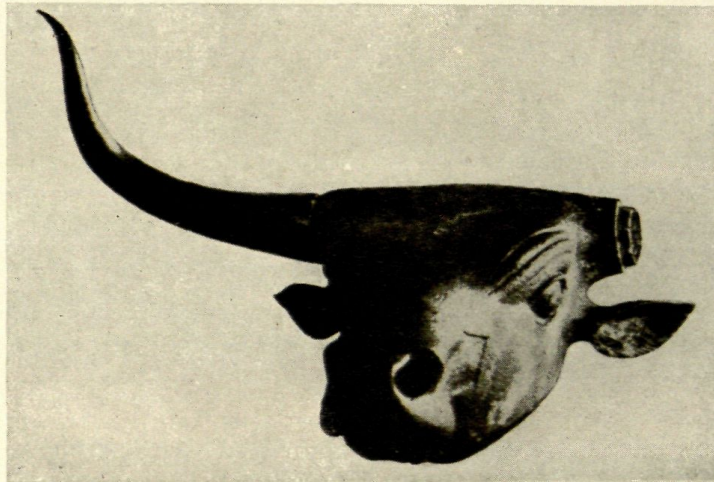
crítica ha ido acostumbrándose a considerar como un gran artista a este pintor tan desdeñado cuando hace veinte años la pintura española empezó a sacudir el academismo que la invadía desde mediados del pasado siglo.

El señor conde de las Almenas, con un celo verdaderamente digno de alabanza, organizó, en el local a este efecto amablemente cedido por la *Sociedad Española de Amigos del Arte* — o sea en algunos salones de la planta baja de la Biblioteca Nacional — una Exposición, en extremo interesante, de *El Arte en la Tauromaquia*. El conde de las Almenas entiende, y a nuestro juicio con gran acierto, que los toros eran, en la vida nacional, algo esencialísimo, y que, ténase acerca de esta fiesta la opinión que se tuviere, fuerza es reconocer que ocupa un lugar preeminente en el espíritu, en los gustos y en los hábitos del pueblo español. Aficionado a las corridas, o detractor acérrimo de ellas, no hace al caso; nadie puede negar lo antes di-

cho. Por eso ha sido un acierto merecedor de toda clase de aplausos, el celebrar un certamen demostrativo de cuán unidas — inseparable e indefectiblemente unidas — estaban las corridas de toros a todas las manifestaciones de la vida nacional, y por eso resultó muy interesante y muy instructiva una Exposición en que podían ad-

mirarse obras prehistóricas y obras de Goya, bulas de un Papa y loza de Talavera, dijes, «bibelots» y grupos escultóricos. Pues de todo había en esa Exposición en que no faltaba una demostración de *El Arte en la Tauromaquia*; de todo, y de todas las épocas, desde la *edad de piedra* hasta mediados del pasado siglo.

Unas líneas de Serafín Estébanez Calderón, *El Solitario*, reproducidas como encabezamiento del catálogo, definen admirablemente el sentido de esta Exposición. De ellas entresacamos las siguientes líneas: *Los toros, pues, ya se les considere como espectáculos circenses, ya se les mire como recuerdos caba-*



CABEZA DE TORO EN BRONCE  
(SIGLO XVII ANTES DE J. C.) HALLADA EN COSTIG (BALEARES)  
(Museo Arqueológico Nacional)



JUAN CHERMITE  
DIBUJO. CORRIDA EN VALLADOLID EL 27 DE JULIO DE 1592  
(Propiedad de D. Miguel Ortiz Cañavate)



llescos, de la Edad Media, ora se les clasifique con filosófica imparcialidad, ora se les alabe y encomie con vanagloria nacional, como muestra del esfuerzo y la bizarria española, merecen siempre del escritor público toda aquella

atención que sobre si llaman los hechos constantes y de forzosa repetición, que nunca se desmienten y que sufren y saben resistir el transcurso de los siglos y, lo que es más admirable todavía, el trueque de las ideas y la revolución de los Estados. Para explicar la influencia ejercida en el arte — en

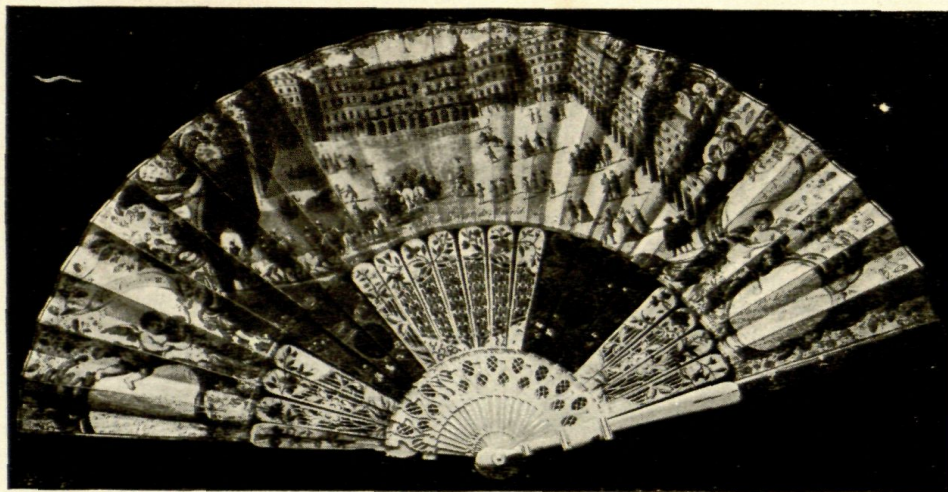
todas las manifestaciones grandes y pequeñas del arte nacional — el espectáculo de estos «hechos constantes y de forzosa repetición», de estos hechos que han sobrevivido a todas las contingencias el conde de las Almenas se refiere a los estudios dedicados a las relaciones de los toros con el arte por don Juan Cabré (Estudios prehistóricos); don Antonio

Vives (El arte egipcio en España); Hübner y P. Fita (Estudios acerca de la pieza de Clunia); el conde de las Navas (El espectáculo más nacional); Mesonero Romanos (El antiguo Madrid); Balsa de la Vega (Eugenio Lucas);

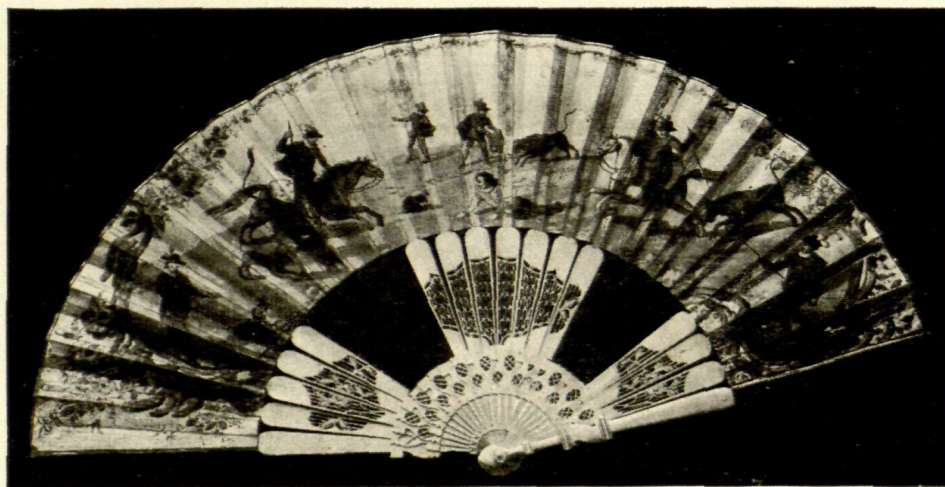
Beruete y Moret (Goya, grabador); sin contar los anales y los infinitos documentos profanos y eclesiásticos. A estas obras, así como al erudito prefacio del catálogo, nos referimos también nosotros en esta sucinta reseña.

Nadie sabe con certeza, cuando y como empezaron en

España las corridas de toros. A menudo tropiézase en libros de diverso linaje con alusiones al toreo de Julio César y al del Cid; ningún documento fidedigno acredita estas andanzas de tan famosos personajes; pero, aunque así fueran, son ya en la historia del toreo, cosa moderna. Por manifestaciones artísticas llegadas hasta nosotros, sabemos que



ANVERSO DE UN ABANICO DEL SIGLO XVII  
LA PLAZA MAYOR DE MADRID, EN TIEMPOS DE CARLOS III  
(Propiedad de los Marqueses de Santa Cruz)



REVERSO DE UN ABANICO DEL SIGLO XVII  
CABALLEROS REJONEANDO TOROS  
(Propiedad de los Marqueses de Santa Cruz)



en las épocas consideradas como las más remotas en la historia, la figura del toro aparece ya dibujada en el interior de cavernas de Italia, Mediodía de Francia y Norte de España. Y, de unos doce mil años antes de nuestra era, nos han quedado escenas precursoras del toreo en las cavernas de las provincias de Teruel, Lérida, Albacete y Cuenca. Con el facsímil, hecho por don Juan Cabré, de una de ellas, existente en Albarracín (Teruel), comienza la *Exposición del Arte en la Tauromaquia*. Junto a ella hubo una copia del fresco admirable descubierta por el famoso arqueólogo alemán Schliemann en el palacio de la Acrópolis de Tiryntho, una de las más célebres creaciones del arte cretense. Pertenecientes al arte cretense también, y de

lo más representativo que de él conocemos, son las innumerables cabezas de toro y figuras de toros pequeños, de bronce generalmente, y algunos de plata y hasta de plata con los cuernos de oro. De los encontrados en las islas Baleares, y que están conservados en el Museo Arqueológico madrileño, este certamen nos ofrece uno de los más hermosos ejemplares: una cabeza en bronce del siglo xvii antes de J. C., insuperable de fuerza y de vida. Como dato curioso, fueron también expuestas las reproducciones de la copa de Hagia Tryada y de las dos célebres tazas de oro del Museo de Atenas conocidas por

*Tazas de Vafio* en cuyos maravillosos relieves se ven, no solamente toros, sino verdaderas escenas de toreo y, como lo hace



GOYA

EL JUEGO DE LA VAQUILLA

(Propiedad de los Marqueses de Larios y del Genal)



GOYA

CABEZA DE TORO EN FORMA DE TROFEO

(Propiedad de la Marquesa de Casa Torres)



notar muy bien el conde de las Almenas, incluso escenas de cogidas.

Por estas obras, por la célebre pieza de Clunia, que desgraciadamente ha desaparecido — (apareció en 1774 en Peñalva, y el párroco de este pueblo tuvo la desdichada ocurrencia de hacer de ella el respaldo del hogar de su chimenea, con lo cual no tardó en destruirse bajo los efectos del calor) — pero de la cual nos queda una copia hecha en 1775 y certificada como auténtica por autorizados arqueólogos, podemos ver las raíces que tiene en la Península la afición en los toros, afición anterior a toda influencia conocida y de la cual provienen tantas creaciones de arte.

Cuando aparecen los godos, obscurécese momentáneamente esta afición; mas pronto volvemos a dar con huellas de ella, y esto en donde menos era de esperar: en obras dependiendo directamente

de la inspiración religiosa. Una de las más interesantes piezas de la *Exposición del Arte en la Tauromaquia* es, sin duda alguna, la reproducción — hecha por vez primera y

perfectamente por el miniaturista D. Gregorio Durán — de unas láminas de las *Cantigas del Rey Sabio* conservadas en la Biblioteca de El Escorial. Estas láminas, obra probablemente de Pedro Lorenzo, pintor de cámara de aquel rey, ilustran el relato del milagro acontecido en presencia del rey y su corte, en Plasencia, en donde, en un encierro celebrado con ocasión de unos festejos de bodas, un hombre iba a ser alcanzado por un toro desmandado, cuando, habiendo un sacerdote invocado a la Virgen, el toro furioso quedó súbitamente convertido en manso. Las láminas han una ingenuidad y un realismo delicioso, y ofrecen tanto interés desde el punto de vista artístico



EUGENIO LUCAS

EN LA DEHESA «LA MUÑOSA»

(Propiedad de D. Miguel Ortiz Cañavate)



EUGENIO LUCAS (COPIA DE GOYA). RETRATO DE JOSÉ ROMERO

(Propiedad de D. Miguel Ortiz Cañavate)



como desde el histórico, pues son, por su espíritu y composición, genuinamente españolas. A su altura debe colocarse, en el estudio de esta Exposición, unas copias de las pinturas del claustro de Santo Domingo de los Silos, que representan a los precursores de nuestros actuales picadores y que, según opinión de algunos, pudieran ser anteriores a las *Cántigas del Rey Sabio*.

Del siglo xv vemos aquí, además de una paciencia del coro de la catedral de Plasencia, obra maestra de Rodrigo Alemán, que representa a un hombre ante un toro con un capote y un estoque — prueba esta irrefutable de la afición que la gente de Iglesia tenía por las corridas de toros;— y un vaciado de la rampa de la escalera de la Universidad de Salamanca, que representa a varios caballeros rejoneando toros. Es sabido que aquella Universidad festejaba con corridas los *grados* de sus alumnos. Lo que es menos sabido, es que fué el mismo Fray Luis de León el que redactó y escribió la protesta de la Universidad contra la bula en que Pío V prohibía terminantemente las

corridas, y a la cual, a pesar de lo religioso de la época, Felipe II, el monarca religioso por excelencia, se atrevió a poner el veto, comprendiendo cuán en pugna estaba este

Breve con los sentimientos del pueblo. Esa bula, que pertenece a la colección de don Miguel Ortíz Cañavate, es, seguramente, el documento más trascendental de cuantos fueron exhibidos, y, como no es cosa de enumerar uno por uno estos do-

cumentos, pasaremos por alto las demás muestras de *El Arte en la Tauromaquia*, y nos ocuparemos de los cuadros, dibujos, etc. Por orden cronológico, tenemos, como obra

importantísima del siglo xvi, un gran dibujo de Juan Cornelio Vermejen—conocido por Barbalonga—dibujo que representa, con una visión y una técnica completamente modernas, una gran corrida: sin duda la que se cele-

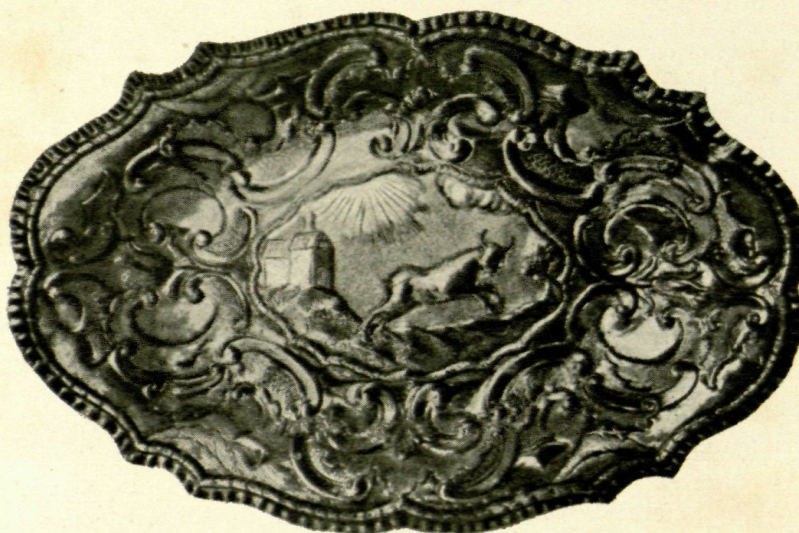
bró en Ávila el 8 de Junio de 1534, en presencia del emperador Carlos V. Y, junto a esta obra interesantísima, tenemos un fragmento de un cartón de tapiz, en el cual cartón se ve al citado Barbalonga tomando



EUGENIO LUCAS

CORRIDA DE TOROS EN UN PUEBLO

(Propiedad de D. Miguel Ortíz Cañavate)



BANDEJA DE PLATA

(Propiedad de D. Rafael Gordon)



apuntes en su album, teniendo a las espaldas (?) una piara de toros bravos. También aparece en la Exposición una corrida dibujada en 1592, en Valladolid, por Jehan Lhermite.

Del siglo xvii, un gran lienzo, al óleo, de Juan de Toledo, representando a varios caballeros rejoneando un toro; luego, del siglo xviii y principios del xix, varios retratos de toreros, algunos verdaderamente hermosos por su expresión y su

«allure», como el de *Costillares*, el célebre retrato de Francisco Montes (Paquiro), el hermoso retrato de *El Morenillo*, atribuido a Alenza, etc., y la copia del retrato hecho por Goya, de Pablo Romero. Mas, lástima es consignar que la mayoría de los retratos de toreros de esa época, están hoy fuera de España, en colecciones extranjeras.

Carnicero merece una mención especial con sus dibujos de la colección Cañavate. Lucas merecería un estudio detenido con sus infinitas escenas taurinas; pero lo más importante de la Exposición fueron las obras de Goya: sus soberbias cabezas de toros, sus pequeñas escenas — una de las cuales: *El juego de las vaquillas*, es única en su incomparable producción — y, por fin, sus grabados, ejemplares valiosísimos de la primera edición de *La Tauromaquia*. Y no hablamos de la importante colección de cuadritos de

Goya pertenecientes al duque de Veragua. «El entusiasmo de Goya por este espectáculo netamente español, — ha escrito el señor Beruete, — lo prueba la serie de obras pic-

tóricas de su mano que dedicó a reproducir escenas de toreo de todo género, entusiasmo que perduró en el artista hasta su última época, puesto que tenemos el dato de una carta de Moratín, fechada en Burdeos en el año 1825, cuando

el poeta y el pintor se expatriaron, en que se lee: «Goya dice que él ha toreado en su tiempo y que con la espada en la mano a nadie teme. Dentro de dos meses va a cum-

plir ochenta años.» En su aspecto de grabador dedicó al espectáculo de los toros esta serie importante de aguafuertes que nos ocupa, — *La Tauromaquia*, — una de las más famosas y artísticas que realizara. Muestra en ella un cierto deseo de manifestar erudición, no contentándose con reproducir suertes y actitudes de la lidia, es decir, del toreo como espectáculo, y aún cuando se llama *Tauromaquia*, vocablo que sólo expresa arte de lidiar los toros, su contenido nos demuestra que el artista quiso ir más

allá, a todo aquello que es lucha del hombre con el toro, incluso dando a algunas de sus láminas — las primeras de la serie — un carácter legendario e histórico, haciendo apa-



RELOJES DE BOLSILLO (HACIA 1820) Y BOTONES DE CASACA (SIGLO XVIII)



JARRA TALAVERANA (SIGLO XVII)  
(Propiedad de S. A. la Infanta Isabel)





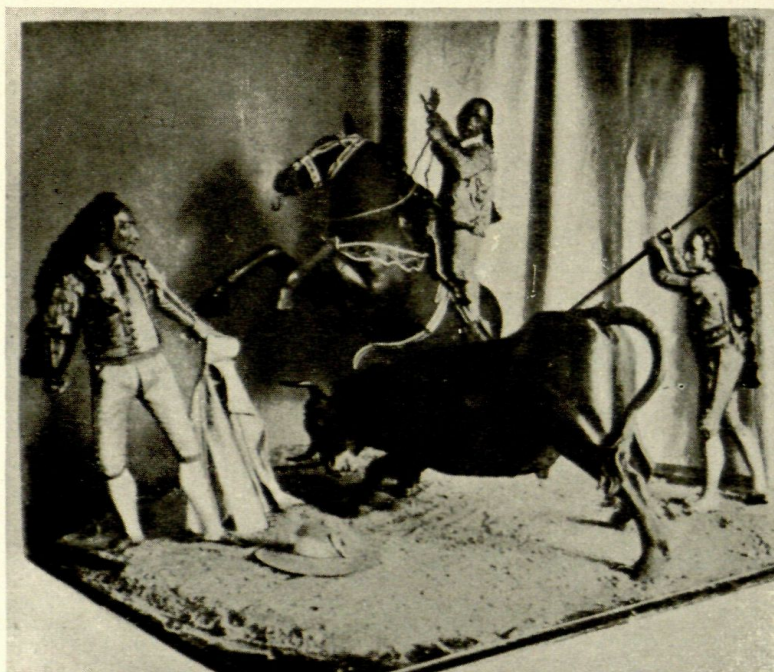
JUAN DE TOLEDO

REJONEADORES (Propiedad del Duque de Veragua)

recer árabes, moros y personajes como el moro Gazul, el Cid y Carlos V.» Y añade algo después: «Esta serie de aguafuertes, tal vez no sea una exacta copia de las escenas y de los momentos de la lidia; un técnico del toreo podría poner reparos a la producción de aquellas suertes, que resultan a menudo algo fantásticas y convencionales, pero en cambio en ellas se ha logrado de modo maravilloso la cualidad que más se perseguía: la del movimiento. En efecto, la observación de las actitudes de los hombres y de los animales en medio de aquellas escenas tan mo-

vidas, es la nota culminante de *La Tauromaquia*. Y todo expresado con una justeza, un relieve y una valentía precisos para que estas composiciones logren dar la sensación de la verdad y la vida que ostentan. Creo yo que hasta no ha muchos años

no habría sido posible comprender lo admirablemente sorprendidos que fueron aquellos movimientos por Goya. Sus toros parecerían más bien caricaturas de toros; nadie pintaba los toros como él y nadie podría creer que los toros tomaran esas actitudes ni determinarían esos movimientos.»



HERMOSO

SORPRESA DEL PICADOR «MONILLA»

(Propiedad de los Duques del Infantado)



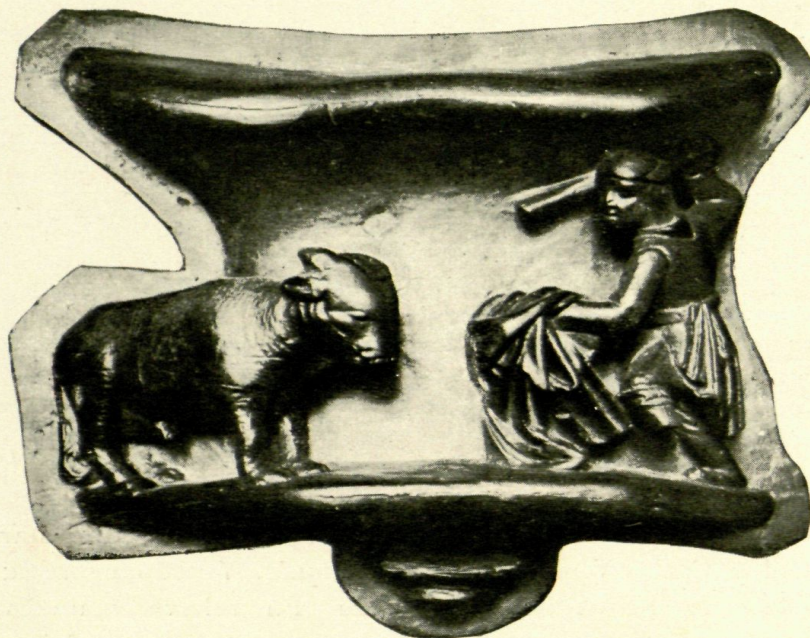
En escultura destacan, ante todo, los magníficos grupos del escultor granadino Pedro Antonio Hermoso, que, además de su mérito artístico, tienen el de su minuciosa y completísima indumentaria. Luego, son también dignos de admiración los dos pequeños grupos en bronce — época de 1830 — de la colección de Medinaceli, y son muy característicos algunos barros granadinos que representan, policromados a todo color, figuras de toreros bailando.

Carteles, exhibieronse muchos; buena muestra de los quince mil que componen la colección taurina de don Miguel Ortiz Cañavate; y piezas de porcelana, también fueron presentadas varias, aunque es de notar que, por ser creaciones inspiradas en el

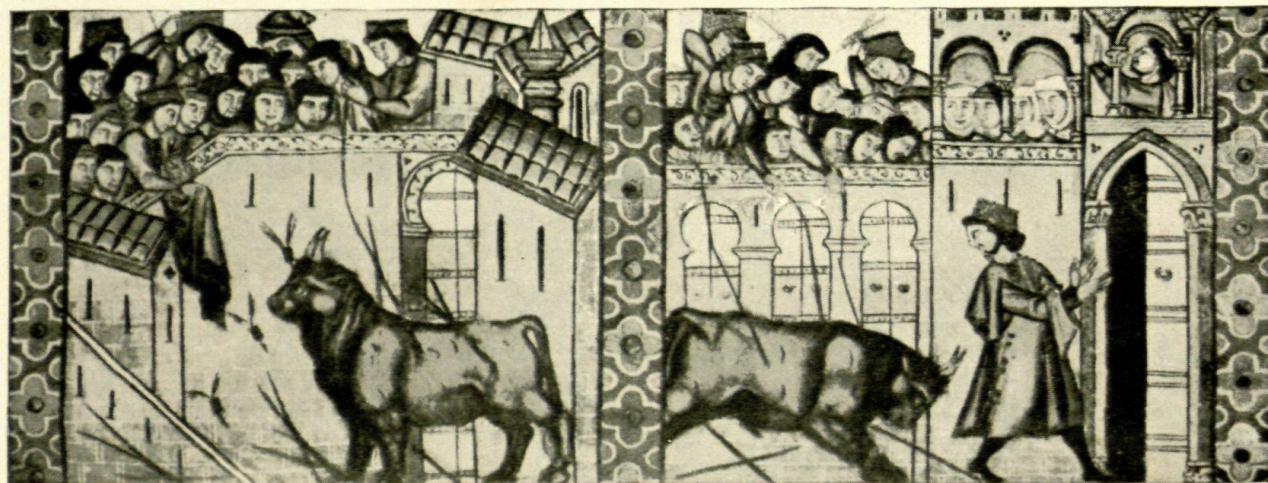
gusto francés, las fábricas españolas de porcelana fina despreciaron los asuntos taurinos.

Tapices, muebles con incrustaciones representando toros o escenas de corridas, bandejas de plata repujada, relojes, dijes, abanicos, aun botones, y hasta un chaleco bordado, prueban hasta qué grado llegó, a fines del XVIII y principios del XIX, el interés por la fiesta nacional, y curiosas fotografías de aristócratas con toreros dicen el prestigio alcanzado por éstos. Pero ya salimos del aspecto artístico de la Exposición, y sería demasiado entrar en el aspecto histórico. Basten estas líneas para dar idea de lo que fué en su conjunto, y de lo que significó la *Exposición del Arte en la Tauromaquia*. — MARGARITA NELKEN.

nicos, aun botones, y hasta un chaleco bordado, prueban hasta qué grado llegó, a fines del XVIII y principios del XIX, el interés por la fiesta nacional, y curiosas fotografías de aristócratas con toreros dicen el prestigio alcanzado por éstos. Pero ya salimos del aspecto artístico de la Exposición, y sería demasiado entrar en el aspecto histórico. Basten estas líneas para dar idea de lo que fué en su conjunto, y de lo que significó la *Exposición del Arte en la Tauromaquia*. — MARGARITA NELKEN.



RODRIGO ALEMÁN (1437). PACIENCIA DEL CORO. CATEDRAL PLASENCIA



MINIATURA DEL LIBRO DE LAS CÁNTIGAS

LANCE DE UNA CORRIDA EN PLASENCIA

(Biblioteca del Monasterio del Escorial)