

REVISTA ESPA-
ÑOLA DE ARTEAÑO
III
NUMERO
DICIEMBRE

4

PASEO DE
RECOLETOS
20 MADRID
MCMXXXIV

PUBLICACIÓN DE LA

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

REVISTA. TOMO XII

Continuación del Boletín ARTE ESPAÑOL, cuya publicación ha proseguido durante más de veinte años, la Sociedad Española de Amigos del Arte.

ESTA REVISTA

se propone reflejar la renovación de la Sociedad, que a la vez ha ensanchado el campo de su interés más allá de límites territoriales, dándole propósito de atender al arte de todo el mundo y más allá de las convencionales fronteras cronológicas, sin cerrar la puerta, por consiguiente, a lo moderno.

EN ESTA NUEVA ETAPA

la REVISTA ESPAÑOLA DE ARTE será predilectamente mirada por la Sociedad, como uno de sus órganos de trabajo más esenciales. Órgano de difusión a la vez, con el privilegio y la responsabilidad de ser, hoy por hoy, la única Revista de arte de carácter general que se publica en España. Aceptará también la suscripción de los no pertenecientes a la Sociedad y la venta por números sueltos.

APARECERÁN CUATRO NÚMEROS ANUALES

con propósito de llegar, más tarde a una periodicidad más frecuente. Estos números estarán copiosamente ilustrados y darán, en sus páginas de guarda, el resumen de los artículos en alguna lengua extranjera.

Forman el Comité de Publicaciones de la Sociedad Española de Amigos del Arte, y editan por consiguiente la Revista, los Sres. D. JOAQUÍN EZQUERRA DEL BAYO, D. ANTONIO MÉNDEZ CASAL, D. EUGENIO D'ORS, D. LUIS BLANCO SOLER, D. FRANCISCO HUESO ROLLAND.

Secretario: D. JOAQUÍN ENRÍQUEZ.

REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN DE LA REVISTA: S. E. A. A. PASEO DE RECOLETOS, 20,
PALACIO DE LA BIBLIOTECA NACIONAL

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

(FUNDADA EN 1909)

Presidente honorario: SR. DUQUE DE ALBA

JUNTA DIRECTIVA

EL MARQUÉS DE LEMA, *Presidente*.—EL MARQUÉS DE VALDEIGLESIAS, *Vicepresidente*.—D. FRANCISCO BARNÉS, *Vicepresidente*.—D. JOAQUÍN EZQUERRA DEL BAYO, *Director de Publicaciones*.—D. EUGENIO D'ORS, *Bibliotecario*.—EL MARQUÉS DE ALEDO, *Tesorero*.—DUQUESA DE PARCENT, CONDE DE PEÑA-RAMIRO, D. ANTONIO MÉNDEZ CASAL, D. FRANCISCO HUESO ROLLAND, D. MIGUEL DE ASÚA, D. LUIS BLANCO SOLER, EL CONDE DE FONTANAR, D. JOSÉ FERRANDIS Y TORRES, D. JULIO CAVESTANY Y SR. VIZCONDE DE MAMBLAS, *Vocales*.—DUQUESA DE DATO Y D. JOSÉ M.^a SERT, *Vocales correspondientes*.—EL MARQUÉS DE SALTILLO, *Secretario*.—D. JOSÉ PEÑUELAS, *Secretario*.

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

PRESIDENTE HONORARIO

Alba, Duque de.

SOCIO HONORARIO

Alba y Bonifaz, D. Santiago.

SOCIOS PROTECTORES

Alba, Duque de; Amboage, Marqués de.—Bauzá, Vda. de Rodríguez, María.—Castillo Olivares, D. Pedro del; Cebrián, don Juan C.—Genal, Marqués del.—Ivanrey, Marquesa de.—Max Hohenlohe Langeburg, Princesa; Medinaceli, Duque de; Montellano, Duque de.—Parcent, Duquesa de.—Romanones, Conde de.—Valverde de la Sierra, Marqués de.

SOCIOS SUSCRIPTORES

Abarzuza, D. Felipe; Achával, D. Guillermo de; Agrupación Española de Artistas Grabadores; Aguiar, Conde de; Aguirre, D. Juan de; Albarrán Sánchez, D. Lorenzo; Alburquerque, don Alfredo de; Alcántara Montalvo, D. Fernando; Aledo, Marqués de; Alella, Marqués de; Alesón, D. Santiago N.; Alfonso, don José; Alhucemas, Marqués de; Almenara Alta, Duque de; Almunia, Marqués de la; Almunia y de León, D. Antonio; Alonso Martínez, Marqués de; Altamira, D. Rafael; Alvarez Buyla, D. Amadeo; Alvarez Net, D. Salvador; Alvarez Victorero, doña Pilar; Allende, D. Tomás de; Amezúa, D. Agustín G. de; Amigos del Arte, de Buenos Aires, Sociedad de; Amposta, Marqués de; Amuriza, D. Manuel; Amurrio, Marquesa de; Argüelles, Srta. Isabel; Argüeso, Marquesa de; Arriluce de Ibarra, Marqués de; Arrillaga, D. Manuel M. de; Asúa, D. Miguel de; Ateneo de Cádiz; Aycinema, Marqués de; Aza, D. Vital; Azcona, don José María.

Ballesteros Beretta, D. Antonio; Bandelac de Pariente, don Alberto; Barnés, D. Francisco; Barral, D. Emiliano; Barrio de Silvela, D.ª María; Basagoitia, Sra. viuda de D. Antonio; Bastos Ansart, D. Francisco; Bastos Ansart, D. Manuel; Bastos de Bastos, D.ª María Consolación; Beltrán y de Torres, D. Francisco; Bellamar, Marqués de; Bellido, D. Luis; Benedito, D. Manuel; Benjumea, D. Diego; Benlliure, D. Mariano; Benlloch, D. Matías M.; Bermúdez de Castro Feijóo, señorita Pilar; Bernar y de las Casas, D. Emilio; Bériz, Marqués de; Beúnza Redín, D. Joaquín; Biblioteca del Museo de Arte Moderno; Biblioteca del Nuevo Club; Biblioteca del Palacio Nacional; Biblioteca del Senado; Bilbao, D. Gonzalo; Birón, Marqués de; Bivona, Duquesa viuda de; Blanco Soler, D. Carlos; Blanco Soler, D. Luis; Bofill Laurati, D. Manuel (Barcelona); Boix Sáenz, D. Félix; Bordejé Garcés, D. Federico; Bóveda de Limia, Marqués de; Bruguera y Bruguera, D. Juan; Bullón Fernández, D. Eloy; Byne, D. Arturo.

Cabello y Lapidra, D. Luis María; Cáceres de la Torre, don Toribio; Calleja, D. Saturnino; Camino y Parladé, D. Clemente (Sevilla); Camiña, D. José; Cangas, D. Pedro; Carande Thovar, D. Ramón; Cardona, Srta. María; Carles, D. D. (Barcelona); Caro, D. Juan; Carro García, D. Jesús; Casajara, Marqués de; Casa Puente, Condesa Vda. de; Casa Torres, Marqués de; Casa Rul, Conde de; Casal, Conde de; Casino de Madrid; Castañeda y Alcover, D. Vicente; Castellanos Arteaga, D. Daniel; Castillo, D. Antonio del; Castillo, D. Heliodoro del; Cavestany y de Anduaga, D. Alvaro; Cavestany y de Anduaga, D. Julio; Cayo del Rey, Marqués de; Cebrián, D. Luis; Cervantes y Sanz de Andino, D. Javier; Cerralbo, Marqués de; Cierva y Peñafiel, D. Juan de la; Cincúnegui y Chacón, D. Manuel; Círculo de Bellas Artes; Coll Portabella, D. Ignacio; Comisión Provincial de Monumentos de Sevilla; Compiani, D. José Eugenio (Buenos Aires); Conte y Lacave, D. Augusto José; Corbí y Orellana, D. Carlos;

Coronas y Conde, D. Jesús; Corpa, Marqués de; Cortejarena, D. José María de; Cortezo y Collantes, D. Gabriel; Correa y Alonso, D. Eduardo; Cos, D. Felipe de; Crosa, D. Bernardo de S.; Cuervo-Arango y González-Carvajal, D. Ignacio (Avilés), Asturias; Cuesta Martínez, D. José; Cuevas de Vera, Conde de; Chacón y Calvo, D. José María; Champourcin, Barón de; Churruca, D. Ricardo; Coronado y López, D. Alberto.

Dangers, D. Leonardo; Demiani, Alfred; Des Allimes, D. Enrique; Díez, D.ª Josefina L.; Díez, D. Salvador; Domingo, don Marcelino; Domínguez Carrascal, D. José; Durán Salgado y Loriga, D. Miguel.

Echeandía y Gal, D. Salvador; Echevarría, D. Venancio (Bilbao); Enríquez y González Olivares, D. Francisco; Escoriaza, D. José María de; Escoriaza, Vizconde de; Escuela de Artes y Oficios de Logroño; Escuela de Bellas Artes de Olot; Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Granada; Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado (Madrid); Esteban Collantes, Conde de; Estrada, Jenaro; Ezquerria del Bayo, D. Joaquín.

Fernández Alvarado, D. José; Fernández Ardevín, D. César; Fernández Clérigo, D. José María; Fernández de Navarrete, D.ª Carmen; Fernández Nóvoa, D. Jaime; Fernández Rodríguez, D. José; Fernández Tejerina, D. Mariano; Fernández Villaverde, D. Raimundo; Ferrandis y Torres, D. José; Finat, Conde de; Foncalada, Condesa de; Fontanar, Conde de; Foronda, Marqués de; Fuentes, señorita Rosario.

Gálvez Ginachero, D. José; García-Araus, D. Francisco; García Cabezón, doña Prudencia; García Diego de la Hueraga, D. Tomás; García Guereta, D. Ricardo; García Guijarro, D. Luis; García Gambón, D. José; García de Leániz, D. Javier; García Molíns, D. Luis; García Moreno, D. Melchor; García Olay, D. Pelayo; García Palencia, señora viuda de; García Rico y Compañía; García de los Ríos, D. José María; García Sanchiz, D. Federico; García Tapia, D. Eduardo; Garnele y Alda, D. José; Gaytán de Ayala, D. Alejandro; Gil Delgado, D. Luis; Gil e Iturriaga, D. Nicolás María; Gil Moreno de Mora, D. José P.; Gili, D. Gustavo; Gimeno, Conde de; Giner Pantoja, D. José; Giró, D. Ernesto; Gómez Castillo, D. Antonio; Gomis, D. José Antonio; González de Agustina, D. Germán; González y García, D. Generoso; González de la Peña, D. José; González Herrero, D. José; González Simancas, D. Manuel; Gordón, don Rogelio; Gran Peña; Granda Buyla, D. Félix; Granja, Conde de la; Guardia, Marqués de la; Güell, Barón de; Güell, Vizconde de; Guillén, D. Julio; Guinard, D. Paul; Guisassola, don Guillermo; Gurtubay, D.ª Carmen; Gutiérrez y Moreno, don Pablo; Gutiérrez Roig, D. Enrique F.

Harris, D. Tomás (Londres); Hardisson y Pizarroso, D. Emilio; Hereck, D. Víctor; Hermoso, D. Eugenio; Hernando, don Teófilo; Herráiz y Compañía; Herrera, D. Antonio; Herrero, don José J.; Hidalgo, D. José; Huerta, D. Carlos de la; Hueso Rolland, D. Francisco; Hueter de Santillán, Marqués de; Hyde Mr. James H.

Ibarra, Conde de (Sevilla); Ibarra y López de Calle, D. Antonio de (Bilbao); Infantas, Conde de las; Instituto de Historia del Arte de la Universidad de Tübingen; Instituto de Valencia de Don Juan; Institut of the Art Chicago; Izquierdo y de Hernández, D. Manuel.

Jiménez de Aguilar, D. Juan; Jiménez García de Luna, don Eliseo.

Kalmeller y Gautier.

Laan, D. Jacobo; La Armería, Vizconde de; Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla; Lafora y Calatayud, D. Juan;

Lafora y García, D. Juan; Lafuente Ferrari, D. Enrique; La Madrid de López Gutiérrez, D.^a Rosalía de; La Madrid, Marqués de; Lambertze Gerviller, Marqués de; Lapayese Bruna, D. José; Laporta Boronat, D. Antonio; Lede, Marqués de; Leguina, D. Francisco de; Leigh Bogh, D.^a M. de; Leis; Marqués de; Lema, Marqués de; Linares, D. Abelardo; López Robert, D. Antonio; López Soler, D. Juan; López Tudela, don Eugenio; Luxán y Zabay, D. Pascual.

Llanos y Torriglia, D. Félix de; Lloréns, D. Francisco.

Macaya, D. Alfonso; Magdalena, D. Deogracias; Mambias, Vizconde de; Marañón, D. Gregorio; Marco Urrutia, D. Santiago; Marfá, D. Juan Antonio (Barcelona); Marquina, Srta. Matilde; Martí, D. Ildefonso; Martí Gispert, D. Pablo; Martí Mayobre, D. Ricardo; Martínez Garcimartín, D. Pedro; Martínez y Martínez, D. Francisco; Martínez y Martínez, D. José; Martínez de Pinillos, D. Miguel; Martínez Roca, D. José; Martínez de la Vega y Zegrí, D. Juan; Martorell y Téllez Girón, don Ricardo; Masaveu, D. Pedro; Mascarell, Marqués de; Massenet, D. Alfredo; Matas Pérez, D. Luciano; Matos, D. Leopoldo; Mayo de Amezúa, D.^a Luisa; Mazzuchelli, D. Jacobo; Medinaceli, Duquesa de; Megías, D. Jacinto; Meléndez, D. Julio B.; Meléndez, D. Ricardo; Melo, D. Prudencio; Méndez Casal, don Antonio; Meneses Puertas, D. Leoncio; Miguel Rodríguez de la Encina, D. Luis; Molina, D. Gabriel; Moltó Abad, D. Ricardo; Monteflorido, Marqués de; Montenegro, D. José María; Montortal, Marqués de; Moral, Marqués del; Morales, D. Félix; Morales, D. Gustavo; Morales Acevedo, D. Francisco; Moreno Carbonero, D. José; Moret y del Arroyo, D. Julián; Muñiz, Marqués de; Murga, D. Alvaro de; Museo Municipal de San Sebastián; Museo Naval; Museo Nacional de Artes Industriales; Museo del Prado.

Nárdiz, D. Enrique de; Navarro Díaz-Agero, D. Carlos; Navarro y Morenés, D. Carlos; Navarro, D. José Gabriel; Navas, D. José María; Nelken, D.^a Margarita; Noriega Olea, D. Vicente; Novoa, Srta. Mercedes.

Obispo de Madrid-Alcalá; Ojesto, D. Carlos de; Olanda, don Luis; Olaso, Marqués de; Olivares, D. Alfonso; Olivares, Marqués de; Onieva, D. Antonio J. (Oviedo); Oña Iribarren, D. Gelasio; Ors, D. Eugenio de; Ortiz de la Torre, D. Eduardo.

Padul, Conde del; Palmer, Srta. Margaret; Páramo y Barranco, D. Anastasio; Pardiñas, D. Alejandro de; Peláez, D. Agustín; Peláez Quintanilla, D. Luis; Pemán y Pemartín, D. César; Peña Ramiro, Conde de; Peñuelas, D. José; Perera y Prats, D. Arturo; Pérez Bueno, D. Luis; Pérez Gil, D. Juan; Pérez Gómez, D. Eloy; Pérez Linares, D. Francisco; Picardo y Blázquez, D. Angel; Piedras Albas, Marqués de; Piñerúa Fernández del Nogal, D. Oscar; Pittaluga, D. Gustavo; Plá, D. Cecilio; Polentinos, Conde de; Prast, D. Carlos; Prieto, D. Gregorio; Proctor, D. Loewis J.

Quintero Atauri, D. Pelayo (Cádiz).

Rafal, Marqués del; Rambla, Marquesa Vda. de la; Ramírez Tomé, D. Alfredo; Ramos, D. Francisco; Ramos, D. Pablo Rafael; Círculo Artístico de Barcelona; Regueira, D. José; René Bonjean, D. Louis; Retana y Gamboa, D. Andrés de; Retortillo, Marqués de; Revilla, Conde de la; Rey Soto, D. Antonio; Rico López, D. Pedro; Riera y Soler, D. Luis (Barcelona); Río Alonso D. Francisco del; Riscal, Marqués del; Rodriga, Marqués de la; Rodríguez, D. Bernardo; Rodríguez Delgado, D. Joaquín; Rodríguez Hermanos, R.; Rodríguez de Rivas y de Navarro, don

Mariano; Rodríguez Rojas, D. Félix; Rodríguez Porrero, don Claudio; Rolland V. de Mariálegui, D.^a María; Rosales, D. José; Roy Lhardy, D. Emilio; Rózpide y González, D. Antonio; Ruano, D. Francisco; Ruiz Balaguer, D. Manuel; Ruiz Carrera, D. Joaquín; Ruiz Messeguer, D. Ricardo; Ruiz y Ruiz, D. Raimundo; Ruiz Senén, D. Valentín.

Saco y Arce, D. Antonio; Sáenz de Santa María de los Ríos, D. Luis; Sáinz Hernando, D. José; Sáinz de los Terreros, D. Luis; Salmerón y García, D. José; Salobral, Marquesa del (Jerez de los Caballeros); Saltillo, Marqués del; San Alberto, Vizconde de; San Esteban de Cañongo, Conde de; San José de Serra, Marqués de; San Juan de Piedras Albas, Marqués de; San Pedro de Galatino, Duquesa de; Sánchez Carrascosa, D. Eduardo; Sánchez Cantón, D. Francisco J.; Sánchez Cuesta, D. León; Sánchez Guerra Martínez, D. José; Sánchez de León, D. Juan (Valencia); Sánchez de Rivera, D. Daniel; Sánchez Villalva, D. Apolinar; Sanginés, D. José; Sanginés, D. Pedro; Sangro y Ros de Olano, D. Pedro; Santa Elena, Duquesa de; Santa Lucía de Cochan, Marqués de; Santo Mauro, Duquesa de; Sanz, D. Luis Felipe; Saracho, D. Emilio; Sardá, D. Benito; Schlayer, D. Félix; Schwartz, D. Juan H.; Sentmenat, Marqués de; Serrán y Ruiz de la Puente, D. José; Sevillano, don Virgilio; Sierra Pickman, D. Guillermo; Schumacher don Oscar; Silvela, D. Jorge; Silvela y Casado, D. Mateo; Silvela Corral, D. Agustín; Simón, D. Victoriano; Sirabegue, D. Luis; Sizzo-Noris, Conde de; Solaz D. Emilio; Solar y Damián, don Ignacio; Soler y Puchol, D. Luis; Sorribes, D. Pedro C.; Sota Aburto, D. Ramón de la; Suárez-Guanes, D. Alfonso; Suárez-Guanes, D. Ricardo; Suárez Infiesta, D. Luis; Suárez Pazos, D. Ramón; Sueca, Duquesa de.

Tablantes, Marqués de (Sevilla); Tejera y Magnin, D. Lorenzo de la; Tello Giménez, D. Joaquín; Terol, D. Eugenio; Tierno Sanz, Vicente; Toca, Marqués de; The New-York Public Library (New-York); Tormo, D. Elías; Torralba, Marqués de; Torre de Cela, Conde de la Torrecilla y Sáenz de Santa María, D. Antonio de; Torrejón, Condesa de; Torrellano, Conde de; Torres Reina, D. Ricardo; Torres de Sánchez Dalp, Conde de las; Tovar, Duque de; Traumann, D. Enrique.

Ullmann, D. Guillermo; Universidad Popular Segoviana; Urquijo, D. Antonio de; Urquijo, Marquesa de; Urquijo, Marqués de; Urquijo, D. Tomás de; Urzáiz y Salazar, D. Isidoro de.

Vado, Conde del; Valdeiglesias, Marqués de; Valderrey, Marqués de; Valero de Bernabé, D. Antonio; Vallespinosa, D. Adolfo; Vallín, D. Carlos; Van Dulken, D. G.; Varela, D. Julio; Vega de Anzó, Marqués de la; Vega Inclán, Marqués de la; Vegue y Goldoni, D. Angel; Veguillas, D. Victoriano; Velardo Gómez, D. Alfredo; Velasco y Aguirre, D. Miguel; Velasco, D.^a Manuela de; Velasco, Srta. Rosario de; Velasco y Sánchez Arjona, D. Clemente de; Veragua, Duque de; Verástegui, D. Jaime; Verdeguer, D. Pablo; Verretera Polo, D. Luis; Viguri, D. Luis R. de; Vilella Puig, D. Cayetano; Villahermosa, Duque de; Villares, Conde de los; Viudas Muñoz, D. Antonio.

Weibel de Manoel, D. Eduardo; Weissberger, D. Herbertho; Wissberger, D. José.

Yárnos Larrosa, D. José.

Zarandietta y Miravent, D. Enrique; Zayas, D. Antonio de; Zenete, Condesa de; Zomeño Cobo, D. Mariano; Zuloaga, don Juan; Zumel, D. Vicente; Zurgena, Marqués de.

EDITORIAL LABOR, S. A.

MADRID - AYALA, 49, DUPL.

LA CASA EDITORIAL
MÁS IMPORTANTE DE ESPAÑA

COLECCIÓN LABOR - BIBLIOTECA
DE INICIACIÓN CULTURAL - MÁS DE

300

VOLUMENES PUBLICADOS

ARTE-LAS GALERÍAS DE EUROPA EN COLORES
GOYA-JOYAS DE LA PINTURA RELIGIOSA

HISTORIA DEL ARTE LABOR

14 VOLÚMENES CON CERCA DE 600
ILUSTRACIONES CADA UNO,
LUJOSAMENTE ENCUADERNADOS

HISTORIA DEL ARTE LABOR
ACTUALMENTE EN PUBLICACIÓN

SE SIRVE EL CATÁLOGO GRATIS

Pérez de León

Fotografía Artística
al óleo

MADRID
Carrera de San Jerónimo, 32
Teléfono 18 645

MUEBLES Y
DECORACIÓN

S. Santamaría y Cia

Jovellanos, 5
Teléfono 11 258
MADRID

T O R R E S

MUEBLES

modernos y de estilo
DECORACIÓN

EXPOSICIÓN:
Ríos Rosas, 26
Tel. 50532

MADRID

Arxiv "MAS"

EL MÁS

IMPORTANTE ARCHIVO
de fotografía artística
en España

PINTURA — ESCULTURA
ARTES INDUSTRIALES, ETC.

Frenería, 5
BARCELONA

SUMARIO

	Páginas
MAGNUS GRÖNVOLD.—La época española de Ernst Josephson.....	166
	(Con 13 reproducciones.)
ANTONIO MÉNDEZ CASAL.—El pintor Alejandro de Loarte.....	187
	(Con 9 reproducciones.)
AUGUSTO L. MAYER.—Un Libro de Horas con miniaturas españolas.....	203
	(Con 4 reproducciones.)
AUGUSTO L. MAYER.—Pinturas castellanas procedentes de la colección Rojo y Sojo.	205
	(Con 9 reproducciones.)
FRANCISCO HUESO ROLLAND.—El castillo de los reyes de Aragón, en Nápoles...	211
	(Con 7 reproducciones.)
MARVING CHAUNGEY ROSS.—Esmaltes románicos de León.....	219
	(Con una reproducción.)
BERNARDINO DE PANTORBA.—Manuel Rodríguez de Guzmán.....	223
	(Con 6 reproducciones.)
Santa Cristina de Lena.....	227
	(Con 5 reproducciones.)
Bibliografía. Resúmenes.	

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

España.—Año.....	25 pesetas.
Extranjero.—Año.....	30 —
Número suelto.....	7 —
Idem íd., extranjero	8 —

Esta Revista, así como los catálogos de las Exposiciones, se reparte gratis a los socios de Amigos del Arte.
Cuota anual mínima de socio suscriptor, 50 pesetas. Cuota mínima de socio protector, 250.

LA ÉPOCA ESPAÑOLA DE ERNST JOSEPHSON

POR MAGNUS GRÖNVOLD

ERNST Josephson nació en Estocolmo el 16 de Abril de 1851. El padre era un negociante, y, como su esposa, de origen judío. A la edad de 16 años, el joven Ernst ingresó en la Escuela de Bellas Artes, la que dejó en 1876, después de haber obtenido la Medalla del Rey por su cuadro de concurso: *Sten Sture padre, libertando a la reina danesa Cristina de su prisión en el convento de Vadstena*. En sus años de estudio pasó los veranos de 1869-71 en Mariefred, trabajando también en Gripsholm. En 1871 visitó igualmente la isla Gotaland. En 1872 hizo un viaje de estudio a Noruega, y en 1873 otro a Dalecarlia, hermosa provincia de Suecia. En 1873-74, después de un viaje por Alemania, estuvo algunos meses en París, estudiando en la Ecole des Beaux Arts. Y, finalmente, en 1875 hizo en Vadstena los estudios preliminares para su gran cuadro de concurso ya mencionado, actualmente propiedad de S. M. el Rey de Suecia.

Desde 1876 emprende otra vez largos viajes de estudio por el extranjero. Primero va a Holanda y ejecuta en Amsterdam una admirable copia de *Los síndicos*, de Rembrandt, como también de otras obras maestras de la escuela flamenca. A principios de 1877 va a Italia, fijando su residencia en Florencia, donde hace copias de telas de Rafael y Ticiano. Después de una estancia de un par de meses en Florencia, continúa a Roma, donde empieza su actividad personal de artista, ayudado por una beca de la Academia de Bellas Artes de Suecia, y de

la que disfrutó durante dos años. Gracias a la beca pudo visitar también la Exposición Universal de París en 1878, y al año siguiente se trasladó a esta gran metrópoli del Arte, donde encontró a sus antiguos condiscípulos, y donde en los años sucesivos desarrolló sus eminentes dotes artísticas. En 1880-81 le encontramos otra vez en su país, y en los siguientes años de 1881-82 estuvo siete meses en España, ejecutando obras notables. Es la época española de Josephson el tema de este artículo que vamos a tratar más adelante.

Los años sucesivos los dedica a la ejecución de un motivo que desde su primera estancia en Noruega, en 1872, le había sugestionado: el "Nökk", personaje legendario, especie de tritón, que según la tradición popular, tiene su morada en las cascadas, donde hechiza al hombre con la música de su violín. Una visita de medio año en Gotemburgo, donde Pontus Fürstemberg era su amigo, huésped y Mecenas, le dió otras empresas; pero en el verano de 1884 estuvo por segunda vez en Noruega, ejecutando en el valle de Egge la tercera y última versión de sus pinturas del "Nökk", el muy discutido "Strömkarl".

En aquella época, los artistas suecos de París, por su descontento con la Academia de Bellas Artes de Estocolmo, habían formado un grupo de oposición, cuyo caudillo y jefe fué desde el primer momento Ernst Josephson. Su exaltado y a veces no práctico radicalismo fué un obstáculo para un arreglo conveniente de la controversia, y por ello perdió Ernst Josephson

muy pronto su influencia, lo que le abatió grandemente. Se retiró de la tertulia de sus amigos y pasó los siguientes años de 1886-88 en diversos sitios de la campaña francesa, estableciéndose por fin en Bréhat, en la costa de Bretaña, donde pintó los motivos que se le ofrecían.

La estimación que creía merecer como artista no había llegado; los compañeros le habían abandonado, su situación económica fué de día en día más precaria, y sobrevino al fin la catástrofe: Josephson emprendió el viaje de regreso a su patria abatido por la locura.

Pero su intuición artística no cesó por ello, sólo tomó otro rumbo, y su rica fantasía romántica, que ya no se sentía reprimida por las reglas de las tendencias del arte de su tiempo, creó libremente cuadros que, a pesar de sus defectos en la forma, son un testimonio conmovedor de la sinceridad y la profundidad de su genio. De este genio también dan testimonio sus poesías,

que le procuraron un puesto preeminente entre los poetas líricos de Suecia.

Ernst Josephson murió en Estocolmo el 22 de Noviembre de 1906, a la edad de 55 años.

De la veracidad y claridad que animó a Ernst Josephson en la ejecución de sus obras de arte, no hay mejor testimonio que una carta escrita por él mismo a su madre desde Italia en sus primeros años de estudio.

"Para mí — dice —, el arte no es un medio

de estimación ni lucro, sino una necesidad. Soy ansioso de la gloria, sumamente ansioso de la gloria, porque no me contento con el oro, ni con ser festejado, ni tener fama. Mi ansia de la gloria es un deseo que se extiende más allá de la tumba. Lo único que anhelo, es poder

crear una obra delante de la cual, y cuando haya tiempo que duermo el sueño eterno, otro artista se detenga algún día exclamando: *¡Ese sí fué un artista!*"

Esta esperanza se ha cumplido hoy sobradamente. Esa gloria que se extiende hasta más allá de la tumba, hace ya tiempo que la alcanzó este artista. "Sin reserva y para siempre — dice Karl Wählin en su libro sobre el pintor —, Ernst Josephson será mencionado como uno de los más grandes artistas de nuestro país, y como el primero de la generación iniciadora a que pertenecía. Si en nuestros días se pregunta a un artista sueco sobre quién considera el más alto prestigio entre sus precursores,

la respuesta sin duda será: Ernst Josephson."

"El camino de Ernst Josephson hacia la cumbre artística — continúa su biógrafo — fué largo y trabajoso. No hablo del camino hacia la estimación pública. Esa cumbre no la alcanzó hasta que este mundo ya había cesado de tener para él valor alguno. Las dificultades estribaron primero en las grandes exigencias que hizo a la cualidad de su arte. No quiso, como muchos de sus compañeros, seguir el rumbo del arte



ERNST JOSEPHSON: *Cómo era en su época española.*

moderno. Buscó los profundos hontanares de los mayores maestros de los grandes tiempos, y hasta no haber sido el discípulo de Franz Hals, Rembrandt, Rafael y Ticiano, no se sintió maduro para entrar en las filas de los artistas personales."

A un compañero escribe: "Más y más me convenzo de la posición tan débil del arte moderno. Se pinta y se pinta, pero sin finalidad, sin razón, sin éxtasis y sin conocimientos. Pero con mucha bravura, mucha agilidad, muchas pretensiones y a precios muy altos. No necesita uno meditar mucho para llegar a semejantes resultados. Y no hablo de la llamada "pintura grande". Si vieran los frescos de Rafael en el Vaticano, verían lo que es pintar. Nosotros sólo pintamos materia; ellos pintaban hombres. Siente uno temor — dice pensando en sí mismo — al darse cuenta del camino tan largo y fatigoso que tiene uno que recorrer."

Odiaba Josephson el naturalismo sin estilo que en su tiempo se imponía en las exposiciones, y exclama indignado: "Es muy frecuente en nuestros días el grito: ¡Vuelta al naturalismo! Es lo que hace falta... Pero muy a menudo, el que más alto alza este grito es quien produce lo menos natural del mundo. Ponga el instrumento más hermoso en manos de un inepto, y no conseguirá producir sino disonancia. Sólo al través del más duro ejercicio y escuchando la música exquisita de los grandes maestros se alcanza hacer hablar a las cuerdas su bello lenguaje."

Y sólo después de profundos estudios del arte clásico y sus modos de expresión, se vió Ernst Josephson en la posibilidad de hacer algo propio, y muy pronto demostró también que su profundización en los antiguos maestros no había reprimido el frescor de su modo de expresión, ni agarrutado su fuerza creadora. Cuanto más se apoderó de ellos, más personal fué. Esto demuestran en primer grado sus retratos, como el del poeta danés *I. P. Jacobsen* y los de sus compañeros *Hugo Birger*, *Alland Österlind*, *Karl Skånberg* y *Anna Nordgren*. Había alcanzado lo que apetecía, los años de estudio habían sido fructuosos.

Las siguientes páginas se limitan al estudio de un período muy determinado en el arte de Ernst Josephson: el tiempo pasado en España y las obras creadas allí.

* * *

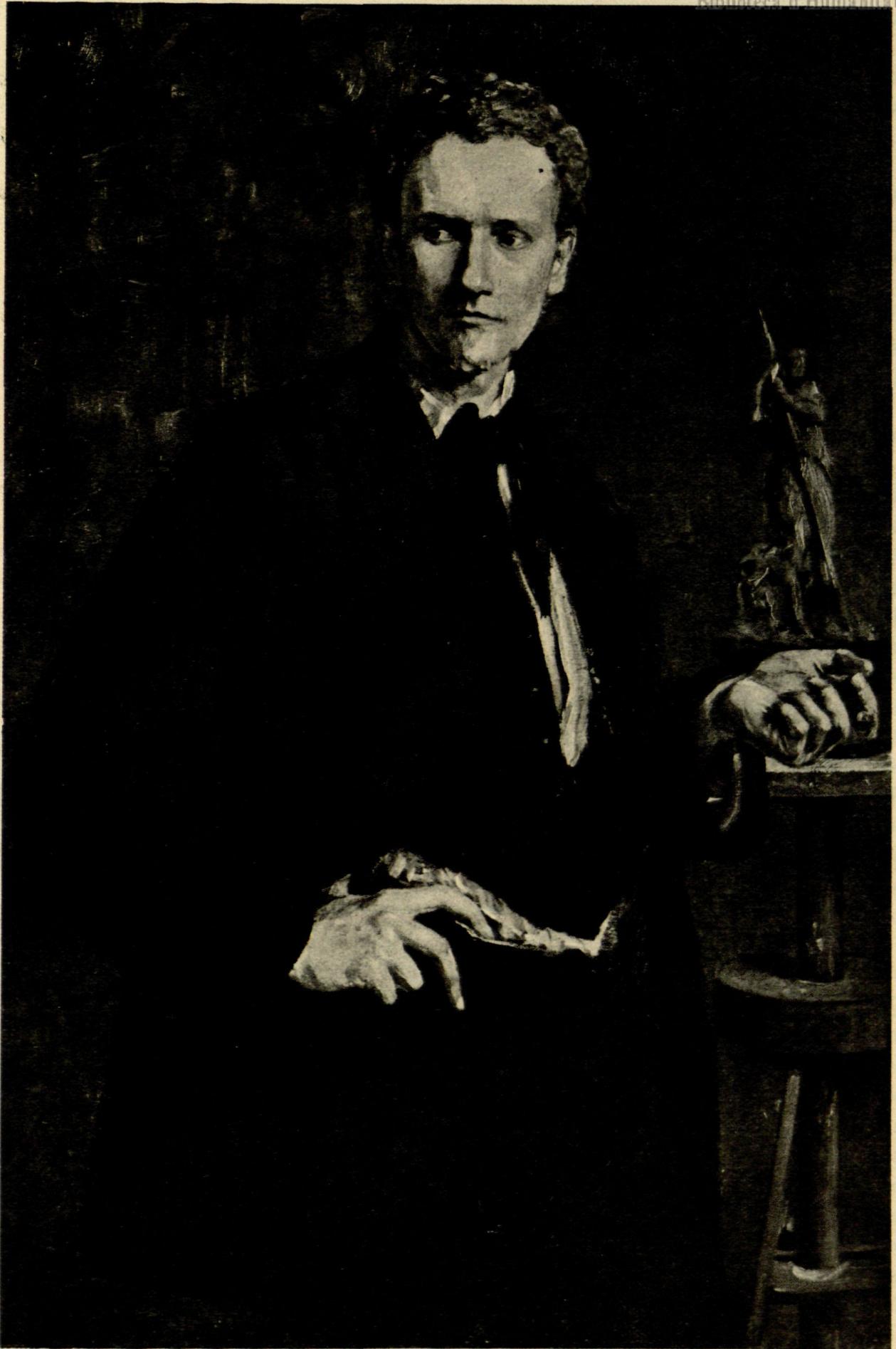
La madre de Ernst Josephson murió el 13 de Julio de 1881 y, como ya hemos referido en el artículo *Zorn en España* (REVISTA ESPAÑOLA DE ARTE, número 8, de Diciembre de 1933), la herencia de ésta le facilitó a Ernst Josephson medios para realizar su proyecto de un viaje de estudio por España, proyecto que tenía planeado desde el año 1874.

Partió de Estocolmo a fines de verano y se detuvo una semana en Copenhague para saludar a sus viejos amigos. En un banquete celebrado en casa de Salomonsen vió a varios amigos de su estancia en Roma; pero echando de menos al poeta *I. P. Jacobsen*, que ya se hallaba bastante enfermo. Continuó en buque a Lübeck, y de allí se fué en tren por Hamburgo a París. Visitó a sus compañeros *Birger* y *Hagborg*, que vivían en el campo, fuera de la capital francesa. En su proyecto estaba también una visita a la redacción de la *Gazette des Beaux Arts*, cuya reseña elogiadora de su retrato del periodista *Renholm*, expuesto en el Salón, no le alcanzara hasta después de la muerte de su madre. El crítico francés *J. Buisson*, al hacer un caluroso elogio del retrato de *Renholm*, veía en Josephson a un descendiente de Velázquez, y consideraba este retrato como lo más original que había en el Salón de 1881.

Y luego en Septiembre partió en compañía del pintor *Anders Zorn*, para España.

Los detalles del viaje de París a Sevilla de estos dos grandes artistas suecos, ya los he contado en el referido artículo sobre *Zorn en España*, y sólo pienso completarlos con algunos datos nuevos tomados de la biografía de Josephson.

De este viaje, de tanta importancia así para Josephson como para su compañero *Zorn*, hay copiosa información en nueve cartas largas escritas por Ernst Josephson a su hermana *Walfrida*, y en una dirigida a su tío *Ludwig Josephson*.



ERNST JOSEPHSON: *Retrato del pintor Allan Öterlind.*

Están escritas en la temporada del 30 de Octubre de 1881 hasta el 3 de Mayo de 1882. Además, el pintor noruego Christian Skredsvig, que más tarde se reunió con los dos artistas suecos en Andalucía, nos informa de bastantes detalles de esta estancia en sus dos libros *Días y noches entre artistas* y *La antigua estampa*, publicados los dos en Oslo. Desgraciadamente, se echa de menos las dos primeras cartas enviadas por Josephson desde Madrid, y en la primera de las cartas conservadas nos encontramos con el artista instalado ya con su joven amigo Anders Zorn en una casa de huéspedes de la calle de Zaragoza, en Sevilla, llena la mente de recuerdos de Madrid y su incomparable Galería.

Recordando su estancia en Madrid, hace una detallada descripción de una corrida de toros, que le entusiasmó grandemente. La vió en compañía de Zorn y de un amable fabricante de licores español. Y tan fuerte se impregnó en el ánimo de Josephson este espectáculo, que aun seis años más tarde, en Bréhat, pudo componer su colección de versos titulada *Corrida de toros*: catorce poesías insertas en su libro de versos *Rosas amarillas*, publicado en Cristianía (Oslo) en 1896 por su amigo el autor Gustav Geierstam, después de haber intentado en vano hallar para este libro un editor en Estocolmo. Las poesías dan de la fiesta nacional una descripción más viva que la del fragmento de carta ya citada; pero concuerdan con ésta en todos sus detalles.

Que la visita al Museo del Prado, con sus incomparables colecciones de cuadros, y sobre todo su sala de Velázquez, ha ejercido en Josephson una gran influencia, lo demuestra claramente su cuadro *Enano español*. Que las dos primeras cartas habrán contenido sus impresiones sobre Velázquez, se deduce de unas líneas en la carta a Ludwig Josephson, pues dice el artista: "Podría hablar de muchas cosas más, de Madrid, de corridas de toros y de Velázquez; pero estos temas ya los he agotado en otra parte."

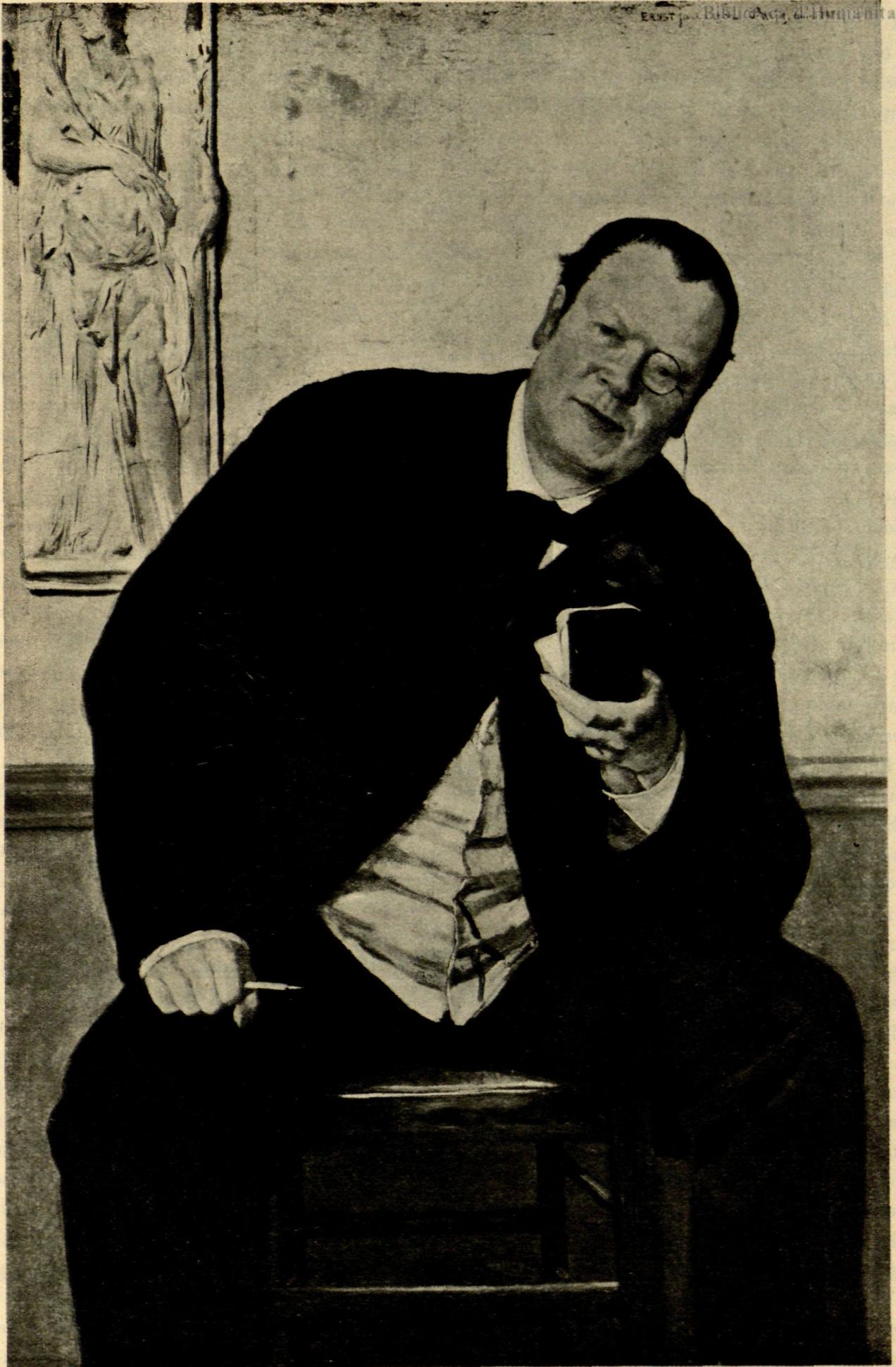
La segunda etapa era Toledo, del que escribe:

"Toledo es el mejor recuerdo que hasta ahora tengo de mi viaje. Tiene un carácter muy especial esta ciudad. Se halla situada sobre una colina con antiguos muros, puentes y torres, monumentos morunos, la vieja Sinagoga, su Catedral, una de las más grandes de España. Vimos asimismo los talleres de los armeros y compramos allí pequeños recuerdos. ¡Burros y labriegos, mendigos y sol!"

En Sevilla, Josephson y Zorn se alojaron primero en la Fonda de Europa; pero encontraron muy pronto alojamiento más cómodo y más apropiado para su trabajo en la calle de Zaragoza. Pagaron 6 pesetas al día por cuatro habitaciones, comida y lumbre. "Mi dueña — escribe Josephson — es gorda y vistosa. El marido es flaco y no hace gran papel. Dos chicuelos y una niña completan la familia. Fuera de ésta, hay a la mesa tres sastres y un viejo profesor de piano, tipo admirable que es nuestro amigo especial y que habla bien el alemán. Ha vivido tres años en Hamburgo, para estudiar la música; pero hace de ello ya cuarenta años, de modo que no es ningún palomito; sesenta años, pero sano y alegre como un muchachito. Por la noche está improvisando en el piano muy bien. A mí me gusta particularmente por parecerse mucho a nuestro tío Jacobo." Seguramente para Josephson, a quien tanto le gustaba la música, fué muy grata sorpresa encontrarse con el viejo profesor que hablaba alemán, pues él no hablaba castellano.

Después de la comida, Josephson y Zorn solían ir a la fonda de Europa a tomar café. Se sentaban bajo las palmeras del patio y escuchaban en silencio el murmullo de la fuente, lejos del bullicio de la calle.

A Josephson le gustaba la animación de la calle sevillana. Describe a Sevilla como la ciudad bella y limpia. Había mucha gente distinguida que se paseaba en coche a las seis de la tarde en el Paseo de las Delicias. Encuentra tipos admirables para pintar, pero generalmente "iban demasiado bien vestidos y con camisas demasiado limpias". También le gustaban mucho los monumentos como el Alcázar, la Cate-



ERNST JOSEPHSON: *Retrato del periodista G. Renholm. Oleo.*

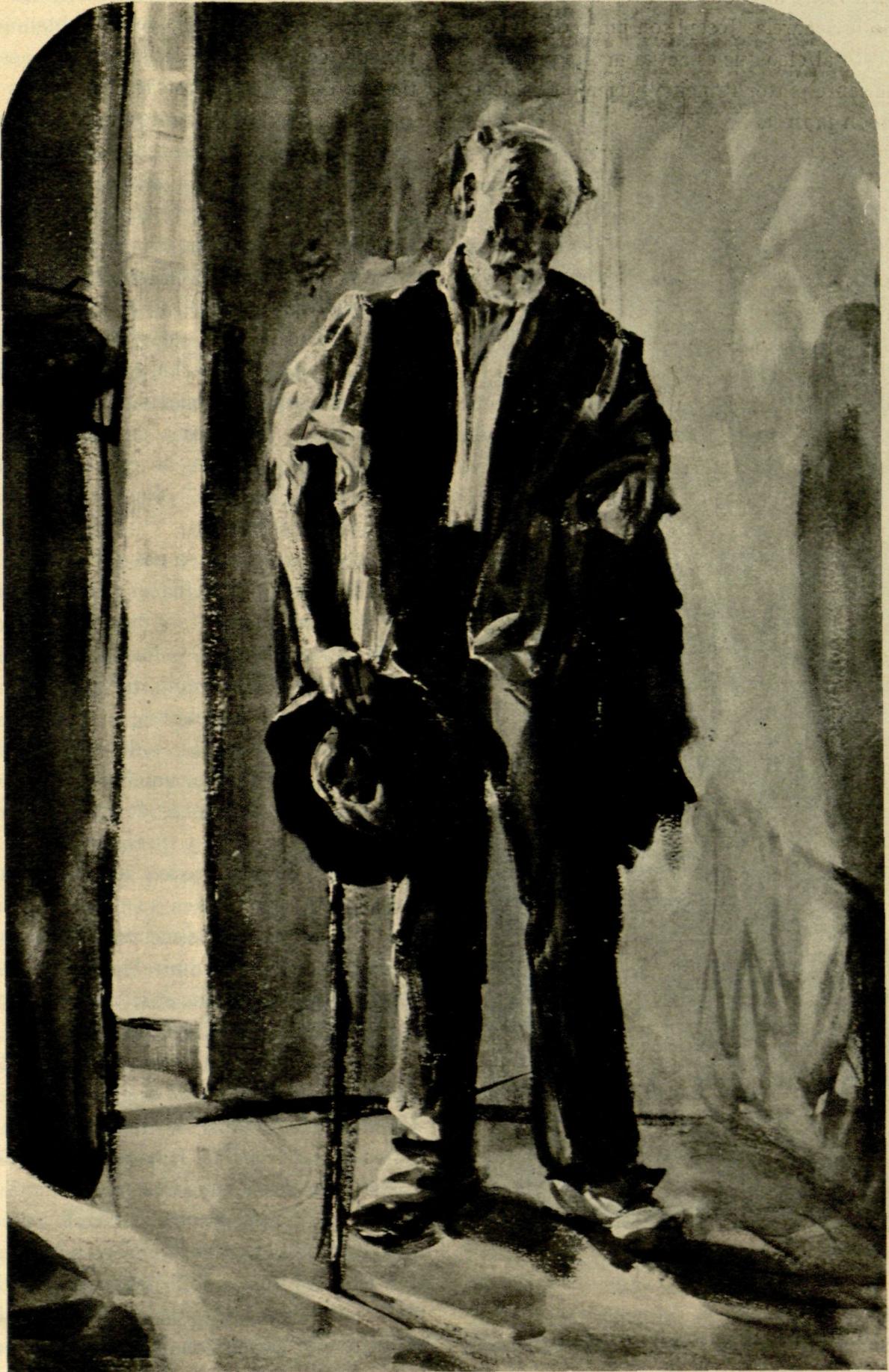
dral y el Museo de Pinturas. Pero este último no era nada comparado con el de Madrid. "Todos los Museos del mundo palidecen al ser comparados con el Museo del Prado", dice en una de sus cartas. Luego describe cómo siempre hay sol y cómo siempre trabaja al aire libre. Le encanta la alegría de la gente. "Aquí todo el mundo es alegre, son todos como niños. Los domingos hacen excursiones al campo, las muchachas con flores y cintas, en galeras, y los hombres acompañándolas a caballo y en mulas." De una excursión así se conservan los dos admirables bocetos de Zorn. "El domingo pasado — continúa Josephson — estuvimos en el campo. Había grupos admirables bajo los olivos, cantando, bailando y haciendo música." Y es aquí donde, como se ha referido en el artículo sobre Zorn, exclama su "¡Lástima que uno no pueda fijar en la tela lo que se ve en una sola mirada!"

Josephson pintaba en Triana, en el mismo barrio gitano. En Octubre había pintado "un par de cosas de menor importancia". Probablemente habla aquí de los tres estudios llamados *Souvenir d'Espagne*, actualmente en el Museo de Pinturas de Göttemburgo y que no llevan fecha. De los primeros meses de su estancia en Sevilla data evidentemente también su acuarela o guache *Mendigo español*. Esta acuarela generalmente se considera como pintada en 1882, pero tal consideración es seguramente un error. Hay de Zorn una acuarela fechada en 1881 y que nos muestra al mismo mendigo (véase pág. 413 de esta REVISTA). No cabe duda que las dos acuarelas han sido ejecutadas al mismo tiempo. Zorn ha pintado al mendigo casi de frente. Josephson estaba seguramente sentado a la izquierda de Zorn, viendo el modelo más de lado. Comparando las dos obras, se nota también la gran diferencia en destreza que demuestran los dos artistas. Josephson, que aventajaba en diez años a Zorn, pinta con una destreza no alcanzada por éste. Y, sin embargo, no estaba lejos el día en que el arte del famoso acuarelista Zorn en su obra *Las primas*, pintada algunos meses más

tarde en Cádiz, brotaría en todo su esplendor.

En Noviembre, Josephson empieza en Triana su gran estudio de los *Herreros españoles*, actualmente en el Museo Nacional de Estocolmo, y en el mismo tamaño que el cuadro ejecutado a principios de 1882 en Sevilla, este último en la Galería Nacional de Oslo. En dos semanas casi terminó el estudio. "Creo que será muy gracioso", escribe. Y como los colores tenían que secarse, resolvió hacer un viaje de unos dos o tres meses por Cádiz y Gibraltar a Tánger. "Quizá no tenga en el porvenir la ocasión de ver el mundo, y así tendré al menos unos cuantos buenos recuerdos de la Naturaleza y de la gente de muy diversos países." Dos días antes de la salida, los dos pintores entablaron amistad con un sueco viajero, el Sr. Krusenstierna, secretario de la Primera Cámara, que les contó que su gran paisano A. E. Nordenskiöld, famoso explorador del Ártico, se encontraba en Sevilla. Con la prisa de la pintura y los preparativos del viaje, no les fué posible visitar a este último.

En cuanto a Josephson, el viaje proyectado se limitó a una estancia de ocho días en Cádiz. La noticia de la aparición del cólera en África le hizo desistir de su planeado viaje. En los ocho días, los dos artistas no hicieron sino divertirse. Las ostras costaban casi nada, la gente era muy amable, y tantas muchachas bonitas no había visto nunca Josephson de una vez. Hacía tiempo que no se había encontrado tan juvenil y sano. Y su antiguo genio alegre no se desmentía. El cónsul sueco, Sr. Segerdahl, medio sueco y medio español, era socio de la casa de vinos Lacave. Invitó en seguida a Josephson y a Zorn a visitar sus bodegas. Se detuvieron bastante tiempo entre "admirables toneles", gustando de una docena de ellos. Luego hicieron una excursión por la orilla del mar, visitando también el taller de tonelería y otras dependencias. Por fin regresaron al punto de salida a probar todavía unos cuantos vinos. Al día siguiente estaban invitados a un almuerzo con aguardiente sueco, y en los días sucesivos se continuaron las fiestas. Compañero en estas fiestas era también un capitán finlandés, Hugo Nykopp,



ERNST JOSEPHSON: *Mendigo español*. Sevilla, 1881. Acuarela.

de quien Zorn hizo dos retratos, bocetos al lápiz y a la acuarela. Josephson pintó de Nykopp un retrato al óleo que es actualmente propiedad del excelente pintor Príncipe Eugenio de Suecia. Josephson pintó a Nykopp estando "un poquítín bebido" y le regaló el cuadro, y Nykopp a su vez le regaló a Josephson un bello alfiler de oro en forma de guitarra. El capitán invitó a los dos artistas a seguirle gratuitamente en un viaje a América, pero ellos rehusaron tan amable invitación.

Zorn se quedó en Cádiz y Josephson volvió a Sevilla, pero dejó ahora su habitación de la calle de Zaragoza para trasladarse a la calle de Gerona. En una carta a su tío Ludwig, describe con viveza su vida en aquel entonces: "Vivo en la calle de Gerona, en una pequeña habita-



ERNST JOSEPHSON: *Souvenir d'Espagne.*
Sevilla, 1881-82. Oleo.

ción con suelo de lozas, paredes enjalbegadas de cal blanca, puertas verdes y una cama de hierro. Hay además en el cuarto una silla de

paja y una pequeña mesa tapada con una alfombra de colores azul, verde y blanco, e historiada con dibujos de ángeles en escaleras, tiestos de flores y retratos a media figura. Asimismo hay en el cuarto una percha, verde como las puertas; un sencillo aparato de hierro para la palangana, una garrafa de agua con su correspondiente vaso y una lámpara de alabastro que, examinándola más detenidamente, encuentro que es de porcelana. La ventana enrejada está casi al nivel de la calle. El techo es alto y de un oscuro color de madera natural. El cuarto es tan estrecho, que con mis dos brazos puedo tocar al mismo tiempo las dos paredes largas. En la casa de enfrente tengo mi estudio. Rara vez me he encontrado tan bien como en esta sencillez", dice terminando la descripción de su morada.

Y siempre retorna en sus cartas a la descripción de Sevilla: "Sevilla es tan distinta de lo que me imaginaba, tan distinta, que me extraña. Esta claridad y fuerza de la luz, esta masa multicolor de gente que se mueve de acá a allá: pescadores, labriegos, gitanos, mulas, asnos, carros y cestas, todo con su sello tan particular y tan típicamente español. Y en todas partes vendedoras de castañas, camarones, cangrejos, nueces, patatas y toda especie de frutas. Y ante todo, aquellos admirables mendigos que no tienen su par en ningún otro país. Y las verdes palmeras... Todo comparte altamente a esta admirable visión del Sur. Y allí abajo se desliza el río con sus buques y lanchas. Pero ¿cómo describirlo todo?"

Continúa contando cómo se pasea desde el Puente de Triana hasta el gran redondel de la Fuente del Abanico, y seguidamente por el Paseo de las Delicias. Hay gran movimiento de coches con bellas mujeres y caballeros distinguidos, y jóvenes jinetes haciendo evolucionar sus admirables caballos andaluces de larga cola. Por entre el follaje de los árboles se divisan las puntas de los mástiles de los buques y el brillar del río que avanza majestuosamente hacia el mar. Y el sol al ponerse envía un último beso de rosa a las bellas, haciendo relucir todavía

más la brillantez de sus trajes y prestando a sus miradas un fulgor extraño. ¡Cuánto desearía grabar en su memoria el recuerdo de estas horas!

Y por la noche oye de la calle el rasguear de una guitarra y voces alegres. En una noche así, después de una fiesta nocturna en compañía de alegres estudiantes, fiesta de vino blanco y pescado, regresa Josephson a su casa llevando por primera vez la capa española, aunque prestada. Toda Sevilla se halla iluminada, hasta la Giralda, y la famosa torre brilla con luz misteriosa. Es la fiesta de la Virgen. Vistasas alfombras adornan los balcones y vistasas mujeres también. Las gentes pululan por las calles estrechas, se oye gran ruido y hay mucha animación en las hermosas tiendecillas. "¡Cuán admirable es viajar!", exclama embelesado el pintor.

En Triana sigue trabajando en sus *Herreros*. Cuenta cómo encontró a los dos herreros y la mujercita plantados fuera de la herrería. Ellos mismos le invitaron a pintarlos. Y, en efecto, al día siguiente se presentó con una gran tela. Luego durante quince días pinta su estudio en un patio lleno de sol y rodeado de una treintena de gitanos de todas las edades, sobre todo de niños completamente desnudos y tostados por el sol. Pensaba preparar este cuadro para el próximo Salón de París. Habla del canto y baile gitano, que tiene para él algo muy especial. El baile y el canto parece que se han unido, ágiles y variados, y ambos requiriendo un mínimo de espacio, hablando de un pueblo disperso, un recuerdo milenario que lleva el pensamiento hacia las orillas del Nilo, a un admirable país envuelto en velo de ensueño de las *Mil y una noches*.

Al mismo tiempo recuerda con delectación su estancia en Toledo y los alegres días pasados en Cádiz escuchando el ruido del Océano.

En la casa de huéspedes donde vive, la casa de doña Amalia, hay además del pintor seis u ocho estudiantes de Medicina y Derecho. Comen juntos. La dueña es amable y les da buena comida, aunque sólo con agua. Pero



ERNST JOSEPHSON: *Souvenir d'Espagne*.
Sevilla, 1881-82. Oleo.

todo cuesta 3 pesetas. Toda la casa es como una sola familia. Por la noche Josephson va con sus amigos a tomar café, y luego a algún teatro o baile de gitanos, o simplemente a casa.

En una de las cartas, Josephson describe una fiesta religiosa, y también esta visión queda tan fuertemente grabada en su memoria, que seis años más tarde, y al igual que con su *Corrida de toros*, compone en Bréhat la poesía *Fiesta religiosa en Sevilla*, inserta en su colección de versos *Rosas negras*, editada en Estocolmo.

Cuenta también cómo está esperando a un enano, tipo grotesco que andaba por los cafés vendiendo billetes de lotería. Que no lo esperó en vano lo demuestra el ya mencionado cuadro *Enano español*, actualmente en la Galería Thiel, de Estocolmo.

Como hemos dicho, el estudio de Josephson

estaba en la calle de Gerona, enfrente de su casa de huéspedes. Estaba en la misma casa en que vivió el pintor sevillano García y Ramos. Josephson entabló amistad con este artista y le describe como un hombre amable, sencillo y buen pintor.

Pero lo que más le agradó fué la visita de uno de sus compañeros de París, el pintor noruego Christian Skredsvig. Este vino directamente de la capital de Francia, después de haber estado algún tiempo en la clínica del famoso médico sueco Dr. Axel Munthe, que vive todavía y que hace un par de años tuvo un éxito mundial con su *Libro de San Michele*. Fué también quien atendió a Zorn en Argel en su reincidencia de fiebre después del terrible ataque de tifus en Constantinopla.

Skredsvig cuenta en sus *Días y noches entre*



ERNST JOSEPHSON: *Souvenir d'Espagne*.
Sevilla, 1881-82. Oleo.

artistas, cómo pudo realizar su viaje a Sevilla, y nos comunica al mismo tiempo interesantes datos sobre Josephson:

"En 1881 estaba enfermo en la clínica del Dr. Axel Munthe. Fuerte malaria, neurastenia, falta de dinero.

—¡Querido Munthe; si yo pudiera ir donde está José! (Los compañeros siempre llamaban así a Josephson, formando de su apellido un nombre.) Mi éxito sólo me ha procurado alegría y honor, pero ningún dinero.

El médico andaba nervioso por todas sus salas durante algunos minutos. Al volver me dijo:

—¡Levántate y vístete! Tú irás a ver a José.

—Sí; pero...

—Yo te procuraré mil francos.

Cerca del Parque Monceau tomamos un coche.

—Rue de la Bienfaisance, número 81—gritó Munthe.

—¿A casa de Sundt?—le dije yo—; pero él ya me ha socorrido. Mi medalla de oro la pesó con otros tantos francos de oro.

Munthe se volvió furioso, y yo no le dije más. Veía que llevaba su cinta de la Legión de Honor.

Sundt nos recibió de la manera más cordial en su lujoso departamento de solterón, y después de un pequeño torbellino de palabras ya tenía mis mil francos.

Desengaños de amor, pobreza, todo se desvaneció como hacia lejanas tierras con el fondo admirable de un delicioso almuerzo ofrecido por Sundt: mesa ricamente aderezada con ostras y champán en primer término.

Y así conseguí poder vivir con José en la pequeña y estrecha calle de Gerona, en casa de doña Amalia."

En la Galería Nacional de Oslo hay dos admirables cuadros de Sevilla pintados por Skredsvig. Antes de parar allí fueron propiedad de Sundt, que los ha legado a la Galería. Seguramente Skredsvig pagó con estos dos cuadros su deuda.

Skredsvig describe la vida en la casa de la calle de Gerona. Como Josephson, vive en un pequeño cuarto enjalbegado. Pero el suyo está del lado de la sombra, y a veces siente tanto frío, que tiene que subir al comedor a calen-

tarse junto a un gran brasero de cobre lleno de ceniza caliente.

Una noche Josephson invita a Skredsvig a leer un drama suyo en manuscrito, recuerdo de su estancia en Roma: El amigo falso miente a su amigo fiel delante de la querida de éste. Ella muere de dolor. "Sí; tan pronto, como sólo sucede en las baladas." En su poesía *La calumnia*, Josephson baraja el mismo tema.

"Hablamos de falta de ternura, dolores de amor, y yo me extrañaba de que él, nuestro querido, ardiente y buen José, no estuviera desde hacía tiempo dichosamente enamorado.

—Sí; estoy enamorado— me dijo entonces—; pero nunca se lo dije... Pasábamos por un lago, éramos varios en la lancha, y también su marido. Al levantarnos para ir a tierra, nos miramos ella y yo. ¡Un segundo nada más! Y nuestra dicha y desgracia estaba sellada. Pero yo soy eternamente suyo..."

En sus dos poesías *Gotas de vino*, compuestas en Sevilla, Josephson habla de este amor.

Sin embargo, hay en la confesión de Josephson a Skredsvig un punto oscuro. ¿A qué mujer se refiere?

Al pintar Josephson en 1876, en Holanda, su copia de *Los síndicos*, de Rembrandt, se detuvo un día ante su caballete un señor que se presentó como el Mayorazgo Cohn, propietario del castillo Plittersdorf, cerca del Rhin, entre Bonn y Coblenz, y tío de una de las más bellas mujeres de Amsterdam, la señorita Ketty Rindskopf, cuyo bello retrato deseaba hacer pintar. Hizo calurosos elogios respecto a la copia de Josephson, y opinaba que éste debía



ERNST JOSEPHSON: *Retrato del Capitán*. Cádiz, 1881. Oleo.

ser el pintor llamado a hacer el retrato de la bella. Le invitó a pasar la tarde siguiente por la casa de su sobrina, y allí fué convenido que Josephson pintara el retrato de Ketty por el precio convenido de 1.500 francos. Debía de representarse ella en traje de los tiempos de Rembrandt, con un vestido de terciopelo color granate y cubierta la cabeza por un gran sombrero de fieltro gris, adornado con plumas. Josephson comenzó el trabajo el 29 de Noviembre de 1876 y lo concluyó el 15 de Enero del año siguiente. Tanto la familia como los artistas que la veían, estaban entusiasmados con la

obra. Josephson pensaba ir a Munich y de allí a España, y después a París.

Pero el Sr. Cohn le invitó a Plittersdorf, donde el pintor pasó "los más deliciosos ocho días" en compañía de una joven, prima de Ketty. Y ya otra vez visitó Plittersdorf en compañía de una hermana suya.

Luego salió para Italia. Allí compuso una poesía, "Pintor y Modelo", en la que parece revivir las horas en que estaba pintando a la bella Ketty, "sin que ni él ni ella confesaran el amor que devoraba su corazón".

Ella, al estar separada de él, pronto le olvidó. El, en cambio, llevó toda la vida la memoria de Ketty como su más caro recuerdo. Y el pequeño estudio preliminar para este retrato estuvo en la pared de su cuarto hasta su última hora. No quería nunca separarse de él. A su tío Ludwig escribió desde Italia: "Tú seguramente conoces el cuento encantador del retrato que es mi más querido recuerdo."

Su madre, que comprendió lo que le había pasado, le mandó su anillo de boda. El le contestó, escribiendo: "He metido mis otros anillos en el bolsillo, y llevo el tuyo puesto en el meñique derecho. Lo quiero, porque será seguramente el único anillo de boda que estará en mi dedo. Pero como artista tengo tantas cosas por qué vivir, de modo que todo esto no importa gran cosa."

Ketty Rindskopf se casó, y Josephson, al estar en Sevilla, seguramente ya conocía la noticia. Es lógico, pues, creer que tanto las poesías *Gotas de vino*, como la titulada *Skating-rink*, igualmente compuesta en Sevilla, se refieren a su amor por Ketty, aunque Josephson, al hablar de una mujer y su marido, aparentemente parece hablar de otro amor.

Josephson estaba invitado a celebrar una "Navidad sueca" en casa del Sr. Granbom, secretario del consulado de Suecia en Cádiz. El viaje era corto y sólo costaba 8 pesetas en tercera el tren, y partió a allí en una visita de cuatro días, llevando consigo a Skredsvig. La Nochebuena se celebró en un cuarto del Hotel Europa. Estaban también en la comida

Segerdahl y Zorn, que todavía se encontraba en Cádiz. Granbom había deslizado en la servilleta de Josephson una carta de sus hermanas. Un ciprés en un tiesto servía de árbol de Noel y era lo único que recordaba una Nochebuena nórdica, pues tenían que echar de menos así el aguardiente sueco como las anchoas, porque el barco sueco que los llevaba aun no había llegado. Sin embargo, la fiesta estaba muy animada, y un italiano que por casualidad se encontraba en el hotel, tocó la guitarra y cantó canciones italianas durante toda la comida.

Un día, el cónsul Segerdahl invitó a los artistas a un gran baile en el Casino, y allí podían ver cómo el gran mundo de Cádiz se divertía. Sólo se bailaba francesa, y ésta aun apenas se bailaba. Las parejas andaban hablando, moviéndose un poco de uno a otro lado. Por lo demás, Josephson y Skredsvig aprovecharon el buen tiempo para hacer excursiones en lancha por el maravilloso mar azul. De las fiestas en Cádiz, Skredsvig hace una descripción muy divertida en su libro *La antigua estampa*.

Al regresar a Sevilla Josephson y Skredsvig, encontraron allí otros dos escandinavos que acababan de llegar: el arquitecto sueco Ludwig Petterson, pensionado por la Academia de Bellas Artes de Estocolmo, y el arquitecto finlandés Sr. Ranken. De modo que ahora había en Sevilla una tertulia de cuatro escandinavos.

Josephson cuenta que entonces se arreglaba bien con la lengua española. Era muy holgazán para estudiar la gramática, pero había aprendido bastante hablando con los inquilinos de la casa de huéspedes.

Después de su regreso de Cádiz había comenzado otra vez a trabajar. Estaba pintando una gitana que bailaba sobre una mesa. Alrededor de la mesa intentaba poner algunas figuras, pero este trozo del cuadro no lo había resuelto aún.

Skredsvig cuenta cómo, una noche, estaban paseándose por las afueras de Sevilla, hablando del valle de Egge, patria de Skredsvig, y conocido por Josephson, que allí había ejecutado el primer estudio de su *Nökk*.

Andaba Skredsvig hablando de este valle, de

ERNST JOSEPHSON: *Herrereros españoles*. Sevilla, 1882. Oleo.

sus ríos, riachuelos y molinos, y del bello estudio del *Nōkk*.

De pronto Josephson le corta la conversación, diciendo:

—¡Querido amigo! Ando aquí vacilando y con una duda. Dime, sinceramente: ¿cuál de los dos estudios te gusta más y cuál de ellos opinas que debo pintar.

Sin vacilar, Skredsvig le contesta:

—¡Oh, la bailadora! Es encantador ese estudio, así en sus líneas como en su colorido.

Josephson desvió la vista:

—¡Muchas gracias!... Sé entonces que debo pintar *Los herreros*.

Skredsvig dice que esta respuesta fué para él como un bofetón; pero reaccionó pronto, comprendiendo que todo esto se debía a un temor intrínseco de Ernst Josephson, de no ser enteramente él mismo.

"Yo sólo le admiré más por este rasgo", añade el pintor noruego.

Los herreros fué entonces su primera obra a principios del año de 1882. El estudio pintado en Noviembre en Triana fué rehecho en el taller de Sevilla. Conservó la composición pero cambió por completo los contrastes de los colores. En el estudio había pintado a las tres figuras haciendo muecas sobre el fondo oscuro de la herrería. Ahora las ponía en sol intenso sobre el fondo de un muro enjalbegado de blanco y contra el que la fuerza del color que había en el negro traje y el tocado de la vieja mujer, en la sucia cara y zajón del tiznado mozo y en la tez tostada del maestro herrero con su rancia camisa y su rojo pañuelo bajo el sombrero, se realzaban en un alegre colorido. La mayor parte de este cuadro es negro y blanco, y sin embargo hay en el cuadro — como muy acertadamente observa el Dr. Karl Wählin — más color que en muchas telas ricamente coloreadas, y eso por haber sido un gran colorista quien manejó el pincel. Y así, cada trozo reluce fuerza y salubridad.

El Dr. Karl Wählin explica, comentando este proceso, la relación de Josephson con el naturalismo: Josephson no se contentaba con ejecutar un cuadro como lo había visto en cierto momento, sino que eliminaba de él todo lo que había de accidental, e introducía en su pintura nuevos elementos que más eficazmente realzaran lo esencial del cuadro al natural, según su opinión. Pero lo hacía con tan vivo sentimiento, que sólo comparando las dos obras se nota la modificación estilizadora de que ha sido

objeto el motivo de su formación definitiva.

Skredsvig describe el método de trabajar de Josephson:

"Era muy entretenido poder estar en su estudio de Sevilla, viéndole trabajar en sus *Herreros*, actualmente en la Galería Nacional de Oslo. Se había provisto de pinceles de unos 3/4 de metro de largo. Se ponía a gran distancia del cuadro, al que, de vez en cuando, lanzaba miradas como de odio. Luego cogía el pincel en su extremo, se ponía en guardia como un esgrimidor de florete, echaba su cara adelante, miraba fijamente el cuadro como a un enemigo terrible, y haciendo grandes remolinos con su largo pincel, se abalanzaba sobre él en un ataque furioso, plantando su pincel en el herrero haciendo temblar la tela. Con el cuerpo encorvado y siempre defendiéndose con remolinos de su largo pincel, daba silenciosamente un salto atrás, muy atento a la eficacia de su última estocada."

Esta descripción de Skredsvig corresponde con la postura en que Carl Larsson nos pinta a Josephson en su bella acuarela del interior de la Galería Fürstenberg, y donde en el fondo le vemos trabajando en su retrato de la señora de Fürstenberg.

Por lo demás, Skredsvig describe el carácter de Josephson en el trato cotidiano: "Se notaba en él su origen oriental, la paz ensoñadora de su raza. Era sosegado y confortador. Siempre reinaba en el cuarto una paz infinita, mientras que Josephson contaba o recitaba trozos de Strindberg o de Bellmann." Al regalar al pintor noruego su bella acuarela *Mendigo español* (actualmente en el Museo Nacional de Estocolmo), le dijo con una sonrisa benévola:

—La obra de por sí no vale gran cosa; pero el que tú la pongas en marco y bajo vidrio, eso sí es el colmo de la amistad.

Y Skredsvig añade:

—Todavía hoy día me parece que estoy escuchando la voz queda de mi difunto amigo.

Échase de menos cartas de Josephson desde el 29 de Diciembre hasta el 29 de Marzo. Probablemente se habrán perdido, porque Josephson,



ERNST JOSEPHSON: *Enano español*. Sevilla, 1882. Oleo.

en la de la última fecha, habla de sus anteriores largas cartas. Skredsvig entonces acababa de salir para París.

Como Josephson, tampoco Skredsvig iba a volver nunca a España. Pero siempre recordaba los felices días de su única estancia en este admirable país del Sur; eso lo demuestra claramente la delectación con que refiere este episodio de su vida artística, en sus libros.

A principios de 1911, pocos días antes de ir yo a España por segunda vez, me encontré en el Gran Café de Oslo con Skredsvig. Al decirle que me iba a Sevilla, se iluminó su rostro y me dijo, al parecer muy conmovido:

—Salude de mi parte a los jardines del Alcázar.

Fué esta la última vez que hablé con Skredsvig, que murió en su querido y apartado valle de Egge, en 1924.

Skredsvig, pues, se había ido de Sevilla; pero habían llegado otros artistas escandinavos: el pintor sueco Hugo Birger y el pintor noruego Dietrichson, que fueron juntos a Sevilla. La alegría que producía en Josephson la llegada de su querido amigo Birger, le hizo desistir algunos días de su trabajo, como lo describe en su poesía *Carta al Sr. D. Spada, secretario y cura de la Orden del Altar del Hogar*. Pero antes había escrito a sus hermanas: "Tan sobriamente como vivo ahora, no he vivido desde que estaba en la cuna."

Hacia tiempo que había terminado sus *Herreros*, y estaba ahora trabajando en su cuadro *Baile español*, que también estaba aproximándose a su término. Más tarde escribe refiriéndose a este cuadro: "Tengo ahora acabada mi pequeña obra después de muchos trabajos y penas, y espero poder obtener por ella algún dinero."

El Dr. Karl Wählin caracteriza esta última obra como sigue: "Mientras que en sus *Herreros* había acometido el asunto con una amplitud y una fuerza en el gesto del pincel, tanto que es considerada como una obra cumbre en su producción, fué en su *Baile español* finamente examinador, un interesado y casi enamorado obser-

vador del detalle. En el primer cuadro hay una reminiscencia del temperamento de un Franz Hals; en el último, la mirada de la vida por un miniaturista holandés. Pero los dos concuerdan entre sí en su canto al valor del momento lleno de sol, descuidado y exento de preocupaciones de la vida."

En Abril se siguieron en Sevilla fiesta tras fiesta. Los artistas de la ópera de Madrid visitaron Sevilla, y los amigos pintores oyeron *Les Huguenots*, con Massini en el papel de Raoul, y Rezke en el de Valentino. Todo era excelente y Massini el mejor tenor que había escuchado Josephson. Empezaron también las corridas de toros. Vieron una en que fueron muertos muchos caballos, y en la que un picador perdió un ojo. "Es siempre un espectáculo espléndido — dice otra vez Josephson comentando la fiesta nacional —, sobre todo cuando hay sol intenso. Hay entonces una riqueza y contraste de colores que parecen increíbles."

Vino luego la Semana Santa, que también describe en sus cartas. Y al fin se celebró, entre el 18-20 de Abril, la feria, en la que participaron los tres escandinavos, yendo de fiesta en fiesta. Con la descripción de la feria terminan las cartas de Josephson desde Sevilla.

Dejando todas estas maravillas, hicieron los tres amigos un viaje en tren, en trece horas, a Granada. Josephson había expedido sus cuadros y aparejos de pintor a la casa de comisiones de París, Laubin & Berger, y viajaba desde entonces únicamente como turista, ansioso de nuevas impresiones. "El camino es extraordinario, y el paisaje, de líneas accidentadas, baila siempre ante nuestra mirada en maravillosa armonía de colores."

Todos los hoteles de Granada estaban ocupados con motivo de una corrida, y después de mucho andar de acá para allá encontraron al fin acomodo en una casa de huéspedes. El 23 de Abril escribe Josephson que ya ha visto la mayor parte de los monumentos de Granada y las maravillas de la Alhambra. De la misma dice Josephson que le parecía lo más encantador que hasta entonces había visto en España.



ERNST JOSEPHSON: *Baile español. Sevilla, 1882. Oleo.*

"Se vive en un mundo de ensueño donde el Arte y la Naturaleza han hecho todo lo posible para fascinar y hechizar. Sobraría hacer descripciones detalladas. O debe uno haberlo visto, o hace falta todo un libro sobre este particular."

tierra africana, y describe detenidamente su estancia en Tánger, donde encontró a un anticuario judío que, viendo en Josephson a uno de su raza, le trató muy bien, mostrándole todo lo que había que ver en aquella ciudad. Visitó la



ERNST JOSEPHSON: *Gitana. Sevilla, 1882. Acuarela.*

Después de una estancia de un par de días en Granada, abandonó Josephson a sus amigos a su destino, que era el de casarse con sendas bellas hijas del ventero, y se fué a Málaga. En el tren se encontró con un francés que iba a Gibraltar. El buque salía la misma noche y Josephson resolvió acompañarle. De Gibraltar fueron en un magnífico buque francés a Tánger.

Josephson estaba entusiasmado de poder pisar

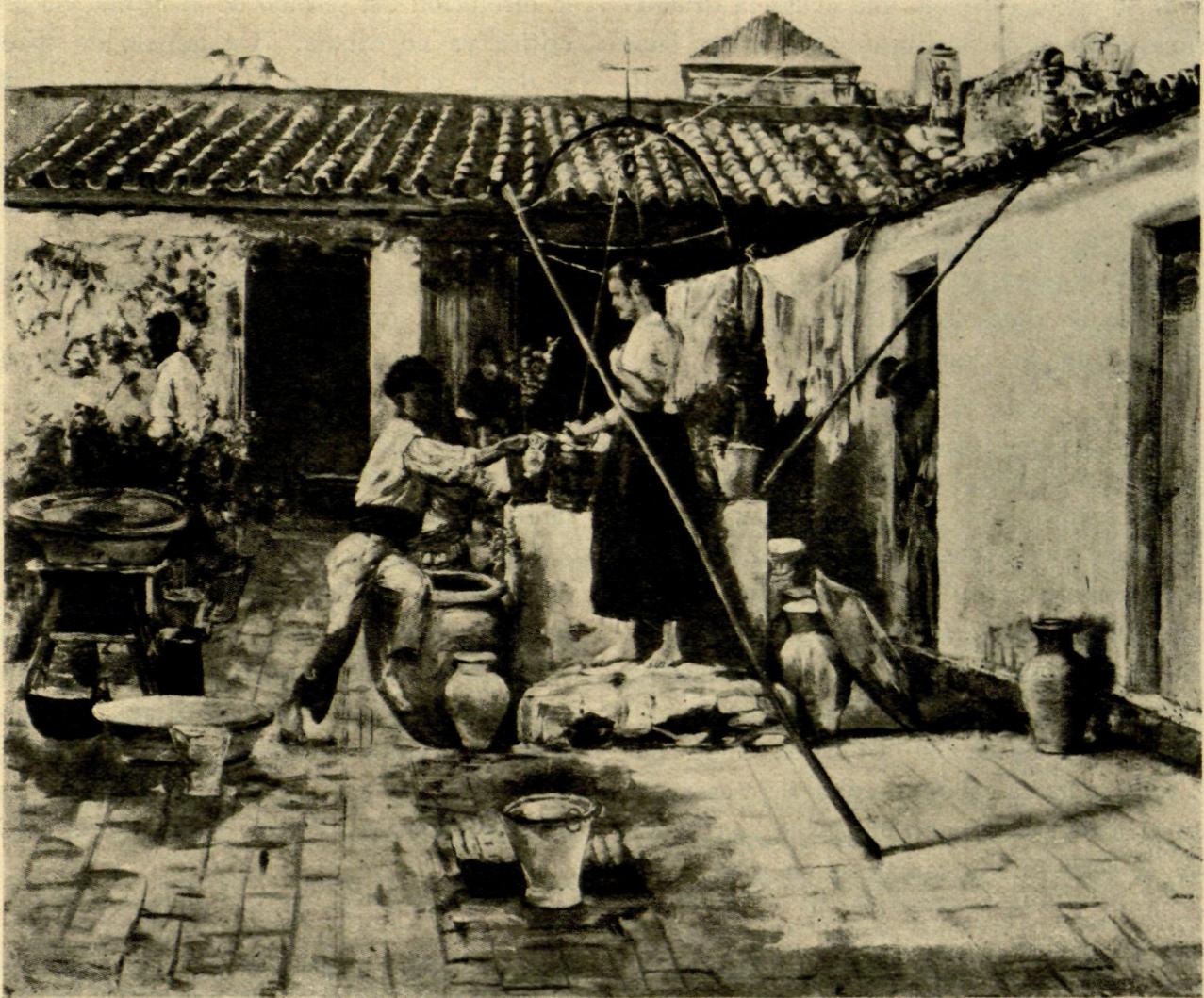
Sinagoga, y al día siguiente una feria que se celebraba fuera, en extramuros. A Josephson le habría gustado quedarse en Tánger un par de meses, pero tenía sus equipajes a bordo, y como el buque salía la misma noche, volvió con él a Málaga.

De Málaga se fué en buque a Cartagena, y de allí en tren a Murcia, quedándose un par de días en el balneario de Archena, conocido como

muy eficaz para la cura del reumatismo, enfermedad que Josephson padecía, aunque no la había sentido en los últimos meses. De Archena se fué directamente a París.

La estancia de Josephson en España había durado siete meses. Era un viajero de verda-

vierte el doctor Wählin que, quizá por su procedencia oriental, Josephson comprendió como pocos a los hijos impulsivos y llenos de temperamento del Sur. Se sentía como uno de ellos. Y sentía aún más su alegría por haber tenido injertas en su alma suprasensible la melancolía



ERNST JOSEPHSON: *Patio en Sevilla. Sevilla, 1881-82. Oleo.*

dera estirpe. "No me quejo, como generalmente lo hacen los viajeros — escribe a su tío —, de desilusiones experimentadas, porque siempre lo he encontrado todo mejor de lo que me imaginaba. Pues ¿qué son las fantasías de un pobre cerebro comparadas con la riqueza de la gran Naturaleza?" Nunca había experimentado esta sensación tan fuertemente como en los países del Sur. Gozaba en ellos, no sólo del paisaje, sino también de la vida de los hombres. Ad-

y cavilosidad del hombre del Norte. Y mientras que en Italia sólo se dedicó al estudio de tiempos remotos, empleándolos como asuntos para sus cuadros, se metió en España en medio de la vida del pueblo, pintando su primitivo y característico ambiente, tan en armonía con su propia naturaleza. Y también otra cosa. Fué esta estancia en España quizá la única temporada de su vida en que estaba libre de preocupaciones económicas. Era dueño de una pequeña

fortuna. Sus gastos en España en los siete meses que estuvo allí, se calculan en unas 5 ó 6.000 pesetas. Siempre era módico en sus necesidades personales, pero nunca calculaba, y especialmente cuando se trataba de hacer una amabilidad o socorrer a un amigo.

Fuera de las obras ya mencionadas, se conocen de su época española una acuarela titulada *Gilana*, pintada en Sevilla en 1882, hasta hace poco propiedad del Dr. John G. Sutthoff, ahora propiedad de la Sra. Emy Josephson, Estocolmo; un *Patio en Sevilla*, cuadro al óleo, presentado en una Exposición en Göttemburgo el año 1883, ahora propiedad del hacendado Sr. Jacob Wahren, (Lönö, Suecia,) y un dibujo con tonos de tinta china titulado *Un filósofo*, propiedad del Sr. Sam. Wåhlin.

* * *

Y poco más hay que añadir. De la vida de Josephson en los años inmediatos a su estancia en España, poco se conoce fuera de lo que cuentan sus cuadros; pero sabemos que fué penosa. Dos veces envió sus *Herreros* al Salón de París, y dos veces fué rehusada esta obra maestra. Al fin, paró en la Galería Nacional de Oslo.

Su última época en Bréhat, donde por 660 francos había comprado una vieja casa, fué para el artista una continua lucha con la miseria. Y sobrevino la catástrofe en 1888. Ernst Josephson volvió a su patria loco. "El vuelo airoso del pájaro salvaje había llegado a su término, las hermosas alas estaban rotas." Por cierto, se restableció algo y vivió hasta el año 1906; pero su fuerza artística estaba agotada. Unas 1.000 obras, la mayor parte de ellas dibujos y acuarelas, quedan de su época de locura.

Son composiciones de figuras tomadas de leyendas, la Biblia, la Historia y la Literatura: *El herrero Pedro, Adán y Eva, David y Goliat, Carlomagno, Don Quijote*, etc. Generalmente las hacía con líneas muy finas, poniendo luego cuidadosamente sombras y detalles con un sinnúmero de puntos. Lo primero que se nota es la disolución del sentido de la forma. Su auto-crítica ya no existía. "Un mundo de visiones se desata en el artista — dice Wåhlin —. Mira con los ojos creyentes de un niño todas las bellas imágenes que ve como en sueños y las transporta, cuanto le es posible, al mundo despierto."

Antes de su muerte llegó la consagración. Sus amigos organizaron exposiciones de sus obras, que fueron adquiridas por los museos, y la crítica y el público, al fin, vieron quién era Ernst Josephson. Ahora, sí, fueron pródigos en sus elogios. Pero al artista ya no le importaba nada el éxito.

En 1908 se descubrió una lápida en su tumba en Estocolmo. En la piedra vemos la bella cabeza de Josephson grabada en relieve por el escultor sueco Christian Eriksson, con arreglo a un dibujo hecho por el pintor Richard Bergh. La piedra lleva — además del retrato, de su nombre y de los años de su nacimiento y muerte — estas airosas palabras: "Pintor, Poeta, Precursor."

BIBLIOGRAFÍA

- K. WÅHLIN: *Ernst Josephson*, 2 tomos, Estocolmo, 1911-12.
 G. PAULI: *Ernst Josephson*, 1 tomo, Estocolmo, 1914.
 CHR. SKREDSVIG: *Dage og naetter blandt kunstnere*, 1 tomo, Oslo, 1908.
 — *Det gamle skilderi*, 1 tomo, Oslo, 1921.
Catálogo de la Exposición Ernst Josephson, Estocolmo y Cristianía (Oslo), 1923.

EL PINTOR ALEJANDRO DE LOARTE

POR ANTONIO MENDEZ CASAL

LOARTE (Alexandro) pintor y discípulo del Greco en Toledo. Pintó el año de 1622 el cuadro grande del milágro de pan y peces, que está en el testero del refectorio de los mínimos de aquella ciudad, por el que se viene en conocimiento de los buenos principios que había tenido en el dibuxo y del gusto veneciano en el colorido. El señor D. Nicolás de Vargas tiene un lienzo de caza pintado por Loarte en 1623; y el ilustrísimo señor D. Bernardo Iriarte conserva en su preciosa colección, otro lienzo de su mano, firmado en 626, que representa unas gallinas con sus polluelos, por el gusto de Basan, y es la más exacta imitación del natural.

Esto decía el año 1800, en su *Diccionario*, don Juan Agustín Ceán Bermúdez.

Siglo y tercio después no se podía añadir a tan breve noticia biográfica, ningún dato fundamental sobre el casi desconocido pintor. Una referencia de Poleró (1) y la reproducción de su firma (2), la publicación por Mayer (3) de un bodegón (al que se refería Poleró) y una alusión de Allende-Salazar al cuadro titulado *El Cocinero*, del Museo de Amsterdam (4): he ahí cuanto se sabía de Alejandro de Loarte, pintor desconcertante, como veremos, y de cuya mano hay algún cuadro de tal calidad, que ha llevado a crítico tan respetable como Valerian von Loga, a asegurar que se trataba de obra de la primera época de Velázquez, afirmación compartida en informe escrito, por otro crítico de fama bien ganada.

(1) POLERÓ: *Tratado de la Pintura en general*, pág. 249.

(2) IDEM: *Firmas de Pintores Españoles*. "Boletín de la Sociedad Española de Excursiones"; tomo V, págs. 21-23.

(3) MAYER: *A still-life by "Alexandro de Loarte"*. "The Burlington Magazine. 1927, n.º 228, march.

(4) ALLENDE-SALAZAR: *Velázquez*. (De la colección "Klassiker der Kunst", pág. 287.)

La alusión a estas opiniones la traemos a cuento, como prueba de la bondad de la obra, cuyo elogio queda hecho, al ser atribuída por doctos profesores, nada menos que al gran Velázquez.

Ante este cuadro y ante los citados, ofrécese a primera vista como algo absurdo, la afirmación de Ceán, de haber sido Loarte discípulo del Greco. En estas pinturas la influencia del cretense no asoma por parte alguna.

No pecó Ceán de temerario en sus juicios, ni de ligero en sus afirmaciones, y en este caso concreto de Loarte, añade Ceán como justificación informativa la fuente en que bebió: *Noticias de Toledo*.

Respecto a la calidad de tal fuente, nada sabemos: ¿Tradición conservada en Toledo? ¿Noticia documental? Más presumible es lo segundo que lo primero, aun cuando a la vista del «cuadro grande del milágro de pan y peces de los mínimos de aquella ciudad», cuadro de «gusto veneciano en el colorido» (obra desconocida actualmente), muy bien pudo encontrar Ceán parentesco técnico o estético, o ambas cosas a la vez, con la obra del Greco. No obstante, cabe suponer que la afirmación de Ceán procede de alguna noticia documental, transmitida de Toledo.

La publicación por el benemérito erudito don Francisco de Borja San Román, del *Indice del Archivo de protocolos de Toledo*, nos puso en camino de estudiar y copiar cuatro documentos fundamentales: el testamento del artista, el inventario de bienes muebles, el acta de la almoneda y la carta de dote. La importancia de estos documentos es grande, no sólo por los datos que contienen, sino también por la ruta que abren a nuevas investigaciones.

Hizo testamento Alejandro de Loarte el día 9 de diciembre de 1626, ante el escribano Pedro Ordóñez, testamento detallado, con cláusulas que nos muestran al artista como hombre generoso y confiado, cuya vida, joven aún, se extinguía con toda lucidez. Transcribamos lo esencial:

mujer e yo recibí con ella en dote y casamiento, mil reales, según parescerá por la escritura que yo tengo fecha...

«Mando que se pague y mas cantidad en que yo la doté por la dicha escritura.»

«Item declaro, que yo debo a Manuel de Yebes, vecino de Toledo, los maravedís que pareciere por sus libros, mando que se le paguen y el me debe a mí la pintura de dos láminas



I.

ALEJANDRO DE LOARTE: *Bodegón*. (Colección Marqués de Casa-Torres.)

«Yo Alexandro de Loarte pintor, vecino de la ciudad de Toledo, hijo legítimo de Gerónimo de Loarte y Maria Hernandez su muger, difunta, vecino que es el dicho padre de la villa de Madrid, estando enfermo... Otorgo e conozco que hago e otorgo este mi testamento...» (Confesión de fe católica.)

«Item mando que cuando Dios Nuestro Señor fuere servido de me llevar de esta presente vida, que mi cuerpo sea enterrado en la iglesia de San Yuste, mi parroquia, en la parte y lugar que pareciere a mis albaceas... (Detalles referentes al entierro, al que acompañaría la cofradía del Santísimo Sacramento.)

«Item declaro que yo casé con Doña Maria del Corral mi

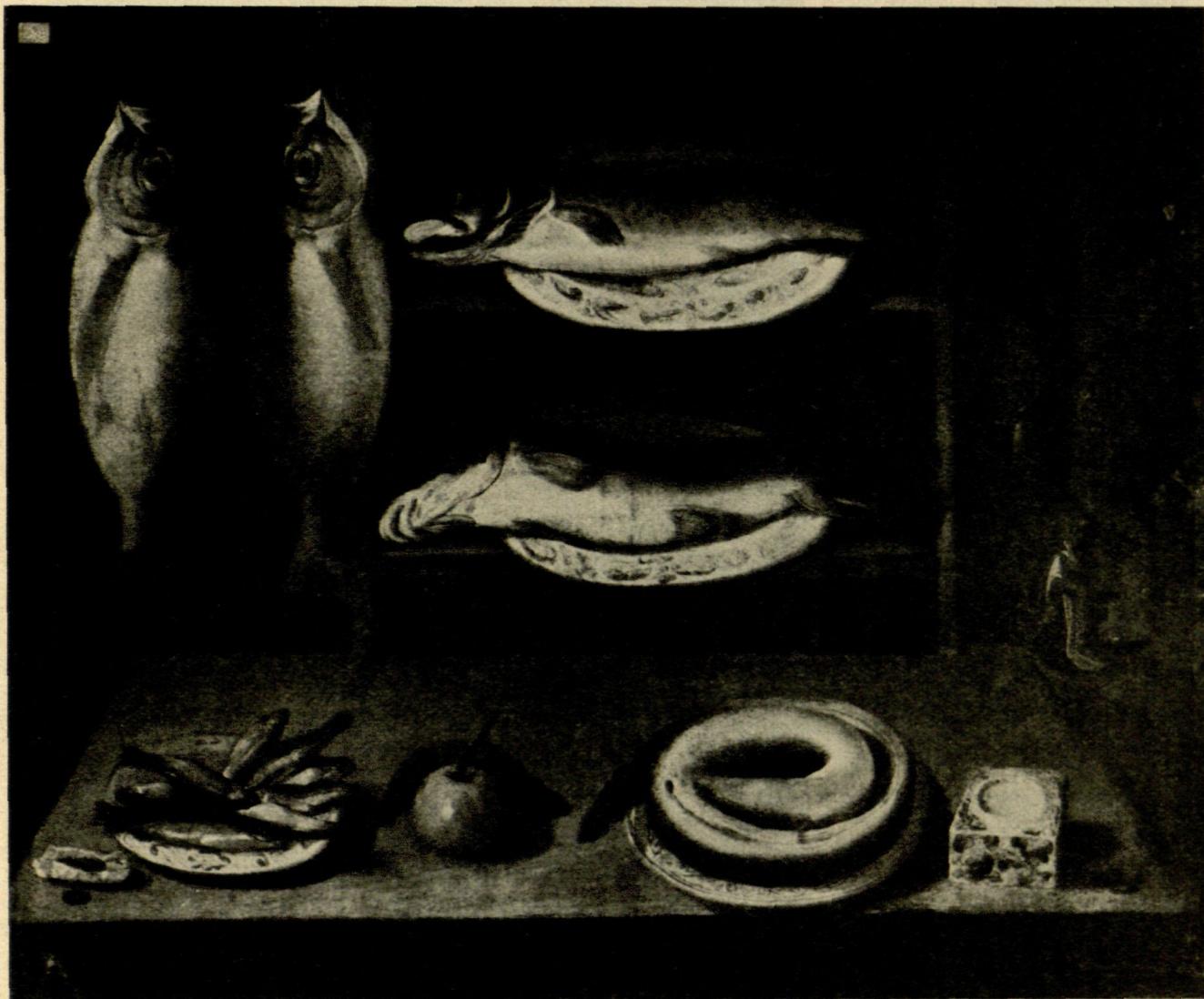
de la Concepción y la Soledad las cuales le entregué y no están concertadas; mando que se tase por persona quedello entienda y lo que valiere se baja de la deuda que yo le debo y demás desto me mandó hacer un cuadro de la Pasión que se está haciendo; mando se le entregue por tasación y de todo ello se haga cuenta...»

«Item mando que se pague a Antonio Martinez Heredia, vecino de Toledo todos los maravedís que yo pareciere deberle por sus libros, por los cuales esté y pase y a cuenta dello me debe dos retratos del natural de él y su mujer, concertados de él a mí, en cincuenta ducados y ocho lienzos de frutas de vara y tercia concertados a setenta reales cada

uno y un lienzo de dos varas y media de una gallinera firmado de mi nombre el cual no está concertado; mando que se tase y se entregue lo que valiere y asimismo le tengo dado un lienzo de dos varas y tercia de judique (*sic*) —¿Judith?— y un liencécito con su cuadro dorado, de frutas firmado de mi nombre y dos lienzos de dos fruteros de cosa de una vara y mas le tengo dado dos retratos de dos cabezas de sus hijos, en borrón, todo lo cual mando asimismo se tase

de milagro de San Bernardo, de tres varas menos cuarta de largo y de ancho dos varas y cuarto con su cuadro bruñido de oro el cual está concertado con el padre abad pasado fray Alonso Gómez en ochenta ducados; a cuenta dellos tengo rescibidos seiscientos reales, y yo tengo empezado el lienzo y dorado el cuadro, mando que se tase lo que está hecho y se descuente de lo que tengo recibido...»

«Item mando que se pague al Doctor Torres médico, dos-



II.

ALEJANDRO DE LOARTE: *Bodegón*. (Colección Marqués de Casa-Torres.)

por no estar concertado y se haga cuenta de todo y el que debiere al otro lo pague.»

«Item declaro que yo tengo concertado con el padre Alonso Buiza de la Compañía de Jesús, de le hacer ocho lienzos de pintura, istoria de San Joachin y Santa Ana, concertados en treinta mil doscientos reales de que está fecha escritura y a cuenta dello, tengo recibido mil reales y tengo empezados los cinco lienzos y comprados bastidores para todos, mando que se vea lo que tengo fecho y lo que valiera se de y entregue.»

«Item declaro que yo tengo concertado hacer para el convento de San Bernardo (5), extramuros de Toledo, un lienzo

cientos reales que me presto y demás destos doscientos reales le debo lo que él dijere y demás desto me dió un Cristo de bulto desvastado el cuerpo y los brazos en tronco y la cabeza acabada el cual me dió para que se le pague; mando que se le pague lo que valiere.»

«Item mando que se pague a Felipe Ximénez, batidor de oro, vecino de Toledo, lo que él dijere en su conciencia que le debo.»

«Item mando que se pague a Catalina del Campo, vecina de Toledo, setenta reales que me dió a cuenta de una imagen de Santa Catalina que le estoy haciendo y la tengo empezada.»

«A Jusepe de Ortega vecino de Toledo, le debo un lienzo

(5) Hoy casa de campo del marqués de Amurrio.

que me dió en señal unos papeles (*sic*) que me entregó; están todos los papeles en el corredor y el que me los dió los conoce, de su parte los tome.»

«Item mando que se pague al doctor Lumbreras lo que él dijera en conciencia que le debo...»

«Item que se paguen a Tomás Vázquez, diez reales que le debo de un lienzo que concerté con él.»

«Item declaro que me debe Juan Pérez treinta y cinco reales; mando que se cobren — Son de un San Juan que le di a hacer y no ha hecho, todo acabado y no me lo ha dado todo acabado.»

«Item declaro que tengo hecho para el jurado Ramón Rodríguez de Esparza, vecino de Toledo, una judique (*sic*) con el cuadro dorado de oro bruñido y cantoneras, estofado y un cuadro de media caña, grande de vara y media dorado de oro bruñido el cual me debe; y debe más el dorado de un cuadro que yo le hice de Herodias con cantoneras estofadas, mas me debe un pais que tiene en su casa y otro que yo tengo en mi casa más me debe dar deber (*sic*) un cuadro de un frutero y el hacer unas cantoneras de oro; mas me debe un lienzo grande que tengo empezado de una istoria de Santa Agustina de tres varas menos cuarta de largo, siete cuartas de ancho; el cuadro está todo dorado de oro bruñido y yo le debo dos lienzos que me dió y el me debe lo que tengo hecho de frutas... Yo tengo recibidos a cuenta trescientos reales.»

«Item, me debe Mateo Albarrán veinticinco panes de oro y veintisiete reales en dineros e yo tengo del, una losica y unos papeles de una istoria del génesis.»

«Item declaro que el jurado Juan Sánchez de Villaverde vecino de Toledo, me mandó hacer cuatro lienzos de países de la creación, los cuales están todos cuatro hechos, algunos les falta un poco, lo cual me debe y el dorado con cantoneras estofadas de un marco de un San Juan que le hice de dos varas y ochavo: mando que se tase lo dorado del cuadro y lo que está hecho en los lienzos...»

(Cláusula general de liquidacion de deudas.)

«Item mando a la dicha María del



ALEJANDRO DE LACARTE: *Truhán "haciendo la higa"*. (Colección Peralbo. Sevilla.)

Corral mi mujer, el remanente de lo recibido, por el amor que le tengo y por que ruegue a Dios por mi ánima.»

«Dexo y nombro por mi legítimo y universal heredero en todos mis bienes a Gerónimo de Loarte mi padre, vecino de la dicha villa de Madrid...»

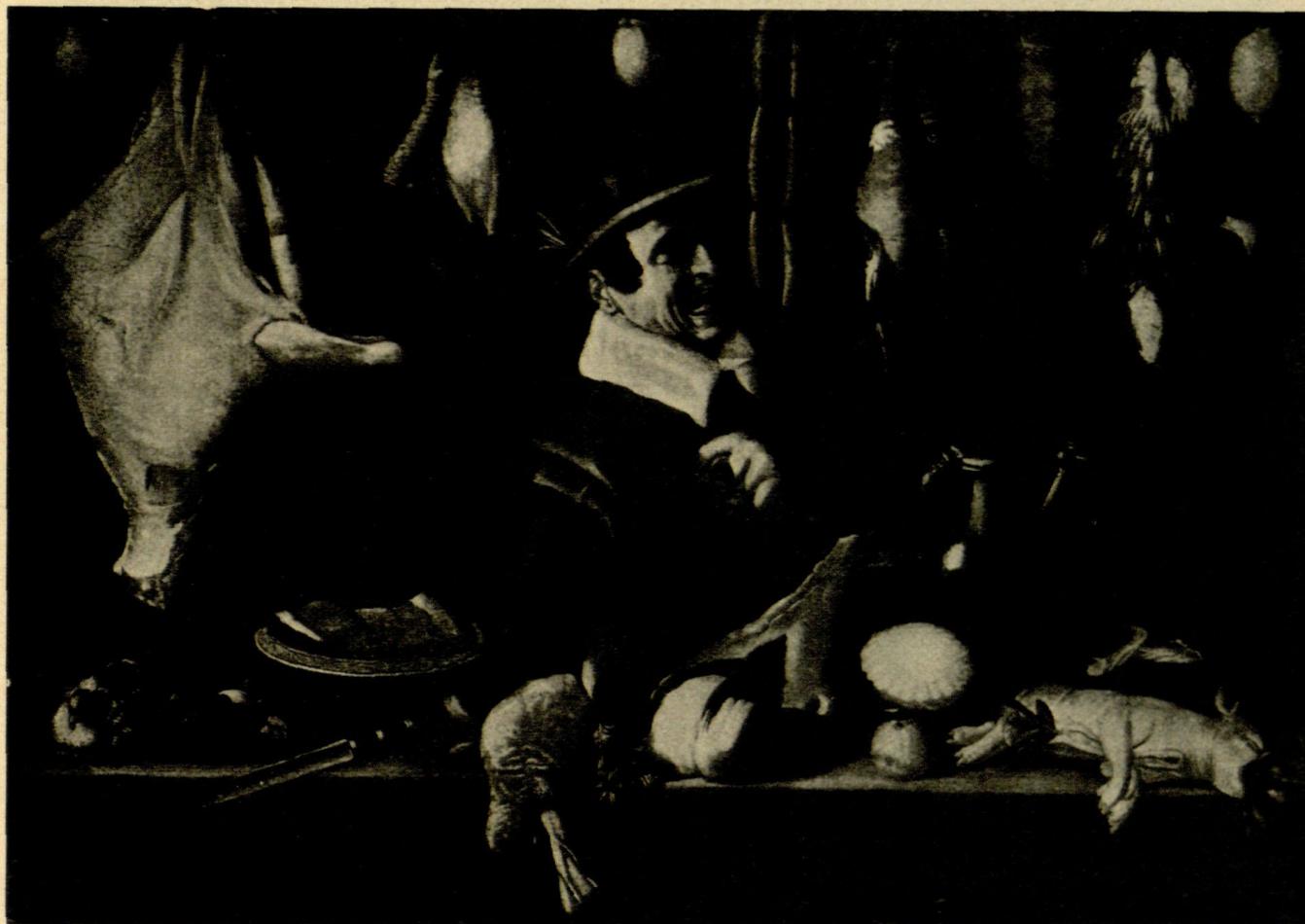
«Dejo y nombro por mis albaceas testamentarios y ejecutores de él (testamento) a la dicha D.^a María del Corral mi mujer y a Pedro de Orrente pintor, vecinos desta dicha ciudad de Toledo.»

«Fecho y otorgado en la dicha ciudad de Toledo, dentro

que contiene el testamento. Seguidamente se procede a la almoneda.

Solamente transcribimos del inventario cuanto tiene relación con las obras del artista o que poseía el artista, agregando a cada partida el precio alcanzado en la almoneda en cuanto ha sido posible comprobarlo.

Dice la escritura de inventario:



IV. ALEJANDRO DE LOARTE: *Truhán "haciendo la higa"*. (Colección Conde de Ibarra. Sevilla.)

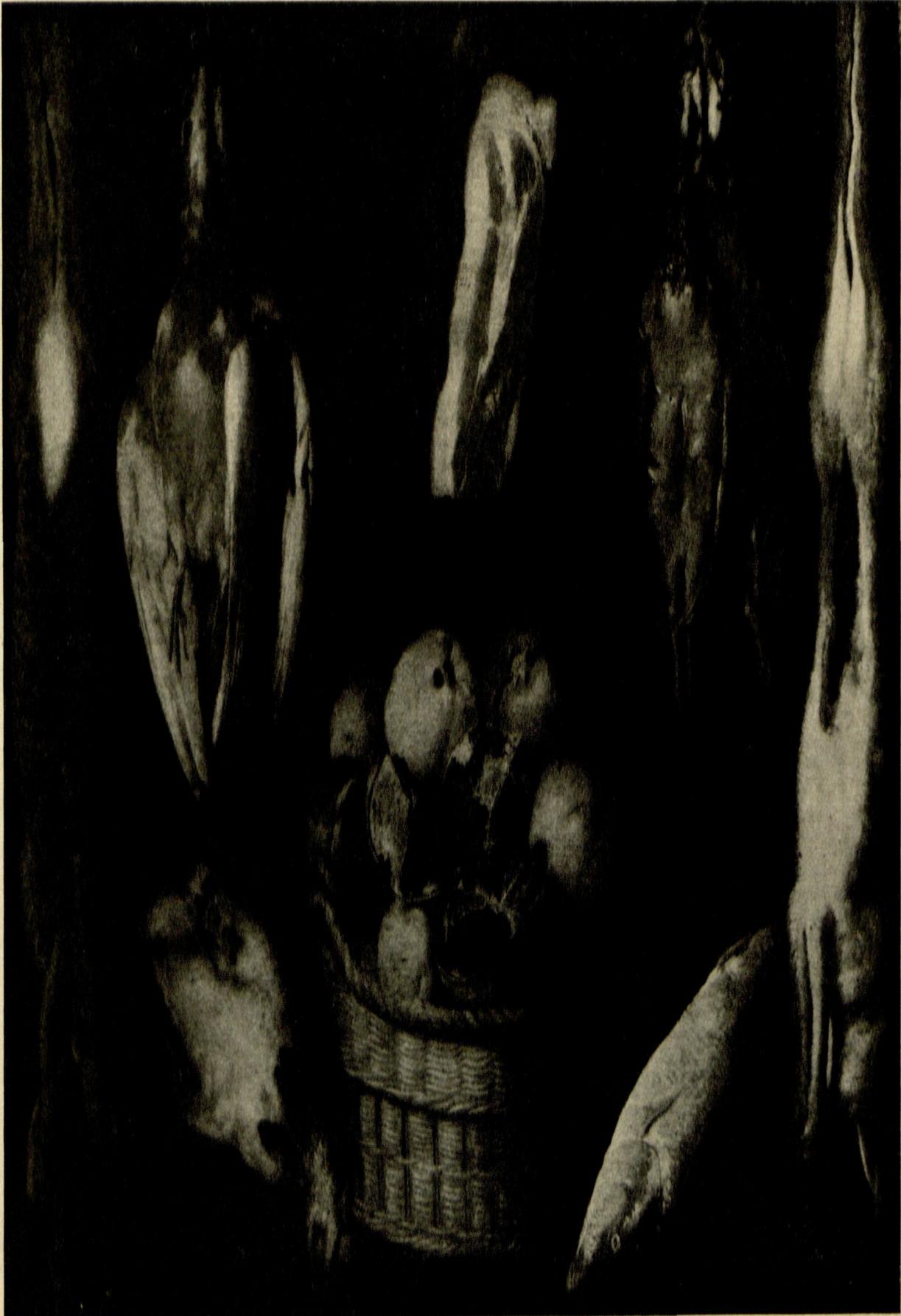
de las casas de mi morada en la parroquia de San Yuste a nueve días del mes de diciembre de mil seiscientos veintiseis. Y lo firmó de su nombre el dicho otorgante en el registro de esta carta a el cual yo el escribano doy fe que conozco. Testigos que fueron presentes Lucas Ballesteros, Francisco de Artiaga, Gerónimo del Corral y Toribio de Luna, vecinos de Toledo. Alexandro de Loarte.»

El artista fallece el día 12 de diciembre de ese año 1626, y cinco días después —el 17— y ante el mismo escribano, se hace inventario de bienes, documento interesante, ya que nos suministra detalles de obras que completan los

«En la ciudad de Toledo diez y siete días del mes de diciembre de mil seiscientos veintiseis, ante el señor Cebrián Pérez, Alcalde Ordinario desta ciudad de Toledo, por el señor don Diego Hurtado de Mendoza... pareció presente doña María del Corral viuda, muger que fué de Alexandro de Loarte pintor, vecinó que fué desta dicha ciudad y dixo; que el dicho su marido es fallecido, a pasado desta presente vida que falleció el sábado pasado que se contaron doce días deste dicho mes de diciembre... y para que en todo tiempo conste y se sepa los bienes y hacienda que dejó, dijo que queria y quiere hacer inventario, dellos ante su merced por tanto dijo que ponía e puso por inventario los bienes en la forma siguiente:

«Item cinco cabezas de pintores famosos, de tamaño de

- tres cuartas...» (Alcanzaron en la almoneda 70 reales.)
- «Item, dos lienzos ramilleteros pequeños». (Almoneda, 20 reales.)
- «Item, dos Verónicas con sus marcos y cortinas de tafetán.» (Almoneda, 80 reales.)
- «Item, cinco cuadros de frutas de un tamaño.» (Almoneda, 15 reales cada uno.)
- «Item, diez paisés de tres cuartas, poco más o menos.» (Almoneda, 15 reales cada uno.)
- «Item, un cuadro de La Anunciación con su marco dorado.» (Almoneda, 50 reales.)
- «Item, cuatro liencecitos de frutas con sus marcos dorados.» (Almoneda, 44 reales.)
- «Item, una tabla de San Gerónimo sin guarnición.»
- «Item, un cuadro de San Pablo y de San Onofre.» (Almoneda, 6 ducados.)
- «Item, una tabla de nuestra Señora con el niño e San Juan.» (Almoneda, 44 reales.)
- «Item, un lienzo de la judique (*sic*).» (Almoneda, 24 reales.)
- «Item, una imagen de Ntra Señora de la Ascensión.» (Almoneda, 16 reales.)
- «Item, tres niños desnudos.» (Almoneda, 18 reales.)
- «Item, un liencecito de almacan (*sic*).»
- «Item, un lienzo pequeño con muchas figuritas.»
- «Item, un liencecito de una troya de tres cuartas.» (Almoneda, 20 reales.)
- «Item, un cuadro pequeño de habrahan (*sic* *Abrahán*).» (Almoneda, 16 reales.)
- «Item, un lienzo con una taza y frutas.»
- «Item, otro lienzo con un salero y otros aderezos.» (Almoneda, 30 reales.)
- «Item, un cuadrito con su guarnición por dorar, de un paisico.»
- «Item, una imagen de nuestra Señora de la Soledad, pequeña de medio cuerpo.» (Almoneda, 10 reales.)
- «Item, una imagen de nuestra Señora con dos pelegrinos.»
- «Item, dos tablitas de cabezas de hombres.»
- «Item, un jarro de flores pintado.»
- «Item, un cuadrito de un Cristo de una columna.» (Almoneda, 8 reales.)
- «Item, un San Gerónimo de medio cuerpo.»
- «Item, un sacrificio de haabran (*sic*).» (Almoneda, 16 reales.)
- «Item, un liencecico de un San Pedro.»
- «Item, un lienzo de San Gerónimo con una cabeza de un viejo.» (Almoneda, 20 reales.)
- «Item, doce liencecitos de frutas y otras cosas.» (Almoneda, a 4 reales cada uno.)
- «Item, un pais largo.»
- «Item, una trinidad bosquejada.»
- «Item, una imagen de nuestra Señora del Rosario, con algunos angeles.» (Almoneda, «siete ducados igual a setenta y siete reales.»)
- «Item, un cuadro de San Gerónimo de a tercia.»
- «Item, un cuadrito de San Juan del mismo tamaño.»
- «Item, tres cuadritos de a tercia, de san Mateo, san Francisco y la Magdalena.» (Almoneda, 5 reales.)
- «Item, un lienzo de la traza del pardo.»
- «Item, un lienzo largo del tobías.»
- «Item, un cuadro de dos palomas.» (Almoneda, 18 reales.)
- «Item, un cuadrito de frutas, con su cuadro.»
- «Item, un lienzo de una judique (*sic*).» (Almoneda, 140 reales.)
- «Item, dos liencecitos bosquejados de la pasión.»
- «Item, una imagen de nuestra Señora.»
- «Item, tres tablitas de tres cuartas.»
- «Item, un cuadrito con su marco dorado, con una cesta de guindas.»
- «Item, un liencecito de nuestra Señora.»
- «Item, un cuadro de un Cristo crucificado con unos ladrones.» (Almoneda, 120 reales.)
- «Item, una imagen de nuestra Señora de la Concepción con una gloria de ángeles.» (Almoneda, 33 reales.)
- «Item, un lienzo de San Francisco.»
- «Item, un lienzo de San Juan Bautista.» (Almoneda, 30 reales.)
- «Item, una imagen de nuestra Señora, con San Juan y San José.» (Almoneda, 16 reales.)
- «Item, un San Sebastian.» (Almoneda, 20 reales.)
- «Item, un cuadro grande de San José y el niño.» (Almoneda, 132 reales.)
- «Item, un lienzo de San Juan con el Cordero.» (Almoneda, 22 reales.)
- «Item, un cuadro del entierro de Cristo.» (Almoneda, 66 reales.)
- «Item, un cuadro del descendimiento de la cruz en bosquejo.» (Almoneda, 20 reales.)
- «Item, un lienzo de San Andrés.» (Almoneda, 16 reales.)
- «Item, un bosquejo del milagro de San Francisco de Pádua (*sic*).» (Almoneda, 24 reales.)
- «Item, un bosquejo de nuestra Señora y Santa Isabel.» (Almoneda, 77 reales.)
- «Un bosquejo de un pais.»
- «Item, una jarra con unas flores.» (Almoneda, 6 reales.)
- «Item, una tabla grande de dos varas y tercia en bosquejo, de santa María y el niño.»
- «Item, un niño y un San Juan de bulto, con sus peanas que no están acabados.» (Almoneda, 300 reales.)
- «Item, una imagen de bulto con su peana hecha de madera y dada de yeso.» (Almoneda, 140 reales.)
- «Item, otra imagen de bulto, dada de yeso, de la Concepción.» (Almoneda, 100 reales.)
- «Item, un niño de bulto vestido, hecho de madera, que no está pintado y sí adorado.» (Almoneda, 77 reales.)
- «Item, unas estampas de papel.»
- «Item, una estampa grande.»
- «Item, un cuadrito del apolissi (*sic*, ¿Apocalipsis?)»
- «Item, un lienzo de mar con unas galeras.»
- «Item, un lienzo de la historia del testamento viejo.»
- «Item, un lienzo de la zarza de Moisen (*sic*).»
- «Item, un lienzo de la paloma.»
- «Item, un lienzo de Cristo, con San Francisco.» (Almoneda, 10 reales.)
- «Item, un lienzo ordinario de Ezcehomio.» (Almoneda, 12 reales.)
- «Item, una historia de san ylifonso (*sic*) de blanco y negro.»
- «Item, un lienzo de unas gallinas.» (Almoneda, 10 reales.)



- «Item, un lienzo de un modelo de Cristo a la columna.»
 «Item, un lienzo de los dos ladrones.» (Almoneda, 12 reales.)
 «Item, otros pedazos de modelos.»
 «Item, un lienzo de un cordero.»
 «Item, un lienzo de los ganados.» (Almoneda, 10 reales.)
 «Item, un lienzo del nacimiento de la virgen.» (Almoneda, 8 reales.)
 «Item, un lienzo cuando le echaron del templo.» (Almoneda, 11 reales.)
 «Item, un lienzo de la embajada e santa Ana.» (Almoneda, 16 reales.)
 «Item, unos lienzos emprimados.»
 «Item, el bosquejo de santa Justina.»
 «Item, un lienzo de un Cristo en bosquejo.»
 «Item, un lienzo de un pari (*sic*).»
 «Item, una imagencita de nuestra señora en tabla.» (Almoneda, 10 reales.)
 «Item, un lienzo de un Cristo.» (Almoneda, 12 reales.)
 «Item un lienzo de una cabeza de un pobre.»
 «Item, dos tablicas de Xpo y Maria con sus molduras.» (Almoneda, 12 reales.)
 «Item, un lienzo de una despensa.» (Almoneda, 8 reales.)
 «Item, un lienzo solo.»
 «Item, un lienzo de la vida de xpo.»
 «Item, un lienzo de la imágen de nuestra señora, con san Juan y el niño.»
 «Item, un lienzo de los misterios de la pasión, que es de manuel de nieves.»
 «Item, siete frutas de lienzos e rramilleteros.» (Almoneda, 35 reales.)
 «Item, un lienzo del sacrificio de habrahán.» (Almoneda, 24 reales.)
 «Item, un cuadro de santa Justina, con marco de oro bruñido.» (20 reales.)
 «Item, seis lienzos de las artes liberales.» (Almoneda, 6 reales cada uno.)
 «Item, un lienzo de una cabeza de juan aguado.» (Almoneda, 10 reales.)
 «Item, un lienzo que está comenzado para el monasterio de San Bernardo.»

«COLORES»

- «Item, ocho onzas de ocre.»
 «Item, seis onzas de cardenillo.»
 «Item, dos libras y media de mermellón (*sic*).»
 «Item, dos onzas de mellon al agua.»
 «Item, cuatro onzas de mellón ordinario.»
 «Item, dos libras y cuatro onzas de azul de esmalte.»
 «Item, don onzas de azul fino de Sevilla.»
 «Item, nueve onzas de azul de costras.»
 «Item, nueve onzas de zenuí (*sic*).»
 «Item, onza y media de añil.»
 «Item, media onza y una cuarta de azul bazo (*sic*).»
 «Item, tres onzas y media de carmín.»
 «Item, tres onzas menos cuarta de çarcon (*sic*).»
 «Item, tres varas y media de mantel.»
 «Item, dos bastidores de marcos.»

«Item, un retablo de escultura dorado y estofado y pintado que está empeñado en poder de manuel de nieves, vecino de Toledo, en mil quinientos reales, el cual dejó empeñado el difunto...»

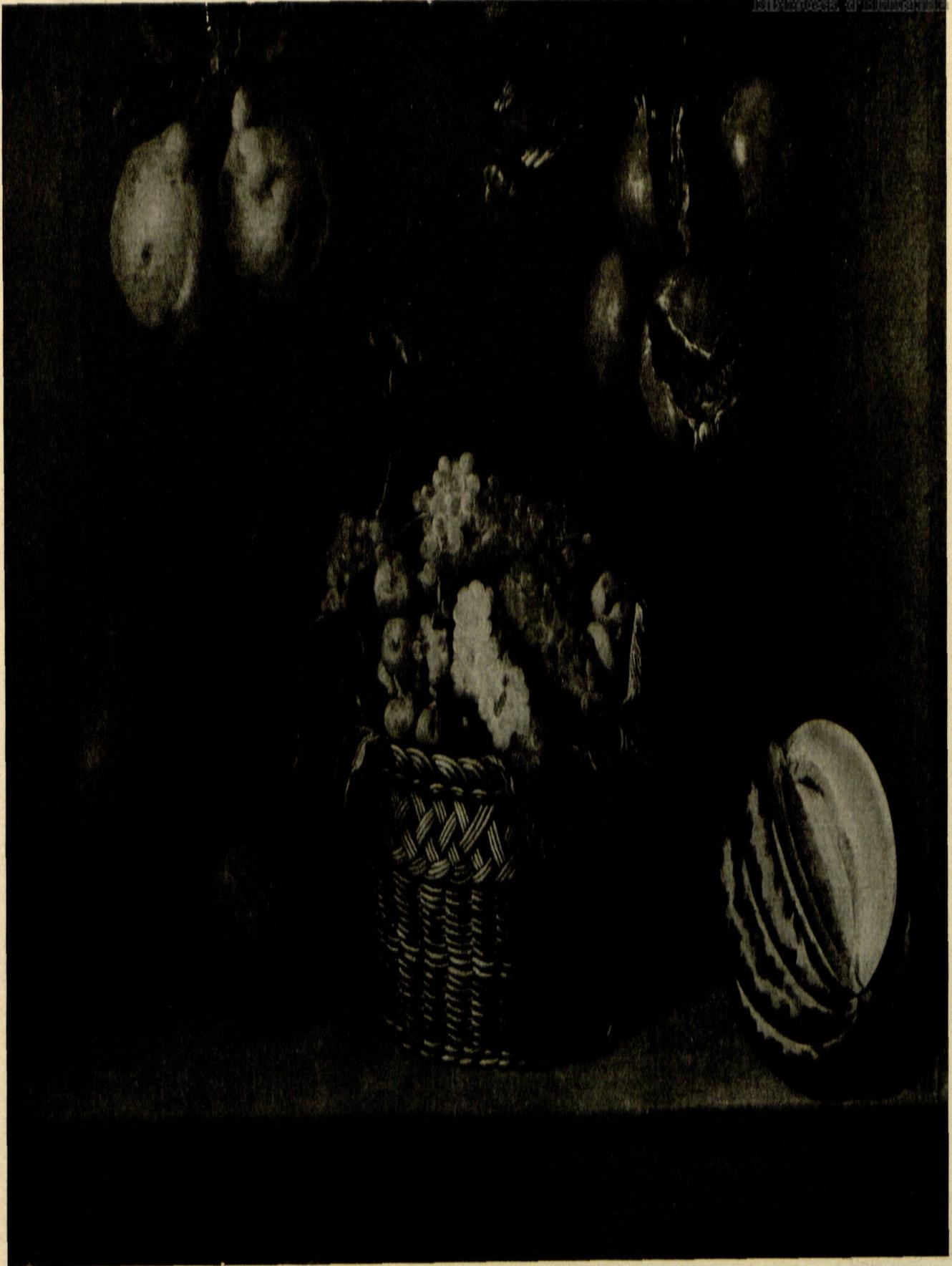
 «Testigos que fueron presentes, Manuel de nieves, Juan bautista gascón y pedro garcia, vecinos de Toledo.»

El lugar y fecha de nacimiento y la formación artística de Alejandro de Loarte, no nos son conocidos. No parece aventurado suponer que hiciese el aprendizaje con su padre, cuyo nombre y profesión se nos revelan categóricamente en la carta de dote, que dice textualmente: *Yo Alexandro Loarte, pintor, residente en esta villa de Madrid, hijo legítimo de Gerónimo Loarte, asimismo pintor.*» (16 de octubre de 1619.)

De Gerónimo Loarte, no se conoce —que sepamos— ninguna obra y aun cuando su apellido parece de origen vasco, desconocemos también lugar de nacimiento y lugar en donde transcurrieron sus años de aprendizaje y por tanto la relación que el arte del padre haya podido tener con el del hijo.

Sin salir del quebradizo terreno de la hipótesis nos tiente la sospecha de si Alejandro de Loarte, residió en Sevilla en los años mozos, que muy bien pudieron coincidir con los de Velázquez.

Consérvase en el Museo de Amsterdam un cuadro (lámina VIII), titulado *El jefe de cocina*, obra que durante muchos años fué atribuída a Velázquez. Este cuadro ofrece relación innegable con el cuadro aludido al comienzo de este artículo (el que von Loga creía de Velázquez) como ofrecen estrecho parentesco con la escuela de Sevilla de comienzos del siglo xvii, los bodegones de las colecciones sevillanas del conde de Ibarra (lámina IV) y de don Olegario Peralbo (lámina III), en los que aparece, entre abundantes comestibles —caza, embutidos, un cochinitillo, carne fresca, menudillos, etc.— la figura de satisfecho truhán «haciendo la higa» como manifestación de muy íntimo regocijo. En ambas obras —encontradas en Sevilla—, aparece un



plato de loza de Triana de decoración plumeada conteniendo manjares. Trianera es también una pequeña taza que figura sobre la mesa, a la derecha, en el cuadro de Amsterdam, como parece asimismo sevillano, el jarro de barro que tiene a su lado el jefe de cocina.

Estas coincidencias avivan la sospecha de la estancia de Alejandro de Loarte en Sevilla y su concurrencia a taller —¿Pacheco?— en el cual, el convivir con otros jóvenes artistas, prestó a las obras de todos cierta fisonomía o aire de familia.

Otros dos bodegones de la colección Casa-Torres (láminas I y II) —que solamente por fotografía conocemos—, originales o copias a nuestro juicio de obras de Loarte, ofrecen marcado acento sevillano y la loza que en ellos figura, es asimismo trianera.

Aun en cuadro del año último de su vida, el gran bodegón del Duque de Valencia (lámina VII), que, de no ostentar firma, podría ser clasificado como obra de la «escuela de Madrid», hay reminiscencias sevillanas, tal vez por el hecho de que, en fin de cuentas, la escuela madrileña tiene su punto de partida en la escuela sevillana de comienzos del siglo XVII, que más tarde evoluciona por obra del gran Velázquez.

Alejandro de Loarte fué pintor genuinamente realista y de tradición española. Su culto de la verdad, su intento de suplantación de la vida en torno, de una vida áspera, excesivamente materialista muchas veces, le lleva a pintar con grosero deleite temas que, por fenómeno de ilusión puramente imaginativa ofenden la retina, el paladar y hasta el olfato; tal es el feroz naturalismo con que se ofrecen pintados detalles, como el del plato conteniendo vísceras de aves, que figura en primer plano en los bodegones de don Olegario Peralbo y del duque de Valencia, trozos insuperables de realismo.

Los mitos realistas de Zeuxis y Parrasio, prendieron en el arte español, alcanzando devoción ferviente en tratadistas y pintores. Los pájaros engañados, el hombre que toma por real

lo pintado (6), constituyeron para la mayor parte de nuestros pintores, la meta de una gloriosa carrera artística.

Alejandro de Loarte, ya que no pueda alcanzar con la fuerza de su realismo que auténticos pájaros picoteen las frutas de sus cuadros, muéstranos su entusiasmo por el mito de Zeuxis, pintando en un bodegón (lámina VI) dos pajarillos en vuelo, lanzándose ávidamente sobre las frutas del cesto.

Este cuadro (fechado el 1624), verdadero símbolo de la estética de una época, es obra excelentemente pintada. (El detalle desacorde del melón obedece a repintes desdichados.)

También otro excelente pintor de bodegones, Juan de Van der Hamen, contemporáneo de Loarte, parece mostrar su devoción al mito realista de Zeuxis, mostrándonos en el bodegón firmado que posee el Museo de la Academia de San Fernando, el detalle de un pajarillo picoteando un higo.

El realismo español en los bodegones primeros de nuestros artistas manifiéstase a modo de muestrario de objetos aislados que han de poder ser vistos en su totalidad. De ahí esa composición alineada, a modo de inventario gráfico. En parte, es manifestación realista, pero en gran parte es torpeza o infantilismo de primerizo. En los talleres españoles se cuidaba de la composición del cuadro de figuras, desdeñábase el retrato y no se concedía al bodegón otra estima que la de útil ejercicio para adiestrar ojo y mano.

La trayectoria artística de Alejandro de Loarte —trayectoria malograda, que sospechamos lamentablemente breve—, quizá pueda vislumbrarse mediante examen de sus obras atribuídas y firmadas. Mientras los documentos no aclaren o iluminen la vida del artista, bueno es intentar poner un poco de orden, mediante un ensayo de cronología de la obra.

(6) GUEVARA (Felipe de): *Comentarios de la Pintura*, página 138.

PACHECO: *Arte de la Pintura*. Tomo I, pág. 62.

CARDUCHO: *Diálogos de la Pintura*, pág. 500.

PALOMINO: *El museo pictórico y Escala óptica*, Tomo I, página 136.



Acaso entre lo reproducido en este artículo deban clasificarse como labor de aprendizaje, los bodegones (láminas I y II) de la colección Casa-Torres. En estas obras, la noble ambición de alcanzar categoría de pintor de figuras, le lleva a ensayar pequeñas escenas que una insuficiente limpieza de los cuadros, impide contemplar en detalle, escenas muy del gusto sevillano de final del XVI y comienzos del XVII.

En estas obras, el artista pinta fragmentariamente. Puede decirse que más que un cuadro, cada obra es una serie de cuadros reunidos en un mismo lienzo.

El que representa pescados, nos ofrece dentro de ese tipo de «inventario gráfico», trozos certeros. Cada plato con su trucha, o el plato con la anguila enrosca, constituyen otros tantos cuadros sin enlace de composición; excelentes, aisladamente considerados; desafortunados vistos como conjunto.

En el de las aves, una monótona alineación, en el mismo plano o término de perspectiva, anula toda posible gracia de composición. El plato con menudillos, en el ángulo izquierdo de la mesa, es compensado con otro plato en el ángulo derecho.

Pongamos a continuación los cuadros de la colección Ibarra y Peralbo (láminas III y IV) obras de más empeño, en las que un cierto desenfado —la liebre, una paloma, el cochinitillo, el cuchillo, rebasando todas estas cosas el borde de la mesa— unido a mayor precisión de color y línea, acusan ya pasos más seguros en la evolución artística.

No obstante, aun asoma el sentido de «inventario gráfico», al lado de infantil preocupación por compensar masas y por obtener un pseudo equilibrio de tipo arquitectónico. A modo de remates decorativos de esta *edificación* de comestibles, el pintor situó simétricamente en cada ángulo superior del cuadro, un limón y en el centro, una manzana (lámina IV).

Situemos a continuación —siempre con sentido hipotético— un cuadro firmado y fechado el 1623 (colección Santamarca, lámina V) que muestra notable adelanto. La cesta —centro y

eje del cuadro— contiene frutas agrupadas con más gracia; el color es fresco y certero; hay unidad cromática que enlaza todo el contenido del cuadro, pero continúa asomando la obsesión de la simetría. En cada extremo vertical de la tela, a modo de columnas de pórtico, una liebre colgante. Una pareja de palomas, contrapesa a otra pareja de perdices. En medio del lado superior, un trozo de jamón, de apetitoso aspecto, desempeña en el cuadro papel semejante al de la clave en dintel de piedra. Escoltando el cesto, una gallina muerta y un pescado aparecen guardando la máxima simetría que pueden ofrecer dos cosas tan heterogéneas.

En este cuadro —muy probablemente el de la misma fecha citado por Ceán— ya aparece el pintor de calidad, que comienza a moverse libremente en su arte. Como muestra de pintura realista española, puede situarse esta obra en lugar preeminente.

Firmado y fechado el año 1624, el bodegón (lámina VI) de los pájaros que dirigen su vuelo hacia el cesto con frutas, supera en gran parte a la obra anterior, aun cuando —como hemos dicho— el detalle postizo del melón descomponga el acorde cromático de la obra.

Tres cuadros, uno de ellos firmado y fechado el 1626, año del fallecimiento del artista, habrán de ser situados como su última producción conocida.

Una de estas obras, la atribuída a Velázquez por Von Loga —atribución que disculpa su calidad—, no podemos reproducirla ni aun dar detalles de ella por motivos fáciles de comprender.

Otra de las tres, es la que se conserva en el Museo de Amsterdam, en donde figuró como obra de Velázquez, con el título de *El jefe de Cocina*. Allende-Salazar apuntó la posibilidad de que fuese obra de Loarte, comparándola con la de la colección del duque de Valencia, de que hablaremos. Para nosotros no ofrece duda la atribución a Loarte, como obra del último año de su vida.

Este *bodegón* es excelente. Mejor compuesto que los citados antes, es obra de gran superior-



ridad en tocante a composición, a sentido del volumen y del espacio. La rigidez primeriza desapareció y los diversos animales y objetos han sido interpretados con mayor espontaneidad y soltura. La baraja española, las monedas españolas, son detalles afortunados que ayudan eficazmente a componer el primer plano.

El cuadro de la colección del duque de Valencia (lámina VII), parece indudable que es al que se refiere Loarte en su testamento, al hablar de *un lienzo de dos varas y media, de una gallinera* (vendedora de gallinas) *firmado de mi nombre*.

La escena parece desarrollarse en la plaza toledana de Zocodover, o en la plaza Mayor de Madrid, en un puesto de vendedora de aves y huevos, de aquellos que tan gráficamente nos describe Zabaleta en sus libros costumbristas. Una joven tocada con amplios pañuelo y manto blancos, recibe de apuesto mancebo el precio de una gallina. Pendientes de un palo, pavos, perdices, patos, gallinas y otras aves, muertas, se exhiben en espera de comprador. Ancho cesto, cerrado con no tupida red, contiene aves vivas que asoman las cabezas en instintiva ansia de libertad. Al lado, una mesa, y sobre ella, palomas vivas y muertas. En un plato de loza blanca, un huevo logrado y otros en embrión, revueltos con vísceras de ave. Trozo magistral, que anuncia la posibilidad de otro Velázquez. Tal es su calidad insuperable. Al fondo, la plaza citada.

En esta obra, Loarte se nos muestra ya muy dueño del oficio. Compose como maestro avezado, sabe guardar las jerarquías de las formas, de las distancias, de los colores y de la luz, hace circular el aire entre las cosas. Ya se ha dado exacta cuenta de lo que es fundamental en la pintura y de lo que debe ser un cuadro. ¡Lástima que la muerte haya truncado una vida que se anunciaba tan fecunda!

Alejandro de Loarte, acusa en sus obras, la noble ambición de ascender de la categoría—categoría entonces humilde— de pintor de bodegones, a la de pintor de figuras.

En el cuadro de Amsterdam y en el de la co-

lección del duque de Valencia, se nos ofrece ya como pintor no vulgar, dada su presumible juventud, pero ni en estas obras, ni en ninguna de las descritas anteriormente, aparece la más leve huella que permita relacionar el arte de este artista con el del *Greco*. De ahí que la afirmación de Ceán Bermúdez *discípulo del Greco*; sonara a gran despropósito, al recordarla contemplando las escasas obras que conocíamos de Loarte.

Si, en efecto, Loarte fué discípulo del *Greco*, habremos de reconocer que en su labor conocida no se acusa la más débil influencia del pretendido maestro. Claro es que tampoco aparece en la obra de Juan Bautista Mayno, que, según Ceán, fué asimismo discípulo del *Greco*, ni en la de Tristán, cuando pinta libremente temas de su invención.

Quizá algún día, el descubrimiento de nuevos documentos aclare lo que la obra no dice. El *Greco* había muerto el año 1614 y esta fecha aparece lejana en relación con la rápida carrera artística de Loarte, a juzgar por el gran adelanto que se observa en su obra, en espacio de tiempo tan breve como el que media entre 1623 y el año de su muerte.

Sabemos, sí, que Loarte era vecino de Madrid en 1619, mas no desde qué fecha. Las conjeturas sobre este punto se ofrecen hartamente para discurrir sin base en qué apoyarse.

Un buen día, nuestro amigo don Julio Caves-tany, nos comunica, bondadosamente, el hallazgo, por él, de un cuadro firmado y fechado «Alexandro de Loarte f.^{at} 1626», que representa un *San Juan Bautista con el Cordero* (lámina IX).

Nuestro asombro fué grande al examinar esta obra, que no guarda con la labor descrita la más pequeña relación. Pintura pobre, de color parduzco, de sombras sin transparencia, de dibujo endeble y desigual; no obstante, las manos, especialmente la izquierda, tienen trozos afortunados.

Las piernas no se corresponden anatómicamente, con el tronco, siguiendo direcciones opuestas. Es obra de receta que recuerda vagamente al *Greco*, pero sin que la técnica, torpe,

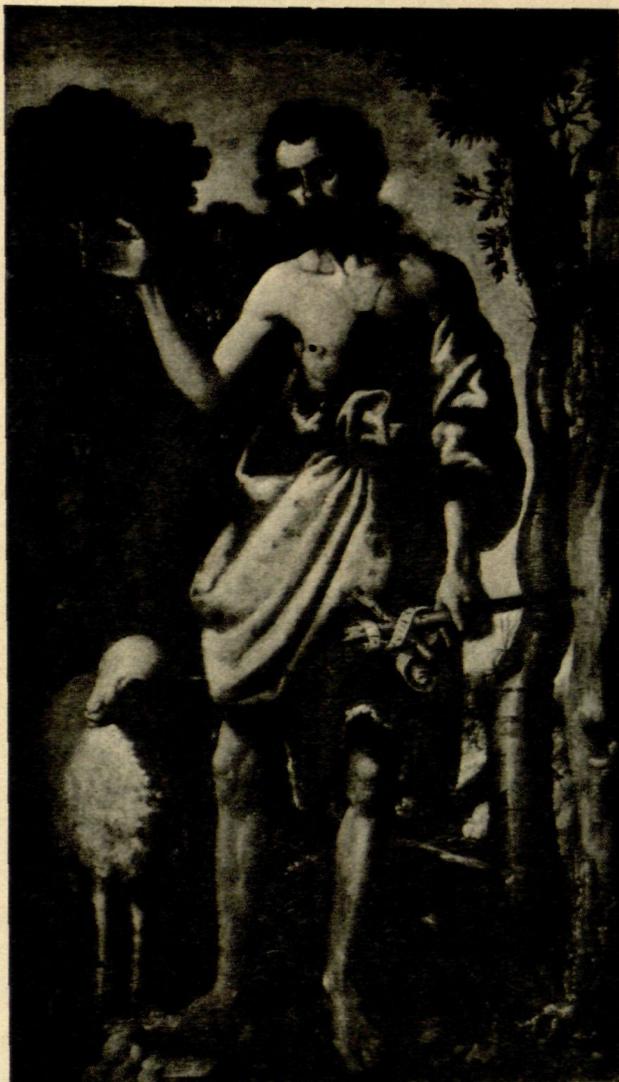
tenga la más leve relación con la obra del cretense.

La firma quiere asegurar no solamente ser obra de Loarte, sino también obra ejecutada el último año de la vida del artista, cuando éste pintó obras de muy excelente calidad. Ante tal hecho, plantéase nuevamente el problema del valor del documento escrito cuando aparece en contradicción con la obra. Para nosotros es indudable en este caso, que, quien pintó el cuadro de *La gallinera*, no pudo, en modo alguno, ser autor, en la misma fecha, del cuadro de *San Juan* (lámina IX).

¿Debe estimarse falsa la firma? No. Lo probable es que tal firma no suponga otra cosa que la marca de procedencia del taller de Loarte, taller en el que trabajarían varios discípulos o aprendices, que en muchos casos — y ello era frecuente — ejecutarían la obra en su domicilio particular, limitándose el maestro a inspeccionarla y aprobarla o corregirla, abonando al aprendiz el salario o precio concertado.

En el testamento de Loarte figura una cláusula que permite suponer lo que decimos: *Item, declaro que me debe Juan Pérez, 35 reales, mando que se cobren; son de un San Juan que le di a hacer y no le ha hecho, todo acabado y no me le ha dado todo acabado.*

Sin que afirmemos que tal cláusula se refiera concretamente al *San Juan*, propiedad de las Esclavas del Sagrado Corazón, de Madrid, es pá-



IX.—*San Juan Bautista*. Obra firmada por ALEJANDRO DE LOARTE, el 1626. (Esclavas del S. C. Madrid.)

rafo suficientemente expresivo para demostrar la colaboración de taller con que contaba Loarte, aun cuando no sería temerario presumir que Juan Pérez, recibió de Loarte el encargo de pintar el *San Juan*, cobró los 35 reales a cuenta y no le entregó el cuadro *todo acabado*, teniendo necesidad Loarte de concluirlo y viéndose forzado a firmarlo, para patrocinar con su nombre obra tan endeble. El caso es de sobra conocido en la historia del arte universal y en la del arte español.

Que el taller de Loarte era taller de intenso trabajo, lo demuestra el inventario de obras que dejó a su fallecimiento.

El examen atento del inventario deja lugar a la sospecha de si Loarte, además de pintor — de retratos, de cuadros de composición con figuras, de bodegones, de cuadros de flores (ramilleteros) y de cuadros de frutas — fué también escultor.

Algunas partidas del inventario autorizan la

sospecha: *San Juan de bulto con sus peanas que no están acabadas; Item una imágen de bulto con su peana hecha de madera y dada de yeso; Item otra imágen de bulto dada de yeso, de la Concepción; Item un niño de bulto vestido, hecho de madera que no está pintado y sí adorado; Item un retablo de escultura, dorado y estofado y pintado, que está empeñado en poder de Manuel de Nieves, vecino de Toledo, en 1.500 reales, el cual dejó empeñado el dijunto.*

De no contar con el acta de la almoneda, ca-

bría pensar que el inventario registraba todo lo encontrado en casa del artista, dando de lado por el momento, a la cuestión de la pertenencia de las cosas, que en su día habría de precisarse. En tal caso, quedaba en pie la posibilidad muy fundada, de que tales esculturas no tuviesen otra razón de aparecer en casa del artista, que la de tratarse de imágenes para policromar y estofar, por encargo de imagineros o de particulares; mas el hecho de que tales esculturas fuesen vendidas en almoneda pública, confirma que se trataba de obras pertenecientes a Loarte y muy probablemente ejecutadas por él.

Otra partida del inventario —*Item un lienzo de la traza del Pardo*— hace pensar si Loarte dedicó alguna atención a los trabajos de Arquitectura, actividad en realidad frecuente en pintores de la época.

Alejandro de Loarte residía en Madrid el año 1619. En 16 de octubre de ese año, recién casado, otorga ante el escribano de la Corte Pedro Alvarez Rodríguez, carta de dote, cuyo documento dice así:

«Yo Alexandro Loarte pintor residente en esta Villa de Madrid, hijo legítimo de Gerónimo Loarte, asimismo pintor y Maria Hernandez su muger... que yo vivo en la calle de los gitanos en casa de Carolina Gonzalez, esposo y marido que soy de doña María del Corral, hija de Pedro Gonzalez del Corral difunto y de Catalina Gonzalez su mujer que la dicha Maria del Corral estuvo primero casada con Gaspar Carrillo escribano de su Magestad que es ya difunto y porque agora me tengo de velar con ella, otorgo y conozco por esta presente carta que recibo de la dicha Maria del Corral mi esposa por bienes dotales suyos para su dote y caudal conocido, los bienes ymuebles, joyas y preseas de casa que la dicha mi esposa tiene y posee por bienes suyos que me los entrega por sus bienes dotales...»

Jerónimo Loarte, tal vez temiendo resultar alcanzado por montar más las deudas que los bienes del hijo, o quizá por motivos íntimos que no se dejan traslucir en los documentos, no acepta la herencia. El día 15 de enero de 1627, en Madrid, se le requiere para que acepte o repudie. Dice así el documento:

«Yo Francisco Logroño escribano notifiqué la carta requisitoria... a Gerónimo de Loarte en su persona e habiendole oido e entendido dixo que hará mes y medio que está enfermo en la cama, gastado y pobre y no puede acudir a lo que se le notifica y asi repudia la herencia del dicho su hijo y no la acepta y se aparta della, para no usar della en materia alguna...»

Hemos logrado avanzar considerablemente en el conocimiento de la vida y obra de Alejandro de Loarte. Cuando menos, sabemos, con dolor, que fué artista que iniciaba ruta brillante, prometedora, malográndose cuando ya pintaba trozos magistrales. No parece probable que surjan obras superiores a las que damos a conocer, correspondientes al último año de su vida. Quedan en pie las incógnitas de su nacimiento, oriundez y formación artística. Como nuevo problema, se ofrece el de su padre revelado como pintor, y cuya obra interesa conocer.

Quizá nuevos documentos arrojen luz y planteen a su vez otros interesantes problemas, que el campo inexplorado de la historia del arte español es tan grande que parece ensancharse cuanto más nos adentramos en él.

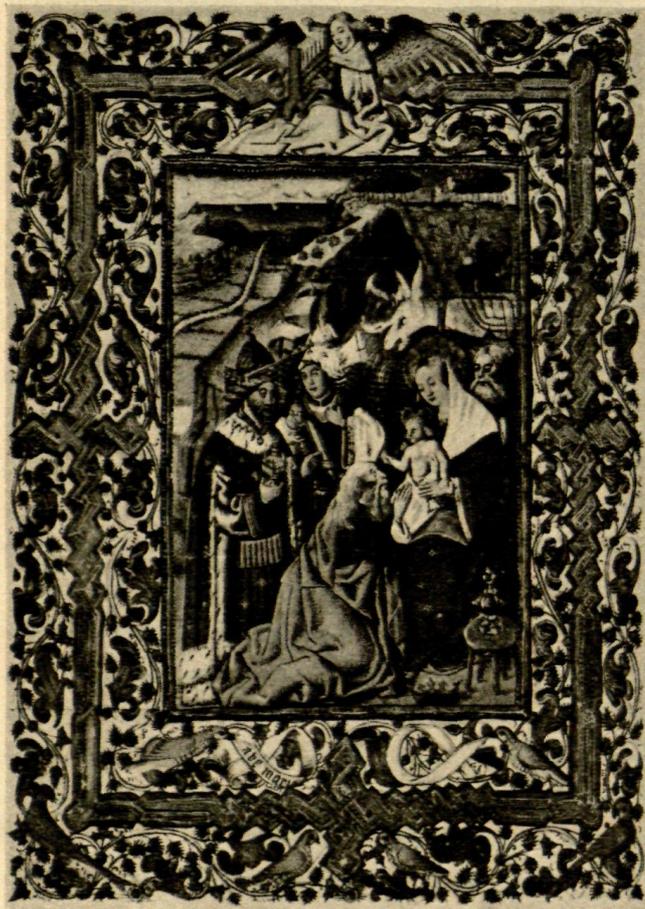
El rico e inexplorado Archivo de protocolos de Madrid, villa en donde vivió y se casó el artista, y en donde su padre esperaba con resignación la muerte, seguramente guardará más de un secreto de la familia Loarte.

UN LIBRO DE HORAS, CON MINIATURAS
ESPAÑOLAS

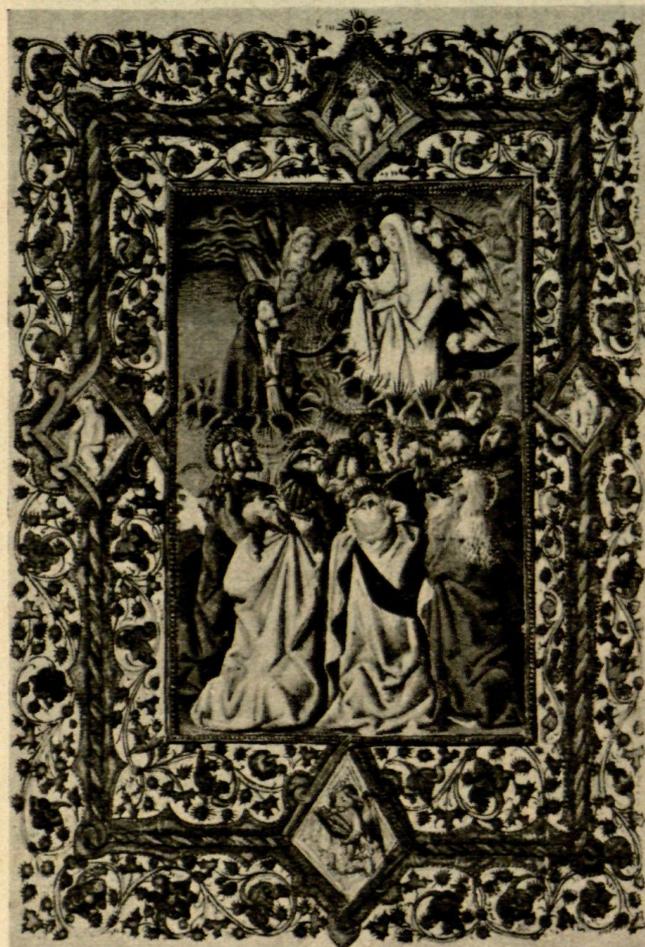
POR AUGUSTO L. MAYER

HACE algunos años se vendió en Alemania un manuscrito ricamente adornado con miniaturas. Se trata de unas *Horas beatal Mariae virginis*, octavo, 351 hojas (0,17 × 0,12) con 44 grandes miniaturas y 12 pequeñas que representan los meses. Las grandes están dedicadas a la Vida de la Virgen, a los Apóstoles Santo Tomás, Bartolomé y a los Santos Juan Bautista, Antonio de Padua y Abad, Cristóbal, Onofre, Leo-

nardo, Sebastián y Vicente Ferrer. Si ya la miniatura con el famoso santo valenciano, indica con probabilidad el Levante español como patria de estas Horas, lo acierta el texto del f. 275: *La seguet oracio feu lo glorios doctor ebisbe y mosseuyer sart augusti e demana en gracia a nostre sinyor deu q y tota persona que la digues aquel dia no pogues essa sobrat pernegun homen camine enconuit ne morir en aygua ne enfoch ne mort soptona ne en casa ne fora casa ne en*



La adoración de los Reyes.



La Virgen entregando la estola a San Juan.

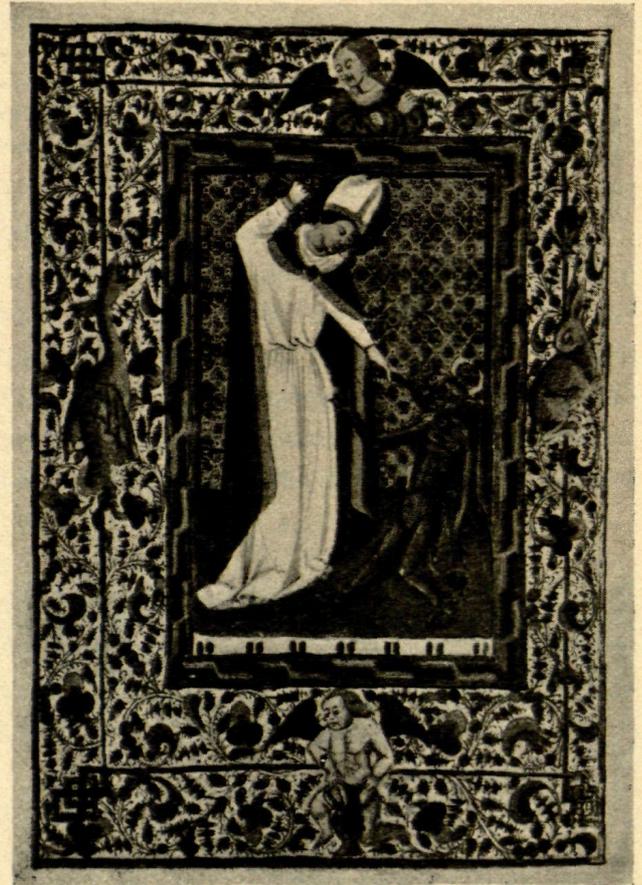
neri ne sobrat de fal'testimoni ne dromint ne nellant. Oracio.

Las miniaturas, posteriores evidentemente a 1455, año de la canonización de San Vicente Ferrer, corresponden más o menos al estilo de los decenios 1460-80. El paisaje es siempre la parte más débil y muy anticuada para aquella

mera miniatura aparezca la mano con alas, escudo de aquella familia, nos parece imposible identificar al donante —de rodillas, acompañado de San Miguel— con el famoso favorito del Rey D. Enrique IV, porque no está representado como Maestro Mayor de la Orden de Santiago, ni parece corresponde la edad (murió



Don Juan Pacheco de Belmonte, marqués de Viana (?)



El Santo Obispo.

época. En su valor artístico son muy desiguales; así desilusiona mucho aquélla con el donante. Entre los mejores y más importantes mencionamos *La Adoración de los Reyes* (el San José con el nimbo tan usual en la pintura levantina y aragonesa) y *La Virgen entregando la estola a San Juan*.

Se ha pretendido que estas *Horas* han sido ejecutadas para D. Juan Pacheco de Belmonte, Marqués de Viana. Aunque en la orla de la pri-

mera miniatura aparezca la mano con alas, escudo de aquella familia, nos parece imposible identificar al donante, sino San Miguel, y de esto resulta que el donante será, con mayor probabilidad, otro miembro de aquella familia de nombre Juan. Algunas miniaturas recuerdan en las cabezas muy de lejos a las pinturas de Juan Reixah; otras demuestran la influencia tardía de miniaturas francesas de épocas pasadas como, por ejemplo, aquel Santo obispo con el diablo.

PINTURAS CASTELLANAS PROCEDENTES DE LA COLECCIÓN ROJO Y SOJO

POR AUGUSTO L. MAYER

LA relación entre los pintores «primitivos» españoles y el arte de los países nórdicos, especialmente el de la escuela flamenca y el arte alemán, es un tema que todavía no ha sido tratado en una monografía. No se trata solamente de probar aquellas influencias en casos numerosos, sino de explicarlo y demostrar cómo los maestros españoles han sabido utilizar, aprovechar, transformar aquellas ideas que recibieron por medio de pinturas extranjeras y grabados de artistas ajenos. Don Diego Angulo Iníguez ha visto muy bien que no solamente Van Eyck, Van der Weyden, Goes, Bouts, Mantuy, Schongauer y Durero han influido en la pintura española del siglo xv y xvi, sino que también el arte de la región holandesa, del Maestro Delft y del Maestro de *la Virgo inter Vírgenes*, ha tenido cierto papel en la evolución de la pintura española del siglo xv.

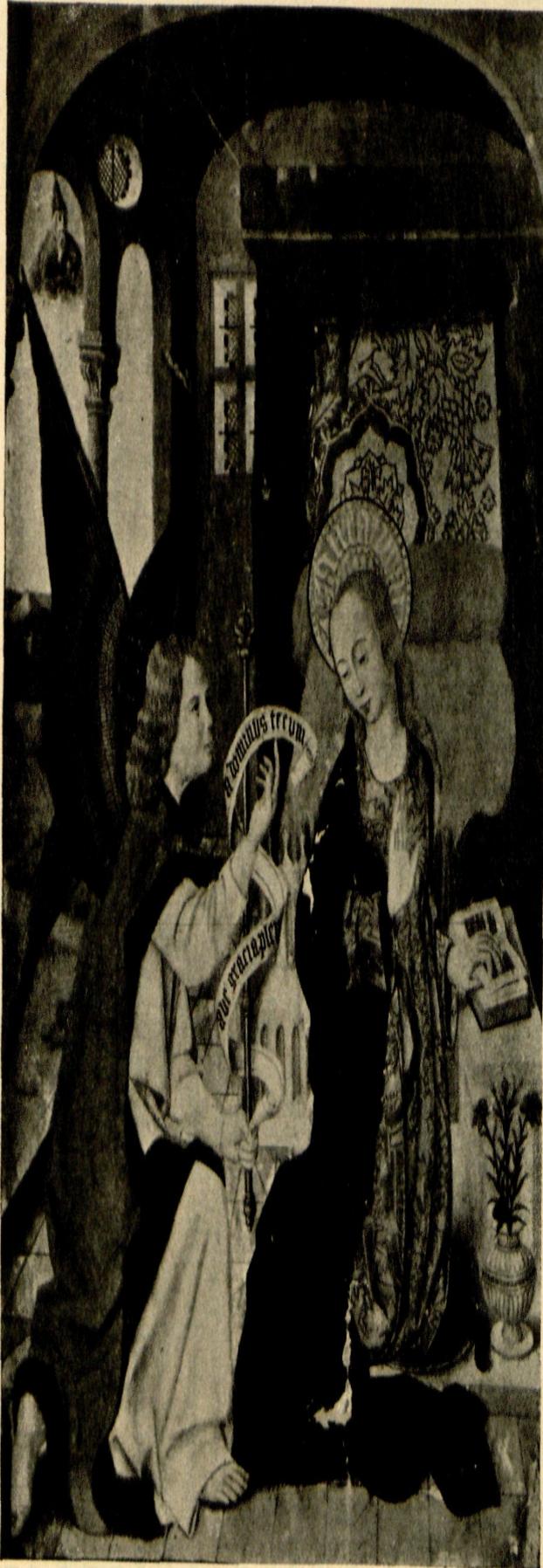
Claro está, que aparte de estas influencias, se nota en más de un caso un parentesco interior, y consta que pintores españoles han tenido independientemente ideas, ideales más o menos parecidos. Así el pintor originalísimo del retablo de la Capilla de San Marcial en la Catedral de Avila, nos sorprende por un carácter «holandés» en su modo de ver el mundo, de reproducir el paisaje sin que se pueda pretender una influencia del arte holandés en aquel maestro castellano.

Una mezcla muy rara de influencias nórdicas nos ofrecen las tablas de un retablo que hoy día se hallan dispersas en distintas casas españolas. Hace años las compró el aficionado señor Rojo y Sojo en Cádiz. Hoy pertenecen a

sus herederos en Madrid, Cádiz y Barcelona. No consta de dónde proceden, pero su estilo indica claramente que se trata de obras de dos pintores castellanos. Al uno (A) pertenecen: *La Anunciación*, *La Visitación*, *La Natividad*, *La Adoración de los Reyes*, *La Circuncisión* (hoy en Madrid y Cádiz respectivamente). Al otro (B): *La huida a Egipto*, *La Degollación de los Inocentes*, *La Flagelación* y *La Resurrección* (hoy en Barcelona). Sin duda faltan algunas tablas de *La Pasión* y quizás se trate además de tablas de dos retablos distintos. De todos modos son pinturas de fines del siglo xv, las del artista A, con un carácter algo más «primitivo». Este pintor A, es más fino que el otro. Se nota reminiscencias a distintas obras flamencas de muy distintos maestros, de Roger Van der Weyden en primer lugar, pero como un eco lejano, es imposible precisar estas influencias. *La adoración de los Reyes* es lleno de aquel movimiento tan típico para la última fase del estilo gótico. La actividad de cada persona está muy marcada, especialmente del rey joven que entrega su regalo a San José con su derecha y saluda con su corona que ha tomado con su mano izquierda.

El artista recuerda a artistas que han trabajado en la comarca de Burgos y al «Maestro de la Sisle». *La Circuncisión* —quizás la tabla más interesante y más fina— tiene algo común con las tablas, hace años en el comercio de Londres que hemos atribuido al maestro de las armaduras (*Historia de la Pintura Española*, figs. 126 y 127).

Muchísimo más nos recuerda el pintor B a las obras de aquel discípulo de Fernando Ga-



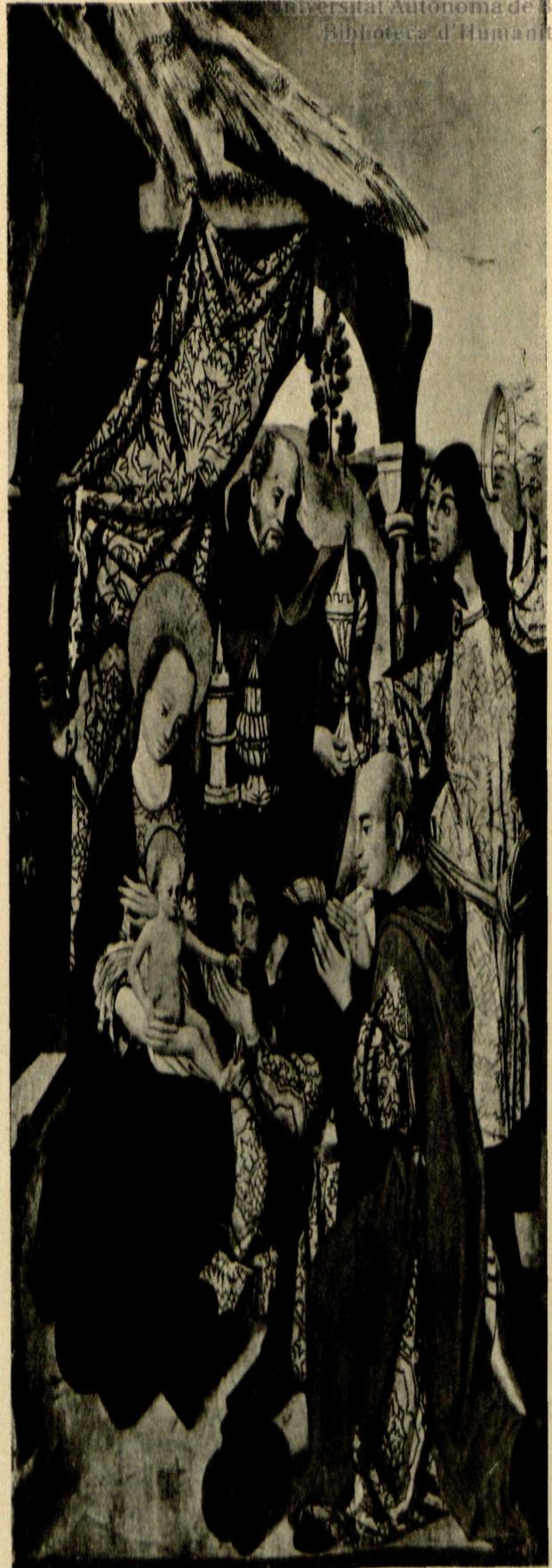
"La Anunciación". (Museo Provincial de Bellas Artes de Cádiz.)



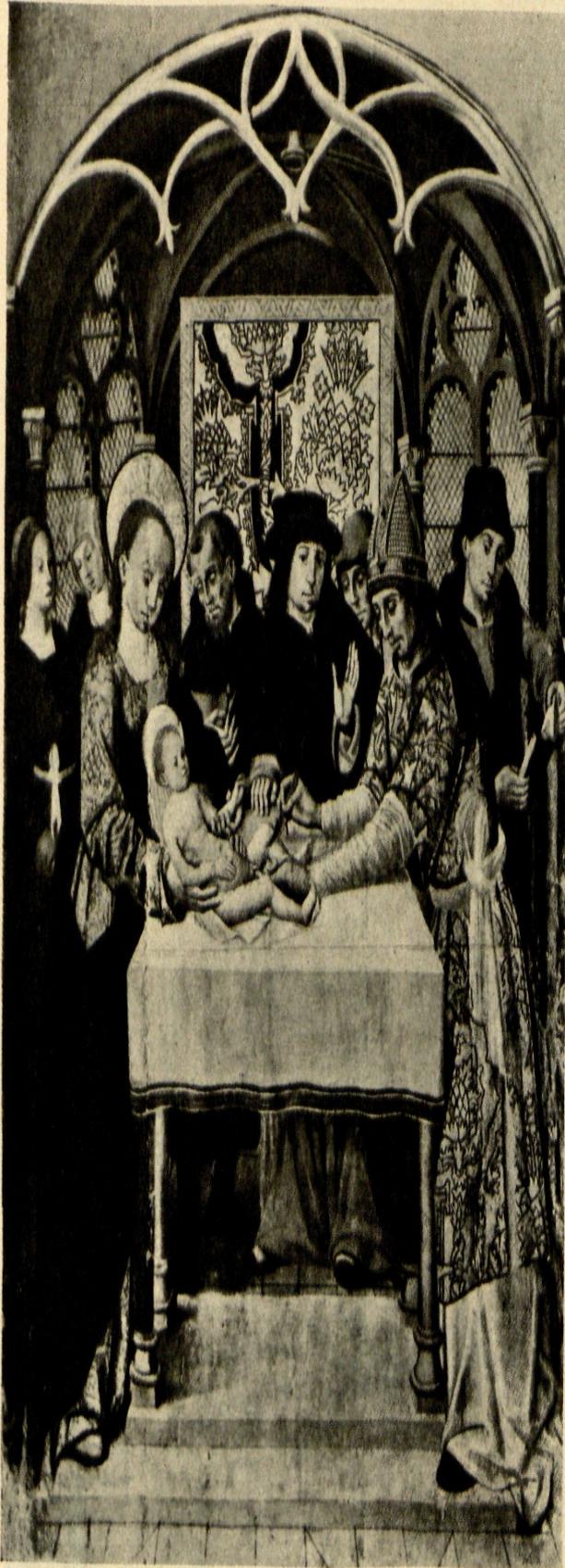
"La Visitación", tabla estilo gótico. (Museo Provincial de Bellas Artes de Cádiz.)



"El Nacimiento de Jesús". (Museo Provincial de Bellas Artes de Cádiz.)



"La Adoración de los Reyes". (Museo Provincial de Bellas Artes de Cádiz.)



"La Circuncisión". (Museo Provincial de Bellas Artes de Cádiz.)



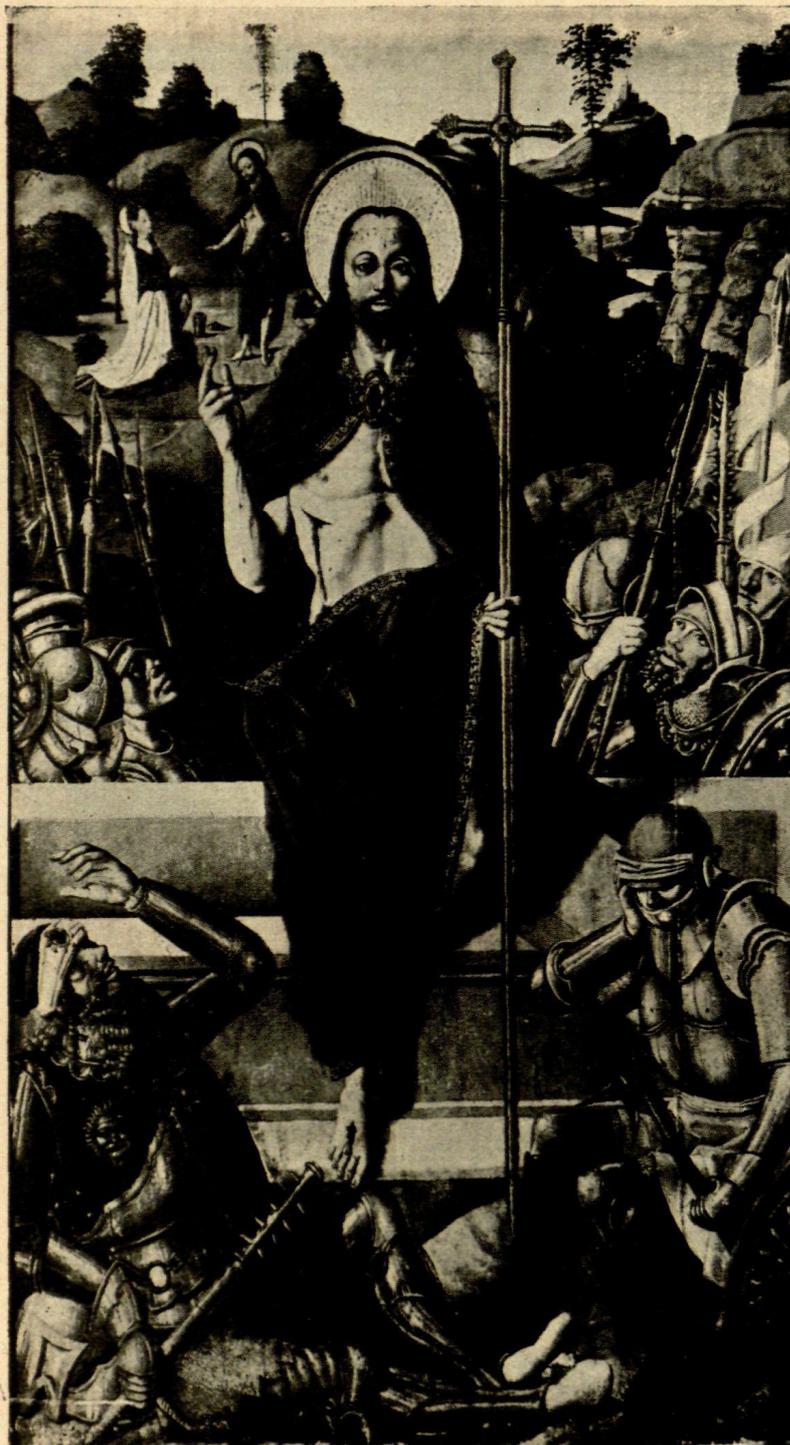
"La Huida a Egipto". (Col. Rojo y Sojo.)



"La Degollación de los Inocentes". (Col. Rojo y Sojo.)



"La Flagelación". (Col. Rojo y Sojo.)



"La Resurrección". (Col. Rojo y Sojo.)

llego. Aquel artista B es más viril que el pintor A, más robusto, de mejor energía, de mayor fuerza dramática. Mientras el modelado del pintor A es algo blanco, correspondiente al carácter gene-

ral de aquel anónimo, este pintor B da mucha importancia a un modelado verdaderamente plástico. En su arte se mezclan elementos alemanes e italianos, pero la nota nórdica prevalece, sin que el pintor pierda su carácter castellano. Este pintor B es sin duda la personalidad más fuerte de los dos. *La Huida a Egipto* es una transcripción del famoso grabado de Schongauer. Asimismo inspirado por Schongauer (B. 20) es el Cristo de *La Resurrección*. Esta tabla que reproduce la escena de un modo místico y muy naturalista a la vez, es muestra elocuente del placer de este pintor en reproducir armaduras. Delante de esta tabla se podría pensar si el autor no es el «maestro de las armaduras», si no se trata de una creación más desarrollada del mismo artista.

En *La Flagelación* el segundo hombre a la derecha de Jesús, parece ser el mismo modelo como el hombre en la *Bodas de Caná*, a la derecha de Cristo (fig. 127 de mi libro citado), y el hombre con turbante a su lado tiene muchísima semejanza con la cabeza, visto de perfil, en *La Visitación*, del Museo del Prado, de la Escuela de Gallego (fig. 124 de mi *Historia*).

La Degollación es la obra más floja de toda las tablas del maestro B a pesar de unos detalles bien logrados.

Muy débil es, por ejemplo, el soldado a la izquierda y también la desesperación de la madre que alza los brazos no satisface en el dibujo y expresión. Quizás hemos de presumir aquí la ayuda de un discípulo.

EL CASTILLO DE LOS REYES DE ARAGÓN, EN NÁPOLES

POR FRANCISCO HUESO ROLLAND

HAY un momento en la Historia de España, durante el cual la política, sin duda por no existir la unidad nacional que poco después se realiza, parece se desplaza hacia el exterior, y así vemos cómo en pleno siglo XV tienen lugar hechos históricos que llevan al extranjero actividades eminentemente españolas y que han de influir y perdurar durante algún tiempo en aquellos países a que fueron encaminadas.

La fuerza política y cultural del Reino de Aragón en aquel siglo era la más importante de todos los países mediterráneos; las cuestiones y litigios que constantemente se producían, no se arreglaban sin la intervención de los Reyes aragoneses; también influían en ello razones de familia, pues aquel país, adelantándose a su tiempo, realizaba frecuentemente lo que después se han llamado "matrimonios de Esta-

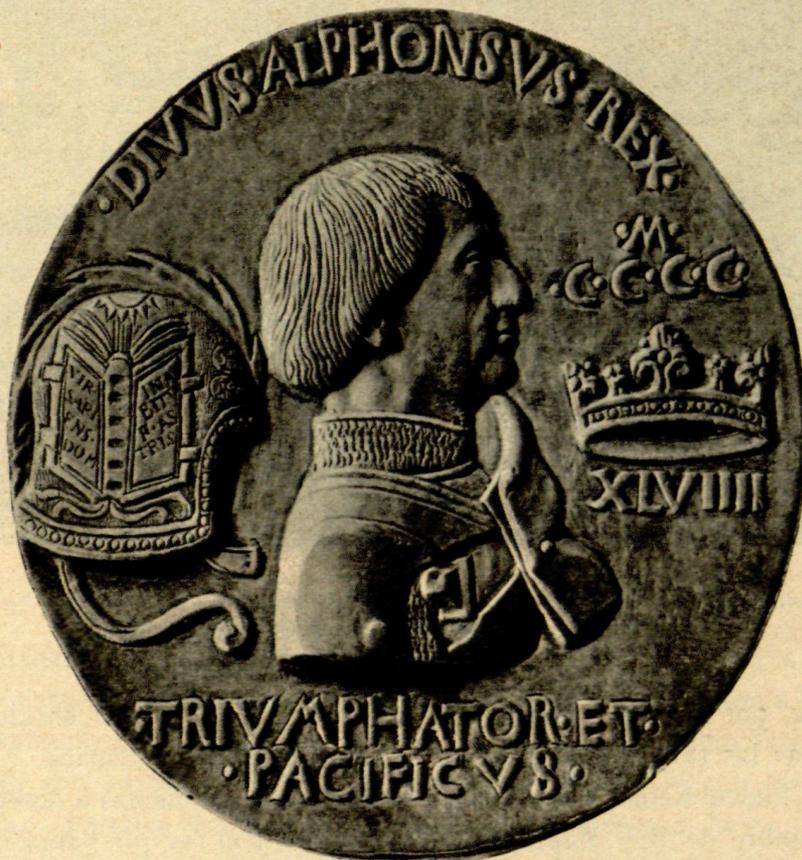
do", es decir, combinaciones matrimoniales entre príncipes de diversos países, que traían como consecuencia alianzas internacionales.

La Casa de Hoenstaufen, que había reinado en Nápoles, estaba unida por razones de paren-

tesco con la de Aragón: Constanza, hija de Conradino, casó con D. Pedro III *el Grande*, y esto motivó el que, con ocasión de las "Vísperas Sicilianas", fuese llamado para poner paz en aquella isla (1282); el rey mandó a Roger de Lauria, quien al frente de la escuadra aragonesa, derrotó al francés, y desde entonces queda incorporada Sicilia a la Corona de Aragón.

Siguen después las luchas con la

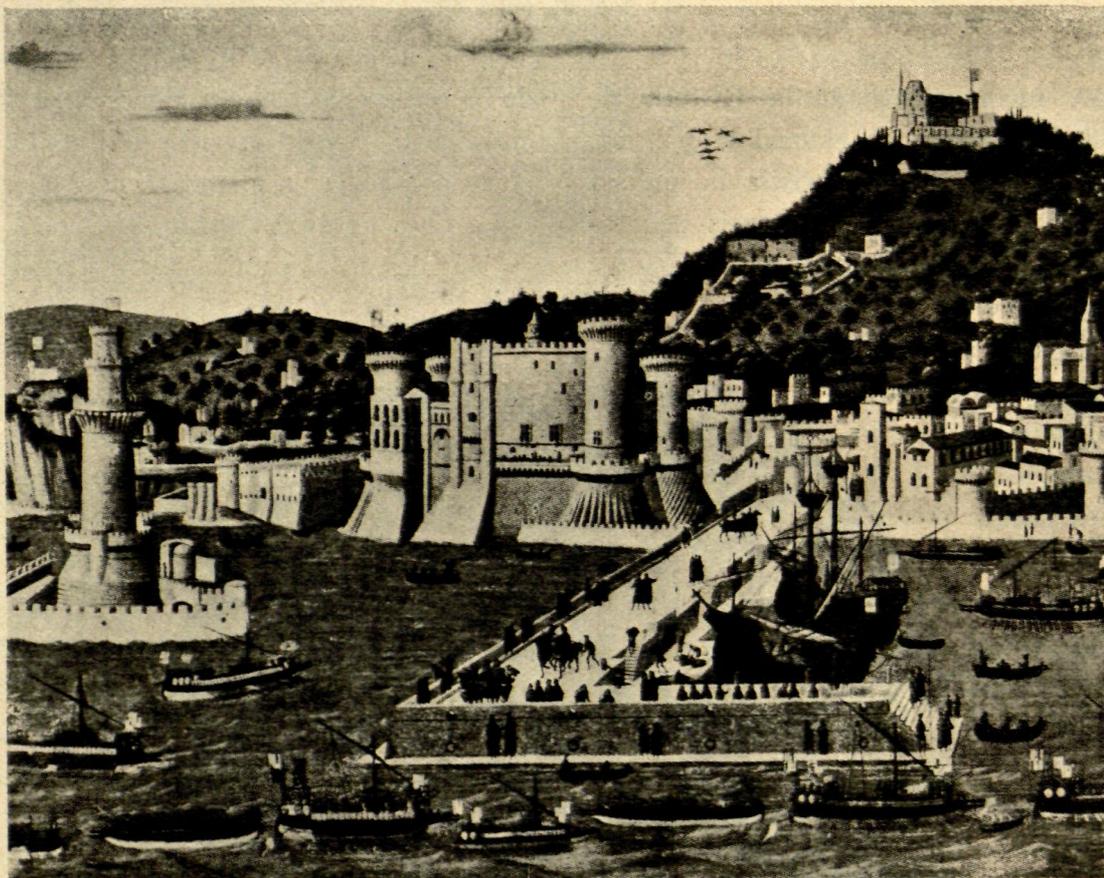
Casa de Anjou, que reinaba en las Dos Sicilias, también emparentada con la de Aragón por el enlace de Renato con Sancha de Mallorca, y nuevamente se acude al Rey de Aragón para que intervenga en las luchas y conflictos plan-



Medalla en plata de Alfonso "el Magnánimo" (anverso) (108 mm.), obra de Víctor Pisano "el Pisanelo." (Museo Arqueológico.)

teados; las volubilidades de la Reina Juana II la inclinan a llamar en su auxilio al Rey Alfonso V, para después abandonarle con la misma ligereza (1423); pero éste, enamorado de Italia, había de volver más tarde, cumpliéndose así el augurio de un astrólogo, que le predijo "que reinaría en Nápoles, primero poco, pero después volvería, para hacerlo con gran esplen-

trifnal, y una corte de aragoneses, catalanes y florentinos le servía de escolta; danzas, simulacros de combate, cánticos y toda clase de festejos tienen lugar con motivo de este acto solemne, que poetas, historiadores y hasta la piedra han immortalizado; de esta manera dan término las constantes luchas del Rey aragonés, que dedicó la segunda parte de su vida a sus



Aspecto de Castilnuovo en el año 1479, con ocasión de la visita de Lorenzo de Médicis "el Magnífico" al Rey aragonés. (De una tabla de la Colección Strozzi.)

dor"; así se realizó y, por fin, en el año 1443, después de terminadas las sangrientas guerras, toma posesión de su nuevo Reino, aclamado y victorioso, con el nombre de Rey Magnánimo.

El día 26 de Febrero del citado año hace su entrada solemne en la conquistada Nápoles, con pompa de triunfador romano, sentado en carro triunfal todo dorado; en una mano, el cetro, y en la otra, el Mundo; precedíanle varios carros alegóricos, representando la Fortuna, la Justicia y las Virtudes; se derribó una parte de la muralla para dar acceso al cortejo

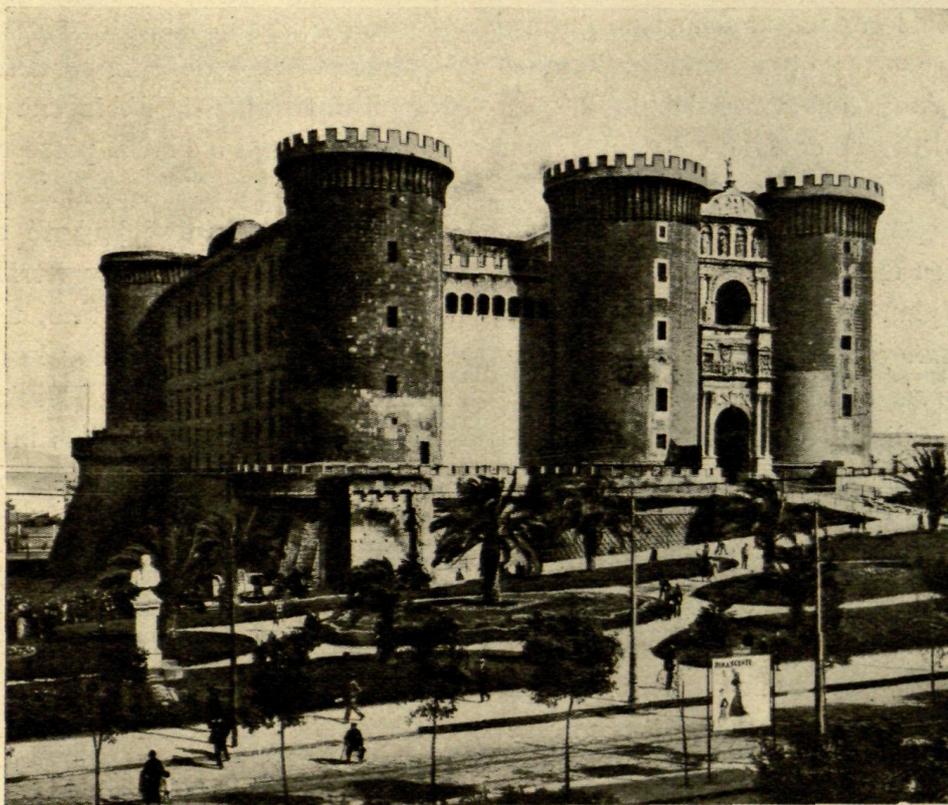
reinos de Italia, con notable abandono de los suyos propios en España.

Entonces comienza a desenvolver nuevas actividades, con las que habrá de alcanzar laureles, todavía mayores que los conseguidos con las armas; este Rey será "el pórtico de nuestro Renacimiento y la primera escuela de los humanistas españoles" (1); su amistad y trato con los artistas y literatos italianos de aquella época, hacen de su Corte un lugar en donde las

(1) M. MENÉNDEZ Y PELAYO: *Antología de Poetas líricos castellanos*, vol. V, Madrid, 1927.

letras y las artes tienen espléndida acogida, y su residencia en nada cede a las más famosas del Renacimiento, que se manifiestan en aquel país; es conocida su "entusiástica ammirazione per l'arte e la cultura del Rinascimento, mentre attorno a lui si formaba una eletta società di personaggi, capostifici di famiglie illustri del reame, di cavalieri, di valenti nelle armi, di dotti nel giure, nelle lettere e nelle scienze

por tanto, falsos cuantos juicios se han expresado acerca de la italianización de este Rey, quien a pesar de haberse asimilado la cultura del país en que vivió, no por eso pierde su tradición española, que guarda durante toda su vida; el mismo Croce nos dice que tuvo siempre rasgos eminentemente españoles en su carácter, como fueron su fe robusta, su fuerte religiosidad, que contrastaba con el naciente escepticismo de



El castillo después de las obras realizadas para su aislamiento.

sacre, di poeti, d'artisti e di gentiluomini di corte, se bene quasi tutti costoro fossero venuto di Spagna e spagnuolo fosse il Ré in tutte le manifestazioni del suo carattere conservava l'impronta spagnuola, e parlava ordinariamente la lingua de la sua patria e spagnuoli fossero il ceremoniale e le consuetudini della sua vita domestica" (1).

En estas breves líneas está expresado lo que fué el reinado de Alfonso *el Magnánimo*, españolísimo en todas sus manifestaciones, tanto como monarca, como en su vida privada; son,

(1) B. CROCE: *La Corte spagnuola di Alfonso d'Aragona a Napoli*, Napoli, 1894.

los humanistas; su amor a los estudios teológicos, su especial devoción a los Santos españoles, particularmente a San Vicente Ferrer, cuya canonización trabajó con tanto empeño; su espíritu caballeresco y hasta su tardía pasión por la bella Lucrecia de Alagno, parece evocar un signo de la galantería española.

Recuerdo todavía en pie de su reinado en Nápoles, es la fortaleza de Castilnuovo, que construida por el Rey Carlos I de Anjou (1227), es completamente restaurada y transformada por Alfonso; razones de técnica militar aconsejan su absoluta reparación: la artillería, arma de nuevo uso, exige obras de gran importancia, y

todas se acometen con gran impulso; es necesario cambiar toda la estructura del antiguo castillo, que es completamente modificado; "de la parte angevina, desgraciadamente no queda más que el recuerdo; de la aragonesa, existe casi totalmente la soberbia estructura; de la española o borbónica, casi toda destruída, es la línea de bastiones exteriores, que cortan las líneas del castillo del siglo xv".

Fundado en este criterio, se declara "la necesidad de establecer un modelo tipo que se debe seguir para estas obras, añadiendo que, descartada la época angevina, debido a que, según los técnicos, el castillo construído por Carlos I de Anjou había desaparecido completamente, a excepción de la iglesia y de algún trozo de muro en el interior, venía a la conclusión de que el plan para la restauración debía ser *restituir cuanto fuera posible en su primitivo estado la residencia aragonesa*".

Los trabajos realizados por Alfonso el Magnánimo son perfectamente conocidos; se conservan en los Archivos las *Cedole della Tesoreria aragonesa*, en donde se detallan incluso las cantidades que se gastaban en las obras; comenzadas éstas en el año 1443, se gasta a razón de mil ducados mensuales, que al año siguiente se ven duplicados, y en 1447 se elevan a tres mil; se sabe de Arnaldo Sanz, el castellano, que era el administrador, etc., etc.

Obra capital del castillo, y en la que está personalizada la figura del Rey, es el arco triunfal o puerta principal de acceso; se levantó en recuerdo a su entrada solemne, que está representada en el mismo monumento; después de pasar junto a la torre caballero, y entre dos de los cubos de la fortaleza, se abre la puerta de entrada, formada por un arco de medio punto y sobre la que campean las barras de Aragón coronadas; dos columnas corintias de cada lado, sostienen un friso, y sobre él, el famoso bajo-relieve ejecutado por Pedro di Martino, representando el cortejo del rey; un carro, tirado por una cuádriga; se asienta el rey sobre alto sillón cubierto de telas; a su alrededor, el acompañamiento; a ambos lados, dos bajo-re-

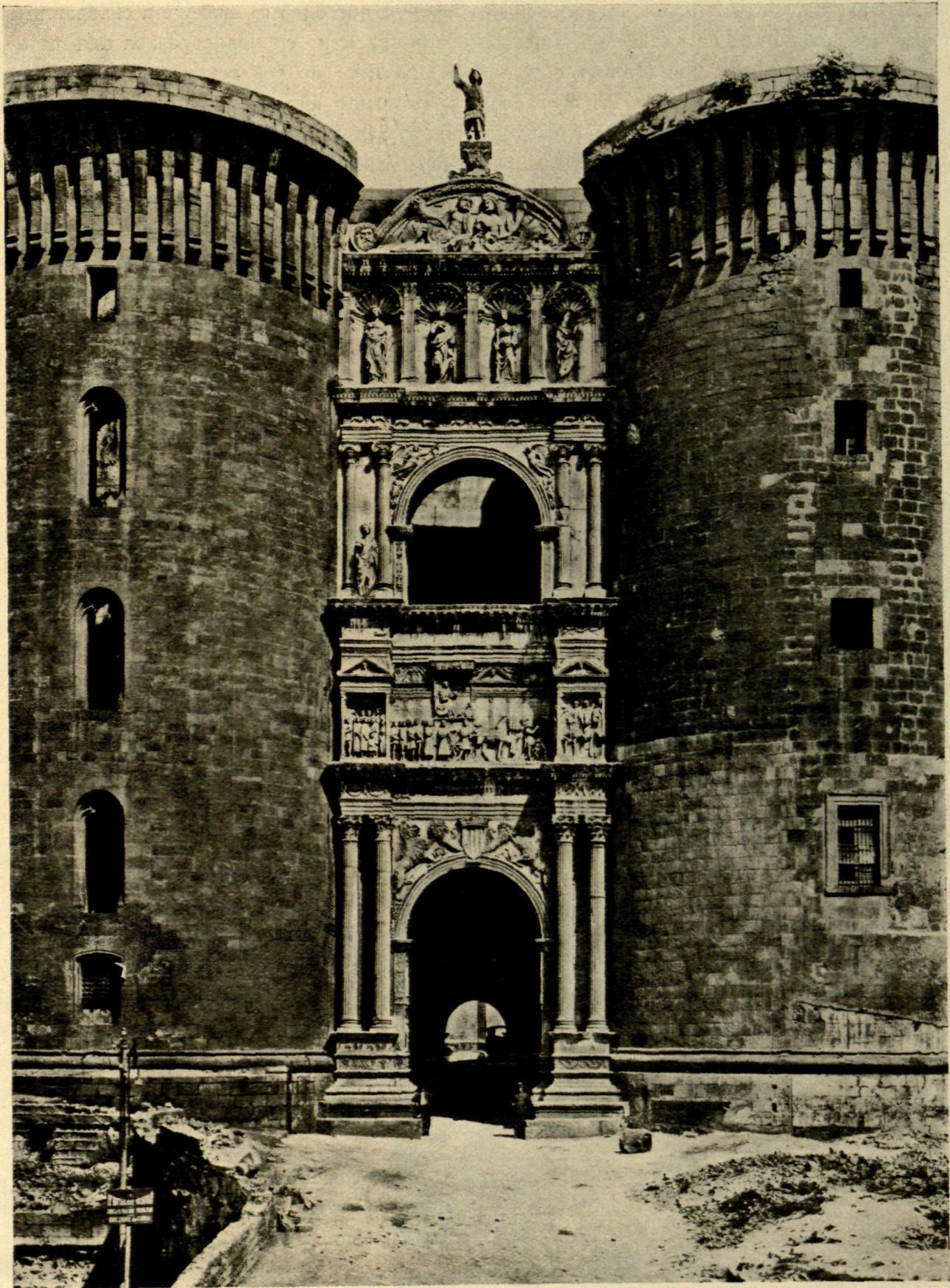
lieves alegóricos; un severo friso lleva la siguiente inscripción: "Alfonsus Regum Princeps, han condidit Arcem.—Alfonsus Rex Hispanius, Sicilia, Italia. Pius Clement Invictus"; sigue luego un gran ventanal, igual que el arco de entrada; a sus lados, dos estatuas (una, desaparecida) entre dos columnas jónicas, una cornisa, y sobre ella las cuatro Virtudes cardinales encastradas en nichos; termina con un ático circular con símbolos de la Abundancia y coronado por la estatua de San Miguel. Este arco constituye "l'opera di maggiore importanza lasciata in Napoli dalla dinastia d'Aragona e il più splendido monumento ch'ella possega del Rinascimento" (1).

Este monumento se levantó entre los años 1455 y 1465, y se sabe que trabajaron en él, además de Pedro de Martino, un discípulo de Donatello Andrés de Aquila; los hermanos Antonio e Isaías de Pisa, un Domingo Lombardo y Pablo Romano; todos ellos interpretaron los motivos clásicos que habían visto en los monumentos y templos romanos; dos espléndidas puertas de bronce cierran el castillo, y en ellas trabajó Guillermo Monaco, representando escenas tomadas de las guerras de Ferrando I, hijo natural y sucesor del Rey Magnánimo.

El interior del castillo ha sufrido constantes modificaciones, todas trascendentales, que hacen muy difícil su debida restauración; se sabe de la torre Bruna, de la Biblioteca real, que durante algún tiempo fué sede de la Academia Pontaniana; del paso al jardín, de la llamada gran sala, del guardarropa, etc.

Entre todas esas salas destacan dos por su especial importancia: una de ellas es la llamada gran sala o Sala dei Baroni (de 26 m. de larga, ancha y alta), construída por Guillermo Sagrera, arquitecto que fué de la Lonja de Mallorca, y que guarda, en algunos detalles, todavía grandes semejanzas con esta última; hasta los materiales para su construcción fueron traídos de Mallorca; esa piedra calcárea, amarillenta, blanda y compacta, procede de la cantera de

(1) S. DI GIACOMO: *Napoli*. Bergamo, 1907.



Arco de triunfo del Rey Alfonso I "el Magnanimo", en Castilnuovo.

Santañy (Baleares); su construcción es de los años 1452 al 57, y su coste ascendió a once mil ducados; fué inaugurada esta sala, con famoso banquete, el 15 de Abril del citado año, día de la Pascua, al que asistieron el Príncipe de Navarra, el Duque de Calabria y lo más distinguido de la Corte napolitana.

Cuenta la historia que, por una salida secreta construída en el grueso del muro que de esta sala lleva al mar, se escapó Ferrante II cuando la invasión de Carlos VIII, ocasión que dió motivo a la dispersión de todos los tesoros y ricos libros que habían formado la colección de los Reyes aragoneses.

Para la debida colocación y guarda de estos libros, dispuso Alfonso la construcción de una

sala especial, llamada Biblioteca real; de ella sabemos que daba al mar y era el lugar predilecto del Rey, en donde pasaba casi todo el tiempo libre de sus ocupaciones; a veces se utilizó como alojamiento, y se dice que allí estuvo San Francisco de Paula cuando, viniendo de Calabria, su país natal, se dirigía a París llamado por el Rey de Francia. Aquí estaban colocados sobre mesas los ricos libros que hoy son gala de la Biblioteca Nacional de París: unos, espléndidamente encuadernados "con seda e oro con li zoli d'argento indorati", puestos sobre ricas telas; otros, la mayoría, en los plúteos y anaqueles; todos maravillosos, son la prueba evidente del amor que tuvo este rey bibliófilo a las letras y a las artes.

Esta "biblioteca aragonesa ebbe origine ne' primi anni della dimora d'Alfonso in Italia, e si formó e crebbe per la inclinazione sua agli studi, che poi divenne entusiastica ammirazione per l'arte e la cultura del Rinascimento" (1). La biblioteca fué luego aumentada por Ferrando I y Alfonso II, sucesores del Rey Magnánimo, hasta que, llegado Carlos VIII, se llevó gran parte de estos libros, otros fueron vendidos al Cardenal de Amboise y, finalmente, todos fueron a la Biblioteca Nacional de París; de dichos volúmenes pocos guardan las encuadernaciones primitivas: la mayoría se han reencuadernado, en rico tafilete rojo, llevando como superlibris las armas de Francia y Navarra; en conjunto forman un lote de más de 300 volúmenes.

Otro lote se guarda en la Biblioteca Universitaria de Valencia, proveniente del donativo que hizo el Duque de Calabria al Monasterio de San Juan de los Reyes; cuando la exclaustación, se incautó el Estado de ellos, no sin que se extraviaran

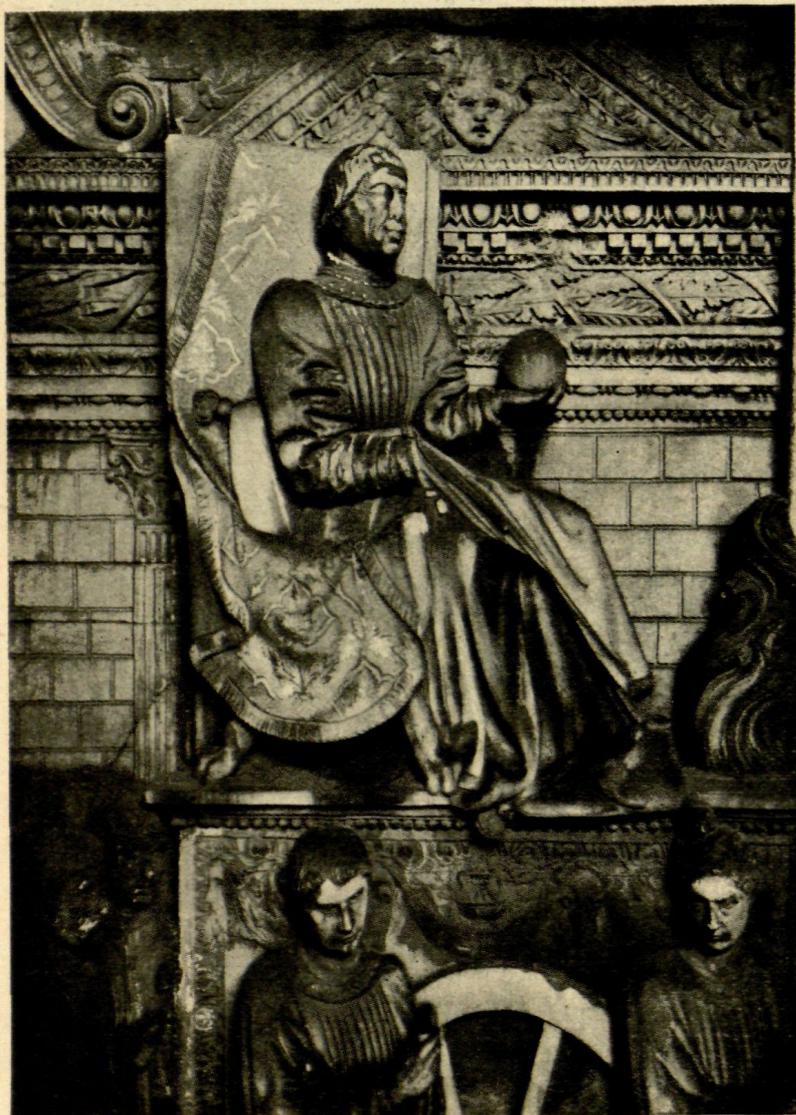


Figura de Alfonso "el Magnánimo". Fragmento del relieve en el Arco triunfal de Castilnuovo.

(1) G. MAZZATINTI: *La biblioteca dei Ré d'Aragona in Napoli.*

bastantes por la poca importancia que se les dió; "estaban escritos en toscano y hechos a mano", y se conservan 233 volúmenes del millar que regaló el Duque. Quedan, además, repartidos en bibliotecas y en manos de coleccionistas, algunos más, recuerdo de la famosa biblioteca, que el erudito investigador Mazzatinti, en interesante estudio, ha venido averiguando el paradero de todos los libros que han escapado a la destrucción; un acabado análisis de los mismos completa este interesante trabajo.

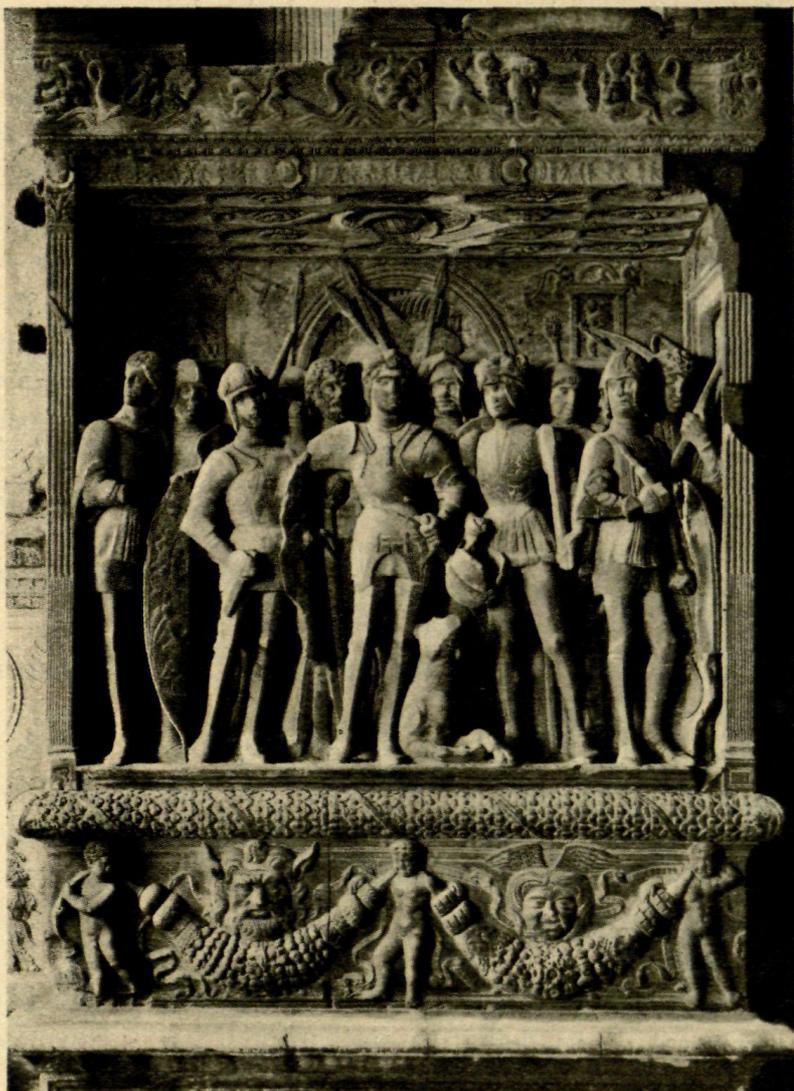
Posiblemente dentro de poco tiempo aparecerá un nuevo estudio acerca de esta Biblioteca, dedicado a las encuadernaciones de estos libros, materia que viene estudiando con tanta asiduidad y competencia en las artes de la ligatoria, el señor De Marinis, cuya publicación es impacientemente esperada.

El día 27 de Junio de 1458, a los sesenta y cuatro años de edad, muere el Rey Alfonso en Nápoles, después de haber dispuesto que su cuerpo fuese trasladado al Monasterio de Poblet, encargando le enterrasen a la entrada de la iglesia, en la tierra desnuda, para que fuese ejemplo de humildad.

Depositado provisionalmente en la iglesia de San Pedro Mártir, de Nápoles, es trasladado a Poblet, conforme a su mandato, por D. Pedro Antonio de Aragón, cuyo nombre va unido al espléndido legado de su famosa librería al referido monasterio, singular coincidencia entre aquel rey y este virrey, ambos bibliófilos que cultivaron las letras en Nápoles con igual entusiasmo; los dos han dejado a la posteridad sus respectivas bibliotecas (1), como prueba palpable de su amor a los libros.

Los restos de Alfonso V llegan a Poblet el

(1) P. FONT DE RUBINAT: *La biblioteca y los libros de Poblet.—Historia y arquitectura del Monasterio de Poblet*, por L. DOMENECH. Barcelona, 1928.



Alto relieve en el arco de triunfo.

día 23 de Agosto de 1671 (juntamente con los de su hermano el Infante D. Pedro y los de Doña Beatriz de Aragón, Reina de Hungría). Para su recibimiento se sacaron de las cámaras sepulcrales doce urnas de las personas más principales, entre otras las que contenían los restos del Rey D. Martín, las de los Duques de Segorbe y de Cardona, Cardenal D. Antonio de Aragón y varios infantes e infantas.

Recibidos que fueron por la Comunidad los restos mencionados, previa entrega ante el escribano de Montblanc, se dirigieron al convento cantando el salmo "In exitu Israel de Egipto", y terminadas que fueron las solemnes exequias, fué sepultado el cuerpo del Rey D. Alfonso en tierra llana, como era su voluntad, entre las puertas de la iglesia y del coro, cubierta la se-

pultura con una losa que tenía grabadas las armas de Aragón, y allí permanecieron hasta el 17 de Julio de 1673, que fué trasladado al nuevo y suntuoso sepulcro que le mandó levantar D. Pedro Antonio de Aragón (1). Con la destrucción del monasterio, estos restos fueron a parar a la Catedral de Tarragona, en donde yacen en una gran caja, mezclados con otros, guardados en la Sala Capitular.

* * *

El celo artístico y el amor que Italia ha profesado siempre a todos los monumentos de arte, y de todas las épocas, se ha superado en Castilnuovo. En el año 1852, por iniciativa del Rey de Nápoles, se abre un concurso por la Academia de Bellas Artes para restaurar el arco de triunfo de Alfonso V; por fin, es el arquitecto A. Avena quien lleva a cabo la restauración de esta parte del castillo, en espera de que más adelante se inicie la obra de conjunto para dejarlo en la forma más semejante al estado en que se encontraba cuando fué restaurado por el Rey aragonés (2).

Actualmente el Gobierno italiano lleva a cabo la empresa de su definitiva restauración, habiendo ya desaparecido todos los edificios que le rodeaban, y es de esperar que pronto puedan verse terminados estos trabajos, para poder admirar uno de los más bellos ejemplares de los castillos medievales.

A esos trabajos se unen los estudios monográficos que se vienen publicando

(1) J. GUITERT: *Real Monasterio de Poblet*, Barcelona, 1929.

(2) ADOLFO AVENA: *Il restauro dell'Arco di Alfonso d'Aragona in Napoli*. Roma.

acerca de esta restauración; son muchos, y en ellos aparecen varias tendencias, todas plausibles, ya que tienden a que esta restauración sea hecha dentro de la adecuada propiedad histórica (1); sobre este asunto no hemos de opinar, pero sí lo haremos acerca del título que actualmente se le suele dar a este castillo.

Es generalmente conocido con el nombre de angevino, indudablemente por su fundador; pero hemos visto cómo los informes de la Comisión para la restauración del mismo dan por resultado el que de la parte angevina "no queda más que el recuerdo"; igual ha ocurrido con la obra de los virreyes, que ha desaparecido; queda en cambio, subsistente lo hecho por el Rey aragonés, y en ese sentido la Comisión — como copiamos más arriba — se inclina a "restituir cuanto fuera posible en su primitivo estado la residencia aragonesa"; de ser así, lo lógico sería que entonces se denominase castillo de los Reyes de Aragón, siguiendo la norma de Mazzatinti al hablar de la biblioteca de estos reyes, y que también se ha seguido al denominar el arco de triunfo; además, no en balde han pasado cerca de cuatro siglos los reyes y virreyes españoles en aquella residencia, a cambio de

poco más de uno que estuvieron los angevinos: ya que se trata de llevar a la construcción el carácter histórico de una época, parece muy justo que también lleve el nombre adecuado a los reyes que la habitaron en esa misma época que se trata de evocar.



Medalla de Alfonso "el Magnánimo" (reverso).
Al pie se lee: "Pisani Pictoris Opus".

(1) RICCARDO FILANGIERI DI CANDIDA: *Critiche amene all'opera di Castel Nuovo*, Napoli, 1931.— R. FILANGIERI DI CANDIDA: *La cittadella aragonese e il Recinto bastionato de Castilnuovo*.—ACHILLE STELLA: *Il restauro di Castel Nuovo*, Napoli, 1931.

ESMALTES ROMÁNICOS DE LEÓN

POR MARVIN CHAUNGEY ROSS

AUNQUE los esmaltes de los siglos IX y X de Oviedo son bien conocidos por todos los estudiantes del arte medieval español, los primitivos esmaltes leoneses, en su mayor parte, han sido olvidados (1). La razón de ello es que, salvo una excepción, los esmaltes que anteriormente estaban en León se han perdido, y sólo se conocen a través de los escritos de historiadores antiguos o viajeros. Estas descripciones y los pequeños medallones en el cáliz aun existente en San Isidoro, nos revelan que ese era un arte conocido en León a fines del siglo XI.

En 1063 los restos de San Isidoro fueron traídos de Sevilla a León. El cuerpo venía en un arca construida de la madera de un árbol junípero. Y ésta fué colocada dentro de otra costisima de oro, plata y piedras preciosas; Ambrosio Morales nos ha dejado una descripción de ella: "El cuerpo del glorioso Doctor S. Isidoro está tan rica y venerablemente colocado y guardado, quanto Reliquia lo puede estar en el Mundo, porque está en medio del Altar mayor detrás de una reja dorada de más de una vara en alto y dos en largo. El arca, que está detrás de esta reja, es de poco menos que dos varas en largo, y media en alto, que está por la mayor parte cubierta de planchas de oro, y las demás de plata dorada, con los doce apóstoles, y Dios Padre en medio, y con otras muchas imágenes en fondos esmaltados. Hay asimismo por toda esta frontera muchos engastes de oro, grandes y pequeños, con piedras finas al parecer, aunque no preciosas.

Los dos testers, que se pueden bien ver, son cubiertos de una red muy menuda de plata dorada. La frontera de la arca se la dejó de oro el Rey D. Alonso de Aragon quando estuvo casado con la Reyna D. Uracca, llevó mucho de este oro, como mucho de Sahagun, y otras iglesias: suplióse con plata dorada y las planchas de oro y de plata todas son gruesas, y tienen lo labrado sobrepuesto por sí. Tambien el Cobertor de esta arca fué de oro, y tomado por el dicho Rey. Agora es tumbado como de uno tercia en alto, forrado de planchas de plata blanca con engastes dorados, grandes y chicos, y en ellos piedras como las ya dichas, y figuras por la delantera de más que medio relieve, que parecen mazizas" (1).

Antonio de Yepes en 1617 sólo tuvo esto que decir: "sacaron del sepulcro (en Sevilla), y le pusieron en una caja enbuelto en ricos paños" (2).

En 1732 José Manzano publicó una descripción del arca: "Colocose en fin la Santisima Reliquia, como avia venido de Sevilla en una caja de enebro, en otra de plata sobredorada á trechos, la qual se cerró, y claveteó á toda diligencia, y possible primor, de suerte que no se pudiesse abrir; esta por manos de los Obispos, asistiendo á todo con lágrimas de devoción, el Rey, se puso en el Altar Mayor, como oy está, dentro de una arca de oro finissimo, de la longitud de dos varas, y de poco menos que cinco quartas de altura, que remata en uno como Tabernaculo de la misma materia

(1) A. de Morales, *Viage de... por Orden del Rey D. Felipe II*, Madrid, 1765, página 46 y sigs.

(2) *Crónica General de la Orden de San Benito*, Valladolid, 1617, página 199.

(1) Enrique de Leguina, *Esmaltes Españoles*, Madrid, 1909, página 87.

y primor, donde estaba, como oi está continuamente expuesto el Venerabilissísimo Sacramento de el Altar, por prerrogativa especial de aquella Real Casa y Santo Monasterio, por el motivo, que describiéndole en el tercer libro diremos. Esta Urna y su cupula sacrosanta, trono abreviado de la eterna inmensidad, era una joya toda ella de precio inestimable, por la materia principal de que se compone, y por estar esmaltada y menudamente sembrada de todo género de piedras preciosas."

Y más adelante escribe: "Su sacratissimo Cuerpo, cerrado en una grande Urna, que está en medio de el Altar Mayor, como ya dexamos dicho; es ésta exterior Urna de plata, toda guarnecida de filigrana de oro, de esmaltes preciosos, con mucha pedrería de diamantes, esmeraldas, venturinas, rubíes, jacintos y topacios. Reconocióse avérsele quitado mucho de la filigrana, y esmaltes; en el cuerpo inferior, como tambien la cubierta de esta arca grande que era preciosissima" (1).

La descripción de la cubierta de plata del arca con las escenas de Nuestro Señor rodeado de los Apóstoles, recuerda otra arca en la Cámara Santa de Oviedo, que también es de fines del XI o principios del XII siglo. Sin embargo, en contraste, la cubierta de la urna de San Isidoro está incrustada con trabajos de filigrana de oro, piedras variadas, probablemente semipreciosas en su mayoría y fondos esmaltados que no aparecen en el relicario de la Cámara Santa. Como quiera que Morales y Manzano citan los esmaltes, podemos estar seguros que alguna vez existieron. Morales no hace mención a los esmaltes cuando se refiere al relicario de plata de Oviedo, que no es esmaltado; pero sí dice que la Cruz de la Victoria, también en la Cámara Santa, es esmaltada, como verdaderamente lo está hoy día, dándonos así fundada razón para aceptar como fidedigno este detalle.

Ambos escritores nos dicen que existía sobre el arca esta mezcla de trabajos de filigrana de

oro, piedras y esmaltes, y el cáliz (fig. 1) de Doña Urraca, que aun existe en San Isidoro, se presenta en nuestra imaginación, pues está adornado precisamente con esta combinación(1). Cerca del florón hay medallones de oro esmaltado en verde traslúcido alternado con piedras y entremezclado con filigrana, y cerca del borde del cáliz hay más piedras y trabajos de filigrana. Desde que Urraca empezó a reinar, poco después de la llegada de las reliquias a León, el arca puede asociarse con las artes de su época, por su similitud al cáliz. Ya que, tanto Morales como Manzano, citan una tradición que su marido, Alfonso de Aragón, robó el tesoro de oro, sería difícil decir si esa parte del arca era de tiempos anteriores y respetada por él, o si, por orden de Urraca, se hizo esa porción para substituir la robada por su marido. Tampoco el cáliz nos da ningún indicio que permita obtener una fecha más precisa. Tal vez el arca nos permitiría especular; pero, por desgracia, esa parte de la famosa urna fué robada por los franceses en 29 de Diciembre de 1809 (2).

Doña Urraca donó al mismo monasterio un crucifijo con el Cristo de marfil y la cruz de oro y el reverso esmaltado. José Manzano nos ha dado también una descripción de este crucifijo, de la cual sólo citaré algunas palabras que tienen relación con los esmaltes: "El recto de la cruz donde está pendiente es de chapa de oro y plata, esmaltada, con muchas piedras grandes y de mucho valor, que alrededor están repartidas" (3). Esta cruz se ha perdido y el dibujo que Risco (4) tenía de ella parece haber desaparecido; sin embargo, es una prueba más de que el esmalte se practicaba en León en la época de Urraca.

Si bien los medallones pequeños esmaltados del cáliz no demuestran grandes conocimientos,

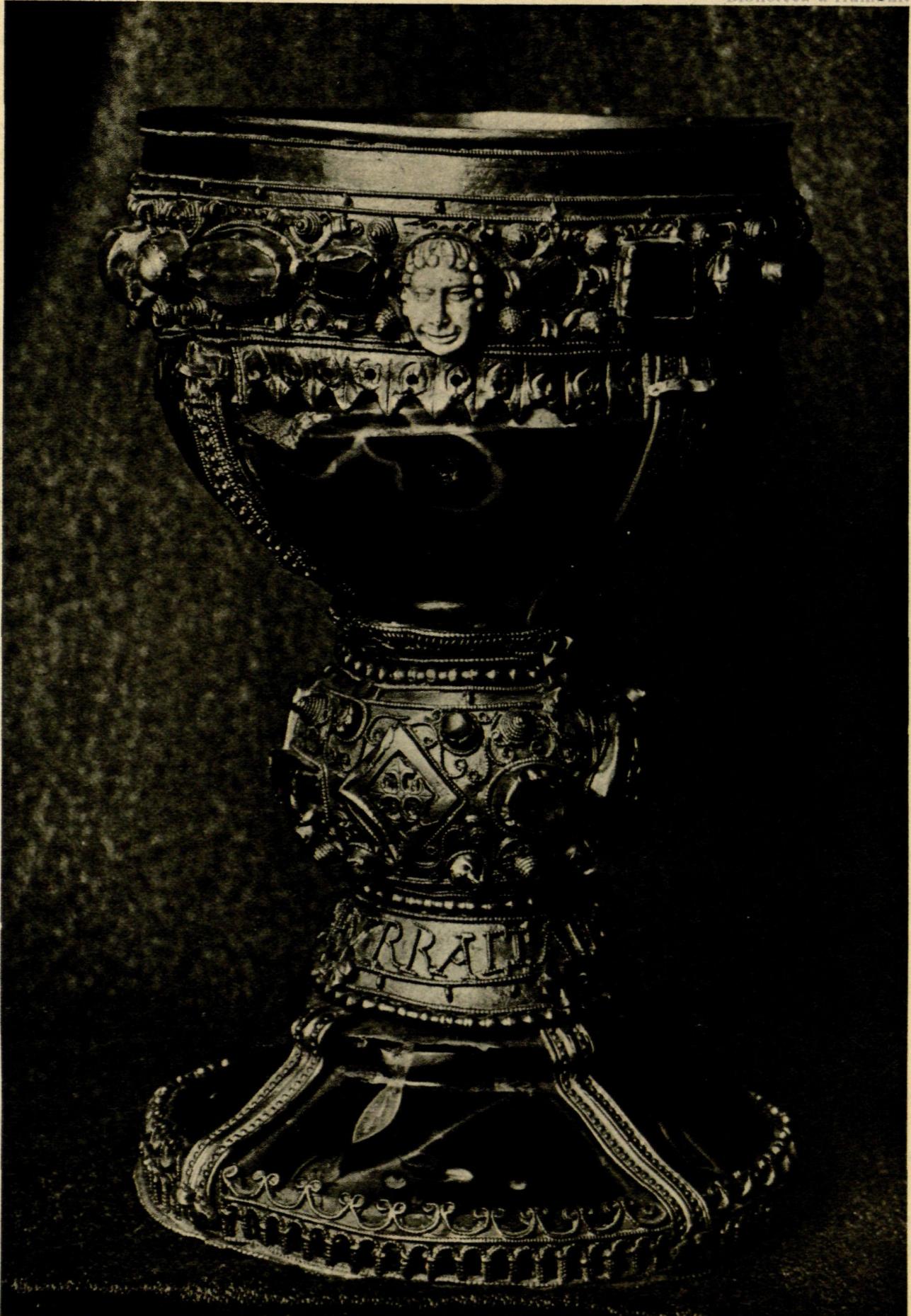
(1) M. Gómez-Moreno, *Provincia de León*, Madrid, 1925, página 205.

(2) Julio Pérez Llamazares, *Historia de la Real Colegiata de S. Isidoro*, León, 1927.

(3) José Manzano, *Op. cit.*, página 383.

(4) Véase José Ferrandis, *Marfiles y Azabaches Españoles*, Barcelona, 1928, página 156.

(1) José Manzano, *Vida y Portentos Milagros de el Glorioso San Isidro, Arzobispo de Sevilla*, Salamanca, 1732, páginas 92 y 380.



Cáliz. Colegiata de San Isidoro. León.

son raros por ser de la técnica *champlevé*, poco conocida en el siglo XI. El esmalte *Cloisonné* se practicaba en España ya en el siglo IX, puesto que la Cruz de la Victoria estaba cubierta de oro y esmaltes en el castillo de Gauzon, en Asturias, alrededor de 908, según una inscripción sobre la cruz. Esta técnica también pudo ser conocida en León. Los ojos de un Cristo de marfil que se encuentra en el Museo de San Marcos, son de esmalte, conforme a algunos escritores, y de azabache (1), según la opinión de otros; pero en ambos casos la técnica es *Cloisonné*, demostrándose así que ésta no era desconocida en León. Aunque los esmaltes del cáliz son en *champlevé*, hay quienes no se dan cuenta de la verdadera modalidad de esta técnica. *Cloisonné* permite el empleo de planchas de metal muy delgadas, reduciendo de este modo el gasto de materiales costosos tales como el oro y la plata; *champlevé* es más sencillo y requiere menos tiempo y, por lo tanto, es más apropiado para metales más baratos. Los esmaltes *champlevé* en el cáliz, aparte de faltarles la delicadeza del *cloisonné*, eran muy raros, por cuanto necesitaban mucho más oro de lo que hubieran necesitado de haber sido hechos mediante este último proceso.

El origen del esmalte *champlevé* en Europa Occidental ha interesado a diversos escritores. ¿Prueban los medallones en el cáliz de San Isidoro que es de origen español? No lo creo, pues en 1850 se descubrió en Charrouz, cerca de Limoges, la tumba del Obispo Limoges, muerto hacia 1022 (2). Con los restos del Obispo fué hallada una sortija esmaltada, cuyo diseño era igual al de los pequeños medallones alrededor del florón del cáliz. Una sortija decididamente es un objeto transportable; pero aparentemente el esmaltado se practicaba en Aquitania desde tiempos bastante remotos. San Eloy, a quien se atribuye la fabricación de objetos esmaltados, fundó el Monasterio de Solignac, situado a corta distancia de Limoges. El relicario de Pipino de

Aquitania, en Conques, es esmaltado, como también lo son los ojos de la estatua de San Foy, que data de un siglo posterior y en el mismo tesoro. La tumba de San Front, en Perigueux, construída por un monje de la localidad en 1077, también era esmaltada, y en Conques existen otros objetos esmaltados encomendados por los abates Begon III y Bonifacio en los primeros años del siglo XII. Por ende, la tradición del esmaltado en la región es bastante continua, y no hay razón para suponer que la sortija de Girard fué traída de otra parte, y su presencia en el Lemosin parece dar precedencia a aquella región. Tanto León como Limoges estaban en el camino de Peregrinación a Santiago de Compostela, otra evidencia de un contacto artístico. Un manuscrito (1) de San Marcial, actualmente en la Bibliothèque Nationale, tiene un motivo decorativo en una página que representa dos animales (¿canes?) con sus cabezas ligadas, rodeados de follaje. El mismo motivo aparece en la parte posterior de la cruz de marfil de Fernando I y Sancha, que se encontraba en San Isidoro, pero que hoy se encuentra en el Museo Arqueológico de Madrid. Como el motivo aparece también en Santo Domingo de Silos, y como probablemente procedió del arte hispano-marroquí, la conclusión es que viajó de España a Limoges, demostrando así que las influencias no recorrían una sola dirección, sino que eran recíprocas.

Estos tres objetos esmaltados, el cáliz, el arca perdida y la cruz, son suficientes, a mi parecer, para demostrar que el esmaltado era un arte conocido en León hacia fines del siglo XI. A mi juicio, la inspiración parece haber venido del Norte, dado los primitivos esmaltes del mismo diseño. No hay evidencia de que los moros hayan enseñado el arte a los españoles, puesto que todo indica que ellos lo desconocían en absoluto en aquella época (2), mientras que, por otra parte, la tradición de Aquitania era larga y honorable.

(1) José Ferrandis, *Op. cit.*, página 153.

(2) Para una discusión sobre éste y los esmaltes siguientes, véase E. Rupin, *L'Oeuvre de Limoges*, París, 1893.

(1) Lat. 5301, fol. 97.

(2) V. Juaristi, *Esmaltes*, Barcelona, 1933, página 172.

MANUEL RODRÍGUEZ DE GUZMÁN

POR BERNARDINO DE PANTORBA

REPRESENTA un descuido imperdonable en erudito tan distinguido como D. Angel M. de Barcia la nota que éste puso al nombre de Rodríguez de Guzmán en el hermoso *Catálogo de la colección de pinturas del duque de Berwick y de Alba*, aparecido el año 1911. Catalogando un retrato de la emperatriz Eugenia, de cuerpo entero, en traje de andaluza, con vestido verde con caireles de madroños, pañuelo rosa y mantilla terciada, el señor Barcia indica que se halla al pie la firma del autor: Rodríguez de Guzmán, de quien dice: «no se encuentran datos. Al parecer, era un aficionado».

Los datos que no encontraba el notable erudito están en una obra divulgadísima, imprescindible para los trabajos de esta índole: la *Galería de artistas españoles del siglo XIX*, de Ossorio y Bernard, cuyas dos ediciones, como se sabe, son, respectivamente, de 1868-69 y 1883-84. En ambas pueden tomarse noticias, ni abundantes ni demasiado escasas, referentes a este pintor andaluz que, si bien no alcanzó relieve destacado en su época, desde luego distó mucho de ser un aficionado.

Hay más. Esas mismas noticias de Ossorio se reproducen casi literalmente en el tomo décimo-

séptimo —letra R— del tan conocido *Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano*, editado por Montaner y Simón, de 1888 a 1910. Al año 1895 corresponde el tomo de referencia. (Los datos, extractados, pueden hoy verse igualmente en el volumen 51 del *Diccionario Espasa*.)

RODRÍGUEZ DE GUZMÁN: *Fiesta andaluza*.

Aparte de esto, acudiendo a materiales mejores —como, por ejemplo, los catálogos de nuestras Exposiciones Nacionales de Bellas Artes— se encuentra también algo relacionado con Manuel Rodríguez de Guzmán.

Concurrió éste a las cinco primeras de esas Exposiciones. Presentó: en la de 1856, dos cuadros que ya eran de la propiedad de la reina Isabel II: *El entierro de la sardina* y *Escena*

Biblioteca d'Humanitats
 como lo había sido anteriormente el de *Rinconete y Cortadillo*. Otros dos titulados *La feria de Santiponce* y *Una gitana diciendo la buenaventura a unos gallegos* llevarónse también por aquel tiempo al Museo. Sólo el penúltimo de los citados, que tiene 1,24 metros de alto por 1,94 de ancho, pasó más tarde al Museo de Arte Moderno, pues lo vemos anotado en el catálogo provisional que se publicó en 1899, cinco años después de la fundación del Museo. Aquí el cuadro estuvo expuesto durante algún tiempo.



RODRÍGUEZ DE GUZMÁN: *Fiesta andaluza*.

popular en la *Virgen del Puerto*; en la de 1858, un episodio de la novela de Cervantes, *Rinconete y Cortadillo*; en la de 1860, el lienzo titulado *Festejos de una boda en Andalucía*; en la de 1862, *Un pasaje del Quijote* (el que representa al ingenioso hidalgo terminando de leer a Sancho la carta que en Sierra Morena escribe a Dulcinea) y el cuadrito *Lance de honor*, y en la de 1864, *Las habaneras*.

Los catálogos de dichas Exposiciones nos declaran a Rodríguez de Guzmán natural de Sevilla, discípulo de la Academia de Bellas Artes de esta capital y residente en Madrid (calle del Oso, 21, principal.) Ossorio dice que nació el año 1818 y que recibió lecciones en su ciudad natal del malogrado D. José Domínguez Bécquer.

En los tres primeros de los mentados certámenes oficiales fué recompensado Rodríguez de Guzmán. En el de 1856 obtuvo el último de los seis premios de tercera clase que se dieron; en el de 1858 alcanzó una «mención honorífica de primera» y otra de igual categoría en el siguiente. En el de 1864 fué adquirido para el Museo Nacional de Pinturas su cuadro de *Las habaneras*,

Antes de aparecer en nuestras Exposiciones la firma de Rodríguez de Guzmán había figu-



RODRÍGUEZ DE GUZMÁN: *Mendigo cantor*.

rado en la Universal de París de 1855, donde expuso dos obras: *La feria de Sevilla* y la de la *Virgen del Puerto*, vista en Madrid al año siguiente.

De 1854 son los dos cuadritos de género pintados por el artista sevillano por encargo del embajador inglés en España, que menciona Ossorio. Ese mismo año el embajador, que era gran amante de la pintura española, compró cuatro de temas populares al condiscípulo y paisano de Rodríguez de Guzmán, Joaquín Domínguez Bécquer, tío de Valeriano, y otros cuatro a Eugenio Lucas. Para la serie iconográfica de los reyes de España pintó Rodríguez de Guzmán,



RODRÍGUEZ DE GUZMÁN: *El reparto del rancho.*



RODRÍGUEZ DE GUZMÁN: *La trapera.*

mán, en 1856, el retrato de Eurico, que más tarde pasó a la Diputación de Lugo; en la galería del marqués de Santa Marta encontrábase, de este pintor, el cuadro *La feria de Mairena*; en la del marqués de los Castillejos, varios cuadros de caza y en la sevillana del señor Díaz Martínez, *Un andaluz hablando con dos majas*.

Forma Rodríguez de Guzmán, con algunos de sus paisanos, como los Bécquer y los García Hispaletto, una verdadera escuela local. Son ellos los que representan el costumbrismo andaluz del tiempo romántico, cuyo padre pudiera ser Juan Rodríguez y Jiménez «el Panadero»; esta modalidad se inicia en Sevilla, en los primeros años del siglo XIX y anima con la gracia de sus composiciones populares la monótona corriente pictórica de los cuadros religiosos que los imitadores de Murillo impusieron allí durante todo el siglo XVIII.

Sentimos por Rodríguez de Guzmán la simpatía que nos inspiran hoy todos los costumbristas de la pasada centuria. Ya hemos visto con qué asuntos concurría a nuestras Exposiciones Nacionales; la modestia de los temas sencillos, el amor a lo popular privó al artista de

aquellos grandes premios oficiales que entonces se repartían generalmente entre los confeccionadores de cuadros de historia y tuvo que conformarse con las recompensas de menor cuantía dejadas para los pintores de género, para los retratistas y paisajistas, para los que trabajaban en «pequeño tamaño». Por estas circunstancias no suscitó apenas el comentario de la crítica de su tiempo. Repasando hoy los artículos que se dedicaron a aquellas primeras Exposiciones Nacionales, sólo muy pocas veces vemos citado el nombre de Rodríguez de Guzmán. Sabido es que por entonces eran los cuadros de historia los que requerían únicamente la atención de los señores críticos.

Cayó Rodríguez de Guzmán alguna que otra vez en el artificio de esas históricas representaciones — ¿cómo evadirse totalmente de la influencia del medio?— y ahí estarían para probarlo sus dos lienzos: el de *Don Pedro I mandando arrojar por una ventana el cadáver de su hermano a quien había hecho asesinar* y el de *La toma de Vélez por Fernando el Católico*, ambos citados por Ossorio. Pero son más, muchos más, por fortuna, los cuadros suyos

de otro rumbo: las escenas de fiesta, los grupos de pobres, los tipos del pueblo... Cinco cuadros inéditos se reproducen con este artículo que reflejan claramente el estilo del pintor sevillano. Los dos que titulamos *Fiesta andaluza* figuran hoy en la colección hispalense del conde de Ibarra. El de la buñolera está firmado en Sevilla en 1851. Los otros tres pertenecieron a la galería de los sucesores de Eguidazu (Madrid), donde fueron vendidos hace unos años, y, el último, *Retrato de la Duquesa de Medinaceli*. El más importante representa, como puede verse,

el reparto del rancho entre los pobres, a la puerta del cuartel. Está compuesto con equilibrio y tiene trozos de indudable solidez. Como en casi todos los cuadros de autores sevillanos de aquel tiempo, hay en él claras reminiscencias murillescas. Véase la mujer joven con el niño en brazos.

Perteneció Rodríguez de Guzmán a la Sociedad protectora de Bellas Artes, fundada por Antonio María Esquivel. Fué «uno de los que más contribuyeron a su brillo y esplendor, por su constancia en el trabajo», al decir de Ossorio. En esta Sociedad pintó varios bocetos.



RODRÍGUEZ DE GUZMÁN: *Retrato de la Duquesa de Medinaceli*.

SANTA CRISTINA DE LENA

CON ocasión de recientes sucesos desarrollados en Asturias, se han producido sensibles y dolorosos destrozos en este monumento, de excepcional importancia, tanto para el Arte nacional, como para la Arqueología universal, ya que se trata

cios religiosos, constituye otra rara cualidad más para considerar la importancia del mismo; sin duda, la modestia de esta ermita fué la causa y motivo del abandono relativo en que se hallaba; el haber estado en manos no muy eruditas tal vez, pero siempre cuidadosas, ha permiti-



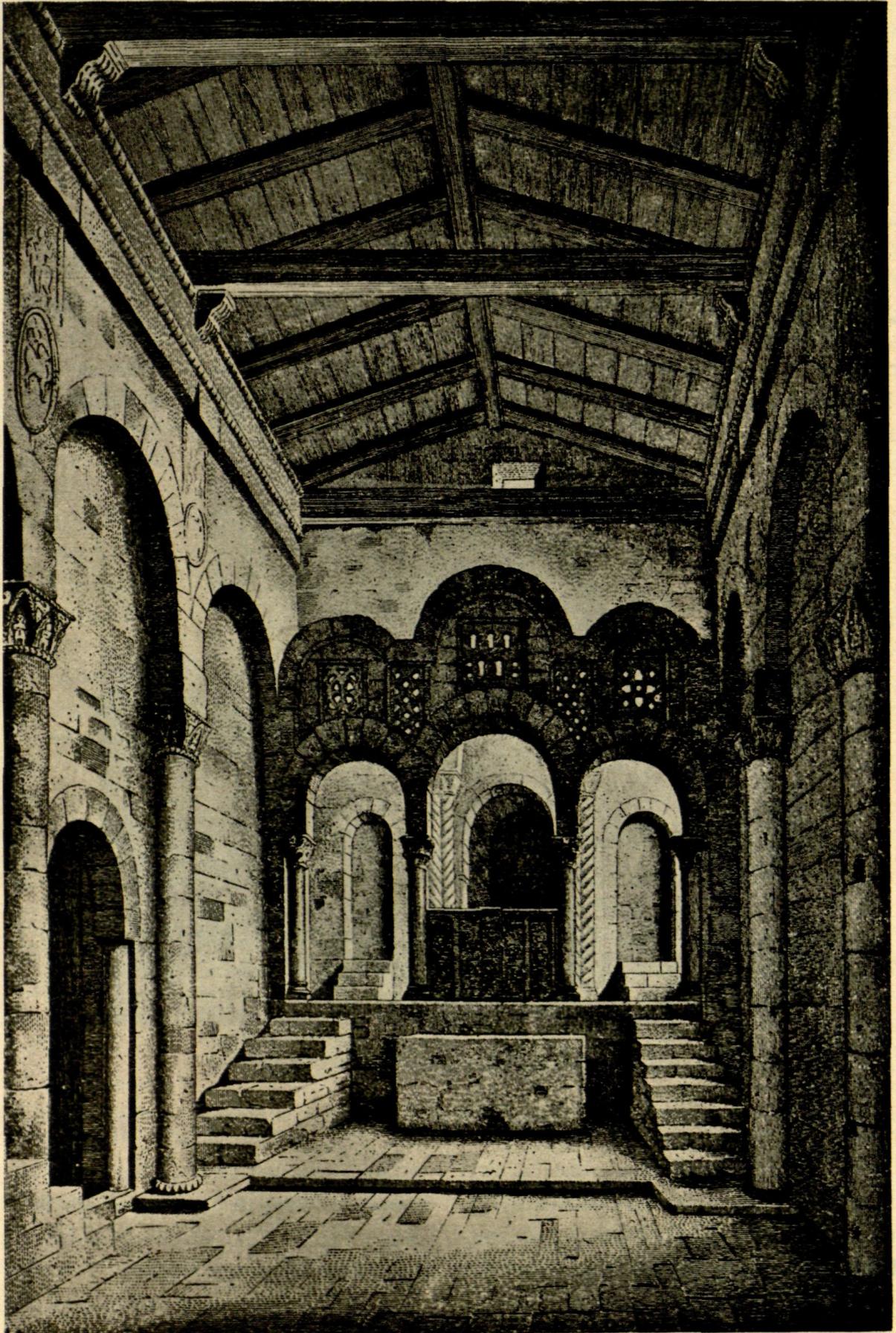
Exterior de la Ermita antes de la restauración.

de una construcción de carácter religioso de fines del siglo IX, del que, naturalmente, son escasos los ejemplares que van quedando.

El maravilloso estado de conservación en que se hallaba, ha permitido estudiar con toda precisión sus características, y a la vez, la impecable pureza de su estructura primitiva, sin añadidos ni alteraciones, tan frecuentes en los edifi-

tido conservar casi intacta esta construcción, "grande para ser ermita y pequeña para ser iglesia", calificativo que empleó Morales en su "Viaje Sacro" para denominar la hermana de ésta, Santa María del Naranco.

Se halla situada a 30 kilómetros al S. de Oviedo, pertenece al Concejo de Lena y está construída sobre una pequeña altura, rodeada



*Interior de Santa Cristina, antes de la restauración, con la cubierta de madera, hoy desaparecida;
al fondo el iconostasis, presbiterio y antepecho.*

por montañas que la dominan; la época de su fundación se desconoce, pero por las semejanzas que tiene con otra de igual tipo, la de Santa María del Naranco, construída en el año 848, se deduce que Santa Cristina debió ser construída tal vez un poco más tarde; pertenecen estas dos, y alguna otra como Santullano y San Miguel de Lino, al tipo llamado asturiano, perfectamente conocido.

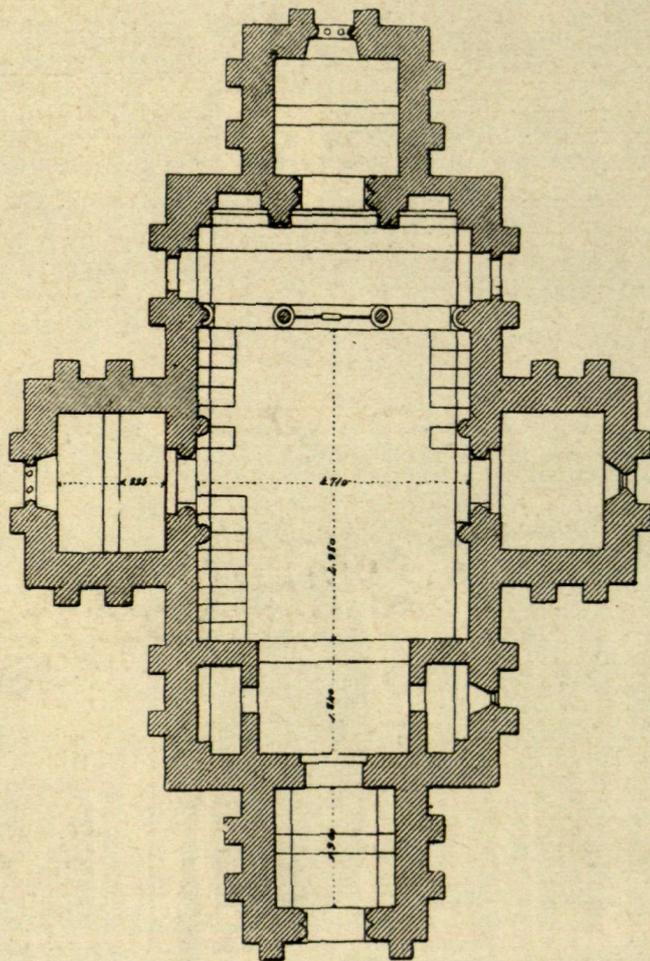
Está formada esta ermita por una sola nave, de forma rectangular, teniendo a los pies un saliente que le sirve de vestíbulo; al fondo otro cuerpo que hace de camarín, y en los costados, dos nuevos cuerpos salientes, que dan a la planta la forma de una cruz; el exterior está caracterizado por los contrafuertes clásicos asturianos en las construcciones de esta época, y que en número de 32 sirven de refuerzo para

los muros; varios ventanales con parteluces sirven para iluminar el interior.

Con fecha 24 de Agosto del año 1885, "de conformidad con lo informado por la Real Academia de la Historia, y teniendo en cuenta la importancia artística y arqueológica de la notable ermita de Santa Cristina, en el Concejo de Lena", se la declaró monumento nacional. Poco tiempo después, el Ministerio de Fomento encargó la restauración de la misma, siendo el arquitecto D. Ricardo Velázquez quien redactó la Memoria correspondiente para realizar las obras,

que se encargó de llevar a cabo D. J. Bautista Lázaro (1), también arquitecto y autor de una notable monografía explicativa de todos estos trabajos.

Esta ermita ha quedado en perfecto estado después de la restauración: se suprimió la cubierta de madera, poniendo en su lugar la bóveda de cañón que tuvo cuando su construcción, aprovechándose para ello los arranques que todavía subsistían; al fondo de la nave se eleva el presbiterio, que se levanta en más de un metro sobre el nivel del suelo y tiene como característica un iconostasis posiblemente de tradición cordobesa (2), que está formado por dos columnas de mármol adosadas, más dos centrales que sostienen triple arcada, que se repite más arriba, y dejando un espacio que llenan planchas de mármol



Planta de la Ermita.

con finos trabajos de "transenna"; en la parte baja de las dos columnas centrales, corre un intercolumnio compuesto por cinco compartimentos, decorados con adornos en relieve, y sobre los que se lee la siguiente inscripción: † offeret Flacinus Abba in onore Apostolorum Dei † Sanctorum Petri Pauli; de la nave arranca una escalera, que conduce a una tribuna

(1) J. BAUTISTA LÁZARO: *Ermita de Santa Cristina de Lena*, Madrid 1894.

(2) GÓMEZ-MORENO: *Iglesias Mozárabes*, Madrid.



Estado actual, después de la restauración, reducida a poner la bóveda de cañón que tuvo en su primitivo estado.

superior, que se supone fuera para las mujeres, ya que el rito de la época imponía la separación de los dos sexos para la asistencia a los actos del culto.

Esta ermita ha sido clasificada, en el informe redactado por D. Pedro de Madrazo en la Academia de la Historia, como románico-bizantina; pero también ha sido colocada como perteneciente a la familia de iglesias orientales y tal vez como basílica latina, ya que se han encontrado grandes semejanzas con una muy caracte-

rística existente en Roma, la de San Clemente (1).

Afortunadamente, los daños sufridos, a que se alude, aunque muy sensibles, en nada alteran la estructura de la ermita ni sus elementos principales, es decir, aquellos específicos de la época a que se refiere la iglesia y que le dan su verdadera importancia, y es de desear una pronta y rápida restauración que permita poder conservar este templo en el estado en que hasta hace poco se encontraba.

(1) M. DIEULAFOY: *Espagne et Portugal*, París 1913.



Antepecho con adornos y leyenda en relieve, colocado bajo el arco central del iconostasis.

EXPOSICIÓN DE "FLOREROS Y BODEGONES EN LA PINTURA ESPAÑOLA"

A tema tan interesante está dedicada nuestra Exposición de Primavera, cuya iniciativa se debe a nuestro especializado y competentísimo consocio, D. Julio Cavestany, que está encargado de dirigir la Exposición y de redactar sus Catálogos.

Presta su colaboración el notable historiador de Arte y consocio, D. Enrique Lafuente Ferrari, quien también forma parte de la Comisión Ejecutiva, y el Sr. Vizconde de Mamblas realiza gestiones para que puedan figurar

en la Exposición cuadros de colecciones extranjeras.

A juzgar por algunas de las obras vistas, la Exposición ofrecerá gran interés y muchas sorpresas en obras desconocidas.

En nuestro local del Paseo de Recoletos, 20, planta baja izquierda (Palacio de la Biblioteca Nacional), se recibe encargo para ver obras, de las que importan tanto las de autores españoles del siglo XV al XIX (1850), como las anónimas de las diversas escuelas nacionales.

BIBLIOGRAFÍA

LES PREMIÈRES VOUTES NERVÉES FRANÇAISES ET LES ORIGINES DE LA CROISÉE D'OGIVES, por E. LAMBERT. *Separata* de la "Revue archéologique". París, 1933.

Curioso resumen de la comunicación que sobre el mismo asunto hizo el autor en el XII Congreso de Historia del Arte, en Bruselas, el año de 1930. Interesante, en particular para nosotros, por reivindicar el probable origen hispánico de la bóveda de crucería, cuyo nombre primero de *alquivas* ha dado en su gran libro reciente el señor Gómez-Moreno. La acción del Califato se difundió gradualmente por el Norte de España y el Sur de Francia hasta ganar el septentrión de ésta: de Moissac y S. Bertran de Comminges y Aubiac, a la Trinidad de Angers, Cormery y la catedral de Bayeux; los ejemplos, harto abundantes, especialmente en las bóvedas de las torres-campanarios comprueban cómo el sistema constructivo de las ojivas o alquivas, su nombre castizo, se debe a la España de la Alta Edad Media.—A. C. E.

RETRATOS DE LA FAMILIA TÉLLEZ-GIRÓN, NOVENOS DUQUES DE OSUNA, por EZQUERRA DEL BAYO (Joaquín). Madrid. Blass, S. A. 1934. Un volumen en 4.º, 62 págs., LII láms. en fototipia, fuera de texto.

La Junta de Iconografía Nacional, ha publicado este libro del académico señor Ezquerro del Bayo, tan especializado en temas de arte del siglo XVIII y en cuanto hace referencia a la biografía de Goya.

La familia Téllez-Girón, tuvo con Goya muy estrecha y sostenida amistad, demostrada gráficamente por una amplia serie de magistrales retratos y de cuadros de composición, que fueron encargados al gran artista. De tales relaciones se ocupa Ezquerro del Bayo en este libro, concretando fechas y basándose en documentos. Paralelamente, estudia también el autor a algunos antepasados de los Téllez-Girón.

Las relaciones de la familia Osuna con otros artistas, como Agustín Esteve, Bolví, Ducker, Dubois, Carafa, Sicardi, Boutón, Thibault, Ferrán, Garrois, Paulinier, de Craene, Vallejo, Beechey, Carderera, Roxas, Saint Marti, Chretien, Madrazo y de la Cruz, se contienen en este libro, ya en el texto, preciso y documentado, ya en su parte gráfica.

Este libro constituye valiosa aportación para conocer la historia de una familia que tanto brilló en el ambiente español de final del siglo XVIII y comienzos del XIX, y viene al propio tiempo a solucionar numerosos problemas planteados en torno a buena parte de la obra de Goya y de Esteve.

De este libro se hizo una tirada especial de cien ejemplares numerados (a pesetas 25)

FONTES RERUM CANARIARUM.—La "Crónica de los Reyes Católicos", de Mosén Diego de Valera.—Estudio preliminar y notas al capítulo XXXVII, por EMILIO HARDISSON Y PIZARROSO. La Laguna, 1934.

Por el Instituto de Estudios Canarios de la Universidad de La Laguna, se viene publicando una serie de monografías, referentes a la historia de las Islas Canarias, forma la más adecuada para el conocimiento, primero, y la divulgación, después, de fragmentos de la historia nacional, que está formada por la reunión de todos estos elementos parciales que le suministran sus provincias y regiones.

Este segundo volumen que acaba de aparecer, se refiere de una manera concreta a la *Crónica de los Reyes Católicos*, de Mosén Diego de Valera, fuente para la historia de la conquista de Canarias, que ha sido estudiada por el erudito investigador y diplomático D. Emilio Hardisson, quien, además del estudio histórico que ha realizado, ha sabido ofrecer una presentación tipográfica excelente.

Dentro de la sencillez que deben tener estas publicaciones, el autor ha sabido valorarla, dándole carácter especial, de un libro bello, circunstancia raramente seguida por otros investigadores y publicistas, que se limitan a una simple edición, que tiene el natural interés de su contenido exclusivamente.

Este libro contiene, además de la explicación de la *Crónica* citada, bellas reproducciones, especialmente el facsímil del fragmento del Códice, que poseyó Zurita y que se encuentra en el Museo Británico de Londres, y que fielmente reproducido, sirve al lector como de complemento para el estudio que de él se hace; también se reproduce el retrato de Pedro de Vera, héroe de la *Crónica*, y su escudo de armas, que campea en la portada; todo bellamente impreso, en papel selecto, con grandes márgenes, y salido de una tipografía local, para valorar más la importancia de aquellas islas.

Estas publicaciones, selectas por su contenido y cuidadosamente impresas, llevando un sello artístico en su presentación, merecen especial aplauso, por reunir las dos cualidades propias del libro, que tan apreciadas son por los bibliófilos, que tanto buscan el contenido intrínseco del mismo, como la presentación adecuada en su forma externa, que no cabe duda influye en el especial cuidado con que se les tiene y en la estimación que merecen.—F. H. R.

SOROLLA, por BERNARDINO DE PANTORBA.

Son poquísimas las ocasiones que en España tenemos para saludar jubilosos un alarde bibliográfico. Nuestra producción se mantiene en un tono modesto, que sólo de tarde en tarde se quiebra con alguna obra de alto precio, lo cual suele depender más del volumen que de la factura. Pero alguna vez sale al mercado del libro alguna codiciada joya de bibliófilos, para recordarnos que en nuestro país contamos con elementos para competir con cualquier otro en ese terreno. Uno de esos casos, el más excepcional de todos, es el que motiva estas apostillas. La obra recientemente publicada sobre Sorolla es un acontecimiento "que no tiene precedente conocido en el campo universal de la bibliografía", cual se afirma sin jactancia en el prospecto de propaganda.

Trátase de una edición única de cien ejemplares, al precio de dos mil pesetas. Obra para millonarios, para los mimados de la diosa Fortuna. Unicamente atenúa este ingrato privilegio la consideración de que, sin millonarios, no tendría realidad una maravilla como la presente.

Compónese esta obra de un libro en tamaño de folio doble, impreso a dos tintas en papel de hilo especial, ilustrado con dieciocho fotografías de cuadros de Sorolla, y cuyo texto ha escrito Bernardino de Pantorba. Al libro, dentro de un cartapacio forrado en pergamino, se unen diez reproducciones a todo color de obras del pintor valenciano.

* * *

De Joaquín Sorolla, una de las cimas de la moderna pintura universal, se ha escrito abundantemente en todos los idiomas cultos. En español tiene una bibliografía muy copiosa, como puede verse en esta misma obra que comentamos, debida a la pacientísima investigación de Bernardino de Pantorba. Pero la casi totalidad de esos trabajos literarios son críticas y panegíricos sobre algún aspecto parcial de la vida y la obra del artista. Casi ninguno abarca una mirada de conjunto, global. Más aún: Sorolla carecía de un trabajo biográfico y a la vez interpretativo, detenido, documentado y con extensión adecuada, escrito en castellano, dicho sea con respeto y elogio para las monografías de Rafael Doménech y Rodolfo Gil. Se echaba de menos esa biografía de gran empeño sobre Sorolla en la bibliografía española, y ha venido a llenar el hueco este por todos admirable estudio de Bernardino de Pantorba. Pero... ¿ha venido a llenarlo de verdad? Como labor literaria de investigación, sí; como trabajo que mantenga latente el conoci-

miento del glorioso artista a que se dedica, no. Encerrado, más que encerrado, prisionero, en una edición única de cien ejemplares de una obra que vale dos mil pesetas, y con la prohibición de que salga el preso de cárcel tan suntuosa, bien podemos decir que continuamos sin el estudio que de Sorolla reclamaba la posteridad. A la glorificación de Sorolla con la obra majestuosa a que nos venimos refiriendo, no le habría quitado nada que la biografía escrita por *Bernardino de Pantorba* se hubiera editado también en libro económico para las modestas bibliotecas particulares, y, en cambio, se habría conseguido la verdadera, la auténtica exaltación del glorioso artista, por el conocimiento más en detalle de su vida y su obra de los miles de españoles que jamás tendrán ocasión de acercarse a ese portento bibliográfico. Estimamos que el editor ha sufrido una lamentable ofuscación. Ni el trabajo, tan documentado y completo arquitectónicamente, de *Bernardino de Pantorba*, puede, como merece, ser difundido, ni será fácil que alguien se atreva en mucho tiempo a escribir otro, porque tendría que ser gemelo de éste para que resultara un acierto.

* * *

Abre la parte literaria de la magnífica obra *Sorolla*, un breve trabajo de Méndez Casal con título propio, *Sombra y luz*, aunque se le diga también *Introducción*. Más que introducción, el trabajo de Méndez Casal es una interpretación y, aún mejor, un panegírico de la obra sorollana, "la más auténtica obra impresionista que hasta ahora se ha realizado en el mundo".

El renombre como publicista y crítico que garantiza en el mundo literario la firma de *Bernardino de Pantorba*, no está hecho de mariposeros verbales improvisados ante Exposiciones de arte y en lecturas superficiales de temas artís-

ticos, ni mucho menos a fuerza de cuchicheos y connivencias con editores y artistas, sino que está formado en lenta morfología con el estudio perseverante en serio de los asuntos y la propia pericia de pintor, hasta alcanzar el dominio de técnica de los maestros.

Aparte de otros libros sobre amplios temas de arte, *Bernardino de Pantorba* tenía en el haber de su reputación cuando se le encargó esta biografía de Sorolla, dos trabajos similares que la crítica ha saludado con las alabanzas reservadas para los días de fiesta, porque son dos de los mejores libros en su género publicados en estos últimos años. Me estoy refiriendo a los estudios biográfico-críticos dedicados a Goya y a Jiménez Aranda, obras ambas macizas de documentación, certeras de juicio, escritas con diestra pluma.

Esta biografía de Sorolla no es una de tantas reconstrucciones de vidas a fuerza de adjetivos, como suele suceder en muchos casos. La gran figura del pintor valenciano se va irguiendo por sí misma, sin los apuntemientos del epíteto que dan por resultado una armazón revestida y nutrida de palabrería.

Con trazo sobrio de certero juicio, apoyado siempre en el dato compulsado, sin concesiones a la fantasía, *Bernardino de Pantorba* sigue paso a paso la vida de Sorolla desde los desperezos de su vocación artística y la dedicación a la pintura en lucha ya por la vida y la gloria. Va registrando sus triunfos de expositor desde los modestos obtenidos en Valencia, hasta culminar en el más alto y codiciable premio para un artista español, que es la llamada Medalla de Honor, la cual le fué otorgada en la Exposición Nacional de 1901 por el famoso cuadro *Triste herencia*.

El biógrafo reseña luego los triunfos de resonancia universal del biografiado, "alcanzada la madurez de su talento"; los conquistados con Exposiciones per-

sonales de centenares de obras en París, Berlín, Londres, Nueva York, Buffalo, Boston, Chicago, San Luis y Roma, desde 1906 a 1911. La más autorizada crítica mundial le ensalza, mientras los cuadros se venden a muy altos precios.

Corona la marcha ascensional del artista el encargo que Sorolla recibe de Mr. Archer Milton Huntington, fundador y director de la benemérita y en el más alto grado hispanófila Hispanic Society of America, para decorar con catorce paneles setenta metros en cuadro de la Biblioteca de esa institución. *Bernardino de Pantorba* dedica a tan portentosa obra, representación de las regiones españolas, entusiasmado comentario.

* * *

Dejaría de ser humana esta obra de *Bernardino de Pantorba*, si fuese perfecta. Acierto es, de método, de documentación, de crítica, de lenguaje, de estilo... Pero se le puede objetar algo, no obstante, si no por el contenido, por lo que no contiene o contiene incompletamente.

Bernardino de Pantorba, pintor que conoce concienzudamente la técnica de su arte, dotado de gran cultura artística, se deja llevar tan fervorosamente del afán crítico e interpretativo, que descuida un tanto el conocimiento psicológico de la personalidad biografiada y el hablarnos con igual pormenor de sus costumbres y hábitos de vida, elementos no menos interesantes para conocer al personaje en toda su integridad. Así, en esta biografía de Sorolla adquirimos un conocimiento cabal de lo que fué el artista, mientras no llegamos a poseerlo completo de lo que fué el hombre.

Con todo, el estudio *Sorolla* de *Bernardino de Pantorba* es obra que resiste todos los ditirambos, con el lamento de que sólo alcancen a conocerla un cortísimo número de privilegiados mortales.

CONSTANTINO SUÁREZ (*Españolito*).

ABSTRACT, IN ENGLISH, OF THE ARTICLES IN THIS NUMBER

THE SPANISH PERIOD OF ERNST JOSEPHSON, by MAGNUS GRÖNVOLD. Ernst Josephson was born at Stockholm on 16th April 1851. At the age of 16 he entered the Fine Arts School, which he left in 1876, after obtaining the King's Medal for his picture "Sten Sture freeing the Danish Queen Christina from prison in the Convent at Vadstena".

In 1876 he went abroad, and in Amsterdam executed a notable copy of Rembrandt's "The Syndics" and other famous works of the Flemish school. Early in 1877 he went to Florence, where he copied Raphael and Titian, afterwards proceeding to Rome, where he was assisted by a scholarship from the Swedish Academy of Fine Arts. Thanks to this he was able to visit the Universal Exhibition at Paris in 1878, and the following year he moved to this city. There the esteem he considered

that he deserved had not come to him, his friends had deserted him, each day he got more into financial straits, and disaster eventually came upon him. He started for home stricken with madness and died at Stockholm on 22nd November 1906, at 55 years of age.

* * *

His inheritance under the will of his mother, who died in 1881, enabled him to carry out his planned trip to Spain to study; the same year he set out, accompanied by Anders Zorn.

In Seville Josephson and Zorn stayed at the "Fonda de Europa" but moved to lodging more appropriate for their work in the Calle Zaragoza. Josephson painted in Triana, the gipsy quarter. By October he had painted "a couple of things of lesser importance". Probably he referred to three studies called

"Souvenir d'Espagne" now in the Art Gallery at Gothenburg. His water colour "A Spanish Beggar" evidently also dates from the beginning of his stay at Seville.

In November he commenced his great study of "The Spanish Blacksmiths" in Triana. Today this is in the National Museum at Stockholm, and is the same size as the picture executed in Seville early in 1882, now in the National Gallery at Oslo. He almost finished the work in a fortnight, but as the colours had to dry, he decided to make a trip to Cádiz. On returning to Seville he moved to the Calle Gerona and continued working on the blacksmiths in Triana. He tells how he came across the two smiths and the wife outside the forge, and how they themselves asked him to paint them. For a fortnight after this he painted their

workshop in a sunny courtyard and surrounded by some thirty gypsies of all ages. He thought of preparing this picture for the next Paris Salon.

He mentions the gipsy songs and dances, which had a special attraction for him, and he recollects with delight his stay at Toledo, and the happy days spent at Cádiz listening to the noise of the ocean.

In one of his letters Josephson describes a religious feast, which impressed him so much that six years later in Bréhat he composed the poem "Religious feast in Seville" inserted in his collection of verse "Black Roses" adited in Stockholm.

In the National Gallery at Oslo, there are two admirable pictures of Seville painted by Skredsvig, who visited Josephson in Seville. Josephson was so pleased by the arrival of his friend Briger, that he left off working for several days. The friends made a trip to Granada, and after staying there two days, Josephson left his friends and proceeded to Málaga. In the train he met a Frenchman going to Gibraltar, ans from there they went to Tangier, whence he returned to Málaga. Thence he went to Carthagen and Murcia, staying two days at the Spa of Archena, famous for its cure for rheumatism, from which he suffered. From Archena he went straight to Paris, having stayed seven months in Spain.

Apart from the above mentioned works, the following are known of his Spanish period: "Gipsy", a water colour painted at Seville in 1882, now the property of Mm. Emy Josephson, Stockholm; "A Patio in Seville", oil painting, shown at an exhibition at Gothemburg in 1883, belongign to Mr. Jacob Wahren, Lono, Sweden, and a tinted ink drawing entitled "A Philosopher" belonging to Mr. Wahlin.

* * *

After his death he attained fame. His friends organised exhibitions of his works, which were acquired by the Art Galleries, and at last both the critics and the public realised who Ernst Josephson had been.

In 1908 a memorial tablet was unveiled at Stockholm. On the stone, in relief, is a carving of Josephson's head by the Swedish sculptor Eriksson, and drawn by the painter Bergh. The stone also bears, besides his name and the dates of his birth and death, the following words: "Painter, Poet, Precursor".

THE PAINTER ALEJANDRO DE LOARTE, by ANTONIO MENDEZ CASAL. Very little was known of the painter Alejandro de Loarte excepting the information contained in the "Fine Arts Dictionary" by Cean Bermudez, published in 1800. Since then it has hardly been possible to add further information except for an occasional reference, and the evidence of two works signed by this artist, one in 1623, and the other in 1626, the year of his death.

The information contained in certain documents discovered in the Archive of the ancient scribes of Toledo, throws light on the artist's life during his

latter years. The documents published relating to art are five: the will, the inventory of effects, the public auction of these, the dowry letter, and the deed of the artist's father renouncing the inheritance left him by his son.

Alejandro de Loarte, according to his declaration, is the son of Jeronimo de Loarte, "likewise painter". This declaration discovers a new and totally unknown painter.

Nothing is known either of the date and place of birth of Alejandro de Loarte nor of his artistic education, which probably took place with his father.

Certain details, such as the earthenware plates of Triana (Seville) found in still-life paintings attributed to the period of the artist's apprenticeship (plates I and II) lead one to suspect that Loarte worked in Seville during his early years.

Loarte's early work is ingenuous and rather childish. The attainment of symmetry and equilibrium of masses worries him. He puts the objects in line, and even years later, in a still-life painting signed in 1623, which shows great progress (plate V), he instinctively constructs a portico in which the columns are two hares and the keystone is a slice of appetising ham. In the centre of the foreground is a basket containing rich fruit, guarded by a dead hen and a fish, placed with the maximum symmetry which two such heterogeneous objects can offer.

Three works correspond to his last period, a time in which the artists makes great headway. One, which owing to lack of permission from the owner we have not been able to reproduce not even describe, is a work of quality which Von Loga, in a written report, has attributed to the early period of Velazquez, which another great critic confirmed. Another of Loarte's works, called "The Chef", was shown for many years in the Museum at Amsterdam, and also attributed to Velazquez (plate VIII). Lastly, "The Poultry Vendor" (plate VII) signed in 1626, has an appearance which, were it not signed, might cause it to be defined as a work of the "Madrid School", although this school, created by Velazquez, was not then in existence.

In this most realistic work, there are certain portions, such as the white earthenware plate containing birds' viscera and eggs, which attains the level of the best Velazquez painting.

On the other hand, the artist shows a decided inclination to cultivate the human form, and also made rapid progress.

A religious picture, "St. John with the Lamb" (plate IX), signed and dated in 1626, at first sight upsets the opinion we had formed of Loarte. This work is really bad, of distorted drawing, backward technique, and poor craftsmanship. In spite of the signature and date, it cannot be put down to the artist. It is undoubtedly a workshop picture which required the signature in order to guarantee its origin. A clause in the artist's will seems to clear up the enigma. It says "Juan Perez owes me 35 reales, which I order be collected:

they are for a St. John which I gave him to do, and which he has not completely finished nor returned it to me completely finished". Juan Perez, collaborator or workshop craftsman, collected the money for the order, did not finish the work, and Loarte must have entrusted the finishing of it to someone else, signed and dated it, and had it delivered, but it cannot be considered as the master's work.

Loarte cultivated realism, as did almost all the Spanish painters of the 17th Century, prompted by Zeuxis' myth, celebrated by all the authors of treatises on Spanish art. The birds which, deceived by Zeuxis' work, flew to peck the painted grapes, provided the motive for one of Loarte's still-lives (plate VI) in which the small painted birds, which the artist wished to make real ones, fly to peck the fruit in the basket.

Alejandro de Loarte was perhaps a sculptor, according to the documents. As a painter, he cultivated portraits and landscapes. He died on December 12th, 1626, leaving a wife, but no descendants. He must have died young, but it is not even approximately known at what age he died.

It does not appear probable that he was a pupil of El Greco, as Cean Bermudez states. El Greco died in 1614, and Loarte lived in Madrid in 1619.

Alejandro de Loarte unfortunately died just when he was beginning to paint pictures of real worth.

THE PRIMER, WITH SPANISH MINIATURES, by AUGUSTO L. MAYER.—Some years ago a manuscript, richly decorated with miniatures, was sold in Germany. It contains 44 large miniatures and 12 small ones, which latter represent the months. The large ones are devoted to the life of the Virgin, the apostles Saint Thomas and Saint Bartholomew, and to the Saints John the Baptist, Vincent Ferrer, and others. The heads of some of them distantly recall those in Juan Rexah's paintings, others show the late influence of French miniatures of past periods, such as, for example, the one of the Holy Bishop with the Devil.

CASTILIAN PAINTINGS FROM THE ROJO Y SOJO COLLECTION, by AUGUSTO L. MAYER.—The relationship between the "primitive" Spanish painters and the art of the Northern countries, especially that of the Flemish school, and German art, is a theme which has not hitherto been dealt with in a monograph. It is not intended to prove influence in numerous cases, but to explain and demonstrate how the Spanish masters were able to utilize and transform the ideas received from foreign paintings.

The panels of a series of historical pictures which are today distributed among different Spanish houses, afford a strange mixture of Northern influences. Some years ago the collector, Señor Rojo y Sojo, bought them in Cádiz. Today they belong to his heirs in Madrid, Cádiz, and Barcelona. Their origin is unknown, but their style clearly shows that they are the work of two Castilian painters.

THE CASTLE OF THE KINGS OF ARAGON AT NAPLES, by FRANCISCO HUESO ROLLAND.—The kings of Aragón, called in to help the kingdoms of Sicily and Naples, finally reigned there owing to the sway of the kingdom of Aragón in the Mediterranean and also to family reasons, and the two countries were incorporated under the Spanish crown.

Alfonso the Magnanimous, King of Aragón, was the first to reign at Naples, and his triumphant entry there in 1443 has been immortalized by the famous arch, work of Pedro di Martino, which bears his name, and which leads to the castle in which he afterwards lived.

This castle, which had been built by Charles I of Anjou, was completely restored by the Aragonese king, who arranged it in accordance with the latent military tactics, i. e. use of artillery; within he made big alterations, for which he brought in Guillermo Sagrega, an architect who had worked in the kingdom of Aragón.

This king's triumphs were not only in war, but in other walks of life; the Renaissance starting at that time, he was one of the first to take up the movement, was a friend of writers and artists, and his Court attained great splendour: in the arts he showed this by the Arch of Triumph, one of the finest works of the Renaissance: he also carried out the restoration of Castilnuovo, it being his work which is preserved, as the part erected by the King of Anjou is almost entirely lost.

Another of the souvenirs left by this king was the famous library of rich books, which was taken away on the invasion of the kingdom of Naples by Charles III of France. Now it is mainly in the National Library at Paris, though some volumes are in the University at Valencia, and the remainder distributed among private collections.

At present the Italian Government is restoring the castle so as to leave it exactly as it was during the time of the Aragonese King. In view of this, it would seem necessary that the whole castle should be named after him,

especially as the Arch of Triumph bears his name, as well as the library, which is universally known by it. It appears only logical that the whole castle should be named after the one who arranged it in the manner in which it is to be left after restoration.

ROMAN ENAMELS OF LEON, by MARVIN CHAUNGEY.—Although the IX—and X—century enamels of Oviedo are known to students of medieval Spanish art, the primitive enamels of León have been forgotten. The reason for this is that the enamels which were, previously, in León have been lost and can be learned of only through the writings of historians.

The eyes of a marble Christ, in the Museum of San Marcos, are of enamel, in the opinion of some while, according to others, they are of jet; in either case, however, the technique is Cloisonné and it was not unknown in León. Enamelled Cloisonné was practiced in Spain as early as the IX century, since the Cross of Victory, in the castle of Gauzón in Asturias, was covered with gold and enamel according to the inscription on it. This process, also, could have been known in León.

There is no evidence that this art was taught to the Spaniards by the Moors as everything indicates that the latter had absolutely no knowledge of it at the period.

MANUEL RODRIGUEZ DE GUZMAN, by BERNARDINO DE PANTORBA.—Information as to this artist may be found in the "Gallery of Spanish artists of the 19th Century", by Ossorio and Bernard, and in the "Hispano-American" and "Espasa" encyclopedic dictionaries.

Rodríguez de Guzmán exhibited in the first five of our National Fine Arts Exhibitions, those of 1856, 1858, 1860, 1862, and 1864. He was a native of Seville and a pupil at the Academy there. Ossorio says that he was born in 1818 and that he took lessons from his countryman José Domínguez Béc-

quer. In the first three of the above Exhibitions, he was awarded a third class prize and two first class honourable mentions, respectively. Two of his pictures shown, viz. "La Habanera" and "Rinconete y Cortadillo" were acquired for the National Art Gallery. Two others also went there at about that time.

The signature of Rodríguez de Guzmán also appeared at the Universal Exhibition of Paris in 1855. In 1854 the artist painted several typical pictures for the British Ambassador in Spain, and two years later he painted the portrait of Enrico for the iconographical gallery of our Kings.

Rodríguez de Guzmán, with several of his countrymen, such as the Bécquer and the García Hispaleto, form a genuine local school. It is they who represent the Andalusian customs of the romantic period. This mode began in Seville in the first years of the 19th Century and by the grace of its popular compositions, animates the monotonous pictorial current of the religious paintings which the followers of Murillo imposed there during the whole of the 18th Century.

THE HERMITAGE OF ST. CHRISTINA.—This hermitage, which is briefly described, is of great architectural importance, on account of being small but of especial interest, as it is a building of the 9th Century; it belongs to the Asturian group, so called because in that region several chapels exist, all small and possessing definite characteristics; in the present instance these are: plan in form of a cross, barrel vault, chancel at a higher floor level, and a series of arcades which carry certain marble slabs with drawings of the period in openwork; it also has an intercolumniation with reliefs of the period and with a votive inscription. It was restored a few years ago, but retains all its own characteristics; as a matter of fact it has suffered slight damage, which fortunately does not alter its general structure in any way.

TRANSLATOR: F. R. HOOK

JOSE LAPAYESE TRABAJOS DE GUADAMACILERIA

RESTAURACION, LIMPIEZA Y CONSERVACION DE ENCUADERNACIONES ANTIGUAS

Santa Catalina, 5

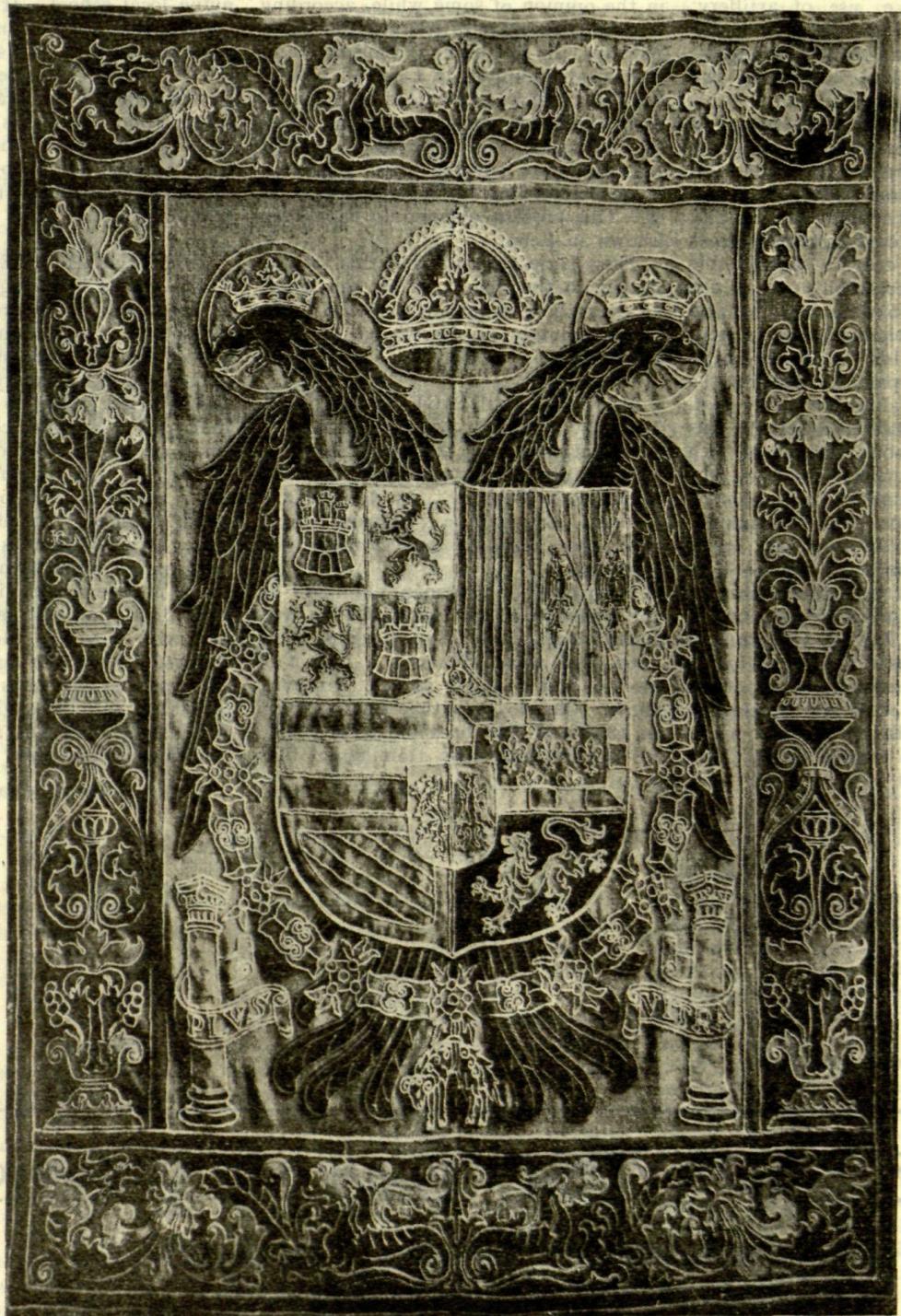
M A D R I D

CROSA - EGUIAGARAY

LEÓN

Telas, bordados y alfombras españolas

Paños decorativos *or* Reposteros



Fototipia HAUSER Y MENET

CASA FUNDADA EN 1890

Reproducciones artísticas para obras de lujo, Arquitectura y Bellas Artes, ediciones de tarjetas postales en fototipia y bromuro por nuevos procedimientos.

Especialidad en fototipia en colores

MADRID

Ballesta, 30

Teléfono 15914

Fototipia HAUSER Y MENET

ESTABLISHED 1890

Art reproductions for de luxe books, Architecture and the Fine Arts, publishers of picture post cards in photo-engraving and bromide by new processes.

Specialists in colour photo-engraving

MADRID

Ballesta, 30

Telephone 15914

J. RUIZ VERNACCI

(ANTIGUA CASA LAURENT)

Carrera de San Jerónimo, 53.-Madrid

Más de 60.000 clichés de arte español antiguo y moderno

Pintura, escultura, arquitectura, vistas, costumbres, tipos, tapices, muebles, armaduras de la Real Casa, ampliaciones, diapositivas, etcétera, etc.

Grabados en negro y color, marcos, tricromías y librería de arte

UAB

Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats

7/186

