













UAB

24 Novembre 1993

Universitat Autònoma de Barcelona  
Biblioteca d'Humanitats

# REVISTA ESPA- ÑOLA DE ARTE

AÑO  
IV  
NUMERO  
MARZO 35

5

PASEO DE  
RECOLETOS  
20 MADRID  
MCMXXXV

UAB

Universitat Autònoma de Barcelona

Facultat de Filosofia i Lletres  
Secció de Història

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.<sup>a</sup> SERT, *Vocales correspondientes*.—EL MARQUÉS DE SALTILLO, *Secretario*.—D. JOSÉ PEÑUELAS, *Secretario*.



## SUMARIO

*Castillo*

	Páginas
DIEGO ANGULO IÑIGUEZ.—Pintura sevillana de principios del siglo XVI. . . . .	234
(Con 12 reproducciones.)	
DANIEL SÁNCHEZ DE RIVERA.—La enfermedad de Goya. . . . .	241
(Con 20 reproducciones.)	
ANTONIO SIERRA CORELLA.—El convento de monjas de San Juan de la Penitencia, de Toledo. Noticias sobre su fundación y su arte. . . . .	249
(Con 7 reproducciones.)	
JOSÉ FRANCÉS.—Los "Géminis" de la pintura española moderna, Pedro Sánchez y Genard Lahuerta. . . . .	255
(Con 5 reproducciones.)	
ENRIQUETA HARRIS.—Obras españolas de pintores desconocidos. . . . .	258
(Con 5 reproducciones.)	
A. MÉNDEZ CASAL.—Pedro Cotto, pintor mallorquín del siglo XVII . . . . .	260
(Con 4 reproducciones.)	
Exposiciones: El paisajista J. Cubas en Bellas Artes. . . . .	261
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.



## PINTURA SEVILLANA DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XVI

POR DIEGO ANGULO IÑIGUEZ

**B**AJO el nombre del Maestro de San Bartolomé se agruparon (1) hace ya tiempo dos importantes retablos sevillanos que estudiados con cierta detención me parece que no deben atribuirse a un solo artista. Son estos retablos el de los Marmolejos, de la Catedral de Sevilla, y el de Santa Marina, de la iglesia de Santa María de Carmona, fechado aquél en 1504 y en construcción éste, según unos, en esa misma fecha, y según otros en 1500.

El retablo de los Marmolejos (figura 1), está dedicado a San Bartolomé. Sabemos (2) que lo mandó hacer en su testamento de 1489 el arcediano de Ecija don Diego Hernández de Marmolejo y, que encargó que se consagrara a San Bartolomé, San Nicolás y San Blas. En el retablo mismo consta que se terminó en 1504. La inscripción que aparece en el sotabanco, dice así: "Este retablo mando fazer el Reverendo Señor Don Diego Hernandez Marmolejo, Arçediano de Ecija y canonigo de esta Santa Iglesia e el onrado cavallero Rui Barba Marmolejo. Acabose en el mes de setiembre año de 1504."

Ruy Barba de Marmolejo era, según Ortiz de Zúñiga (3), poseedor del mayorazgo de la casa e hijo del hermano mayor de don Diego. Como éste debió de morir a poco de otorgar el testamento, puesto que aquel mismo año ocupaba el arcedianato otra persona (4), es de suponer que

fué don Ruy Barba quien cuidó de la ejecución del retablo. Es, pues, por su fecha, una obra de bastante interés, ya que nos muestra el estado de la pintura en Sevilla en un momento tan crítico para la historia de la escuela, como lo es el inmediatamente anterior a la aparición de Alejo Fernández.

El retablo, que no se ha reproducido hasta ahora, es de proporciones muy cuadradas y se compone de cinco calles, la central considerablemente más ancha que las laterales. El tablero superior de la calle de en medio está consagrado a una imagen de escultura, y en el inferior, el más grande de todo el retablo, se encuentra el titular, que así aparece de mucho mayor tamaño que todas las demás figuras. La escultura descansa sobre una ménsula y se halla protegida por un dosel, mientras que los otros tableros presentan en lugar de dosel una decoración de tracería gótica de escaso relieve; es decir, el sistema que se repitió en el retablo de Maese Rodrigo. Aunque no sea extraordinario en la pintura española, subrayaré el hecho de que cada una de sus tablas está consagrada a un solo santo, salvo las del banco, en que se ven otras tantas historias de la Pasión. En Sevilla debieron de ser raros los retablos de este tipo, al menos en los de más de un cuerpo. Lo frecuente fué que las tablas del cuerpo del retablo estuviesen también decoradas con escenas. Con una figura en cada tabla, quizás el único íntegramente conservado sea el de la capilla de Maese Rodrigo, cuyo autor compuso también el banco

(1) MAYER: *Die Sevillaner Malerschule*, 30.

(2) GESTOSO: *Sevilla Monumental*, II, 524.

(3) *Discurso de los Ortizes*, 50.

(4) HAZAÑAS: *Maese Rodrigo*, 244.



a base de medias figuras, es decir, en la misma escala que las de los tableros superiores. En cambio, en el retablo de los Marmolejos son tres las escalas empleadas: la del San Bartolomé, la de las ocho figuras de las calles laterales, y la de las historias del banco (1).

El retablo de los Marmolejos, además de las singularidades de composición apuntadas, encierra, como dije, un problema de cierto interés para la historia de la pintura sevillana anterior a Alejo Fernández, en que me parece que no se ha reparado. Ese problema es el de las profundas diferencias estilísticas que separan a unas tablas de otras, diferencias que de ningún modo caben dentro de un mismo taller y que desde luego descubren la intervención de varios artistas.

Al más interesante de los tres que en él debieron de intervenir creo que le corresponden el Calvario, el Descendimiento, la Piedad del banco y casi seguramente el santo prelado de la derecha.

La identidad de estilo de las tres tablas del banco me parece tan evidente que no precisa demostrarse, a pesar de que la falta de fondo de oro en la escena del Calvario le presta un aire neerlandés que en las otras dos es menos sensible. La escena del Calvario (fig. 2) se desarrolla sobre un fondo de paisaje a que su autor ha concedido la máxima importancia elevando considerablemente el horizonte. El cabezo que a la izquierda ahoga la composición hace por contraste aparecer más amplia la llanura que en la parte central se ve limitada por un típico Jerusalén flamenco. Los diversos grupos y personajes que forman la escena resultan quizás algo desligados entre sí: se diría que les sobra escenario. El cuerpo del Cristo aparece tan rígido y tan derecho como la cruz en que está clavado —Gerard David gustó de interpretarlo así— y sus brazos, perfectamente horizontales, son insensibles al peso del cuerpo. El grupo

principal es el de María, desfallecida, en brazos de San Juan. Le sigue en interés la figura de la Magdalena particularmente por la violencia de su actitud, que no deja de evocar el recuerdo de la del *Santo Entierro*, de Van der Weyden, que se conserva en los Uffizi (1). Tal vez la interpretación intermedia de algún imitador del gran maestro de la pintura flamenca explique esta analogía. Los jinetes que avanzan por ambos lados de la tabla sólo han servido al pintor para encuadrar la escena, mientras que el grupo de los dos soldados del fondo interesan por el gesto de preocupación del uno y la apostura del otro. En cuanto a los tipos de los personajes, llamaré especialmente la atención sobre la cabeza de abultado cráneo y, sobre todo, casi completamente calva del jinete de la izquierda, porque, como veremos es un elocuente testimonio de la filiación estilística de nuestro anónimo pintor.

La historia del Descendimiento (fig. 3) está mucho mejor compuesta y sobre todo está concebida con un sentido dramático más intenso, no por la expresión de los rostros ni por lo trágico de las actitudes, sino por la forma de la composición misma. La oposición de los dos grupos en que ha dividido la escena y la sencillez con que en ellos se ordenan las figuras son dos valores que prestan a esta tabla cierto realce sobre la mayoría de las pinturas sevillanas de su época. Sin que pretenda presentarla de modelo podría recordarse aquí como interpretación análoga del tema la pintura del Cristo muerto presentado a la Virgen del Maestro de la Virgo inter Virgines, de la Walker Art Gallery, de Liverpool (2). La analogía se reduce a la oposición del cuerpo exánime de Jesús, de un lado, y María, de otro, pues por lo de más los grupos están formados por personajes distintos que tampoco coinciden en ninguna de sus actitudes y sobre todo el maestro de la Catedral

(1) Del retablo de las Doncellas, que también tiene figuras de gran tamaño, sólo se conservan las tablas.

(1) FRIEDLÄNDER: *Altniederländische Malerei*, II, lám. 19.

(2) FRIEDLÄNDER: *O. c.*, V, lám. 38.



sevillana dentro del dramatismo de su composición tiene un sentido clásico de las actitudes que el pintor holandés pugnó siempre por combatir. El parentesco se refiere a la manera de concebir el tema y no a las particularidades de la composición, pues en ese aspecto más bien parece apoyarse en obras rogerianas como las que debieron inspirar el *Descendimiento* de Zamora, que se conserva en el Museo del Prado (1). En nuestra tabla las dos Marías avanzan de perfil hacia la izquierda, y el santo varón que vestido de brocado marcha en primer término, recibe el cadáver de Jesús. La blancura y el verticalismo del cuerpo del Salvador los ha realzado el artista haciéndolos destacar sobre el traje oscuro del otro varón, quien para contribuir mejor a ese efecto describe una línea paralela a la de aquél, a pesar de encontrarse en una actitud totalmente distinta. Con facilidad se advierte que todo el grupo está dispuesto para que la figura del Salvador muerto aparezca de frente a la Virgen, que es el otro personaje del drama. María, acompañada por San Juan (fig. 4), no se atreve a mirarlo y dirigiéndose hacia las candelas del escenario no hace sino contemplar su dolor.

En la historia de *La Piedad* (fig. 4) el artista no se mantiene a la misma altura y se deja llevar más por las fórmulas corrientes. La Virgen se halla en el centro, con las manos cruzadas sobre el pecho, y Jesús descansa sobre sus piernas, con el cuerpo arqueado; es decir, aproximándose más a Petrus Christus o a *La Piedad*, de Villeneuve-les-Avignon (2), que a Weyden. Las dos Marías, la una con su tocado esférico—como la *Marquesa de Santillana*, de Jorge Inglés, pero también como se ve en las tablas de Miraflores, del Museo del Prado— y la otra con el rostro oculto por la toca blanca, descubren el temperamento del artista que quiere apartarse de la vulgaridad.

Aunque la diferencia de escala y el tratarse de un personaje único imponen en el Santo Prelado (fig. 5) de la derecha del retablo ciertas diferencias respecto de las tres historias anteriores, creo, sin embargo, que se debe al mismo pincel que éstas, pues su tipo, de rostro redondo, que no se encuentra en las restantes tablas es precisamente el mismo adoptado en las escenas anteriores.

Después de indicadas las tablas que deben atribuirse a este maestro, que podríamos denominar "del *Descendimiento*", veamos cuáles sean las características principales de su estilo y qué pueda inducirse del origen de éste.

La obra sevillana con que presenta más semejanzas es seguramente el retablo de don Alfonso de Orleáns, últimamente estudiado por los señores Pemán (1) y Post (2), ahora que no me atrevo a precisar qué clase de parentesco es el que los une, pues las principales analogías que entre ellos encuentro nacen precisamente de la influencia holandesa que en ambos me parece ver. Por motivos para mí desconocidos es indudable que se dejó sentir en la pintura sevillana de esta época una fuerte influencia de ese origen y quizás más específicamente del Maestro de la Virgo inter Virgines. De su huella en las tablas de Sanlúcar ya dió noticia el señor Pemán y la ha reconocido una persona tan conocedora de nuestros primitivos como el señor Post. Las tablas que publico creo que demuestran ahora que el retablito de don Alfonso de Orleáns, en Sanlúcar, no es un caso aislado y que la huella holandesa en la pintura sevillana no dejó de tener importancia (3).

En el Maestro del *Descendimiento*, los rastros que me parece advertir de otros pintores fla-

(1) POST: *History of the Spanish Painting*, IV, fig. 35.

(2) SANPERE: *Cuatrocentistas*, II, lám. 92.

(1) *Archivo Español de Arte*, VI (1930), 68.

(2) *A History of the Spanish Painting*, V, 22.

(3) Compárese, también, el *Descendimiento* de la Galería Hansen, de Lucerna, con el del Maestro de la Virgo inter Virgines, que se encuentra en el comercio de París, y que reproduce el señor FRIEDLÄNDER en su *Die Altniederländische Malerei*, V, lám. 37.



mencos pasan a segundo término ante los del Maestro de la Virgo inter Virgines. No me refiero al decir esto a la oposición de grupos en la historia del *Descendimiento*, que como advertí sólo denota parentesco de carácter muy general, y que sin otros datos probaría muy poco, sino a los tipos de los personajes, como el del jinete que, a la izquierda de la *Crucifixión*, deja ver su gran frente calva, y el de la Magdalena que en el *Descendimiento* recibe el cuerpo de Jesús. La gran cabeza de ésta, sólo cubierta de cabellera en la mitad posterior del cráneo, es demasiado típica del maestro holandés para que pueda dudarse de su procedencia. Después de esos testimonios, el origen del monte con árboles que tan en primer término aparece en la *Crucifixión*, el cuerpo de Cristo clavado en la cruz, a la manera de David, quien tal vez en esto no hace sino descubrir su ascendencia holandesa, y quizás la misma originalidad del Jesús del *Descendimiento* se comprenden con mayor facilidad.

Para descubrir otros elementos integrantes del estilo del Maestro del *Descendimiento* es quizás una de las figuras más elocuentes el San Juan que en la escena de *La Piedad* aparece de frente sosteniendo la cabeza de Jesús. De esa actitud no conozco antecedentes en Sevilla y en cambio pueden señalarse en Toledo en *La Piedad*, firmada por Chacón, que publicó don Manuel Gómez-Moreno (1), en otra íntimamente relacionada con la anterior que vi hace años en el comercio de Londres (2) y en la de Borgoña de la sala capitular de la Catedral primada.

Menos valor debe atribuirse, como testimonio de estas posibles relaciones de nuestro pintor

con el arte toledano a la María que aparece de perfil en el *Descendimiento*, pues si bien Borgoña gustó de presentar a las figuras de riguroso perfil, y así vemos la María de *La Piedad* que figuró en la Exposición Histórico Europea de 1892 (sala 25, n.º 227), como propiedad del señor García, existen antecedentes más remotos, ya que precisamente aparece en el *Descendimiento* de Zamora, arriba citado.

El pintor a quien se debe la mayor parte del retablo de los Marmolejos, es personalidad artística menos interesante y menos sujeto a influencias extranjeras. Creo que le corresponden la Flagelación (fig. 6), el Camino del Calvario (figura 7), el Santiago (fig. 8), un Santo Prelado (figura 9), el Bautista, Santa Ana y, muy probablemente, el San Bartolomé (fig. 10). La atribución de éste me deja algunas dudas por la intensa restauración que sufrió el retablo en fecha no lejana.

Las diferencias que separan a este maestro del anterior no se reducen a los tipos de los personajes y a la manera de interpretarlos, sino que trascienden a otros aspectos que son de gran influencia en el efecto de conjunto del retablo, hasta el extremo de que examinado éste con alguna detención, se advierte fácilmente la falta de uniformidad que en él existe. Las diferencias de criterio que en cuanto a la composición del retablo han tenido los diversos colaboradores, son evidentes. Tanto es así que si los asuntos no obligasen a desechar la idea, cabría pensar que se había formado con tablas de diversa procedencia (1).

Esa falta de uniformidad se refiere nada menos que a la arquitectura del escenario en que se mueven los personajes: al pavimento y a los fondos. Este último maestro, que podríamos llamar "de los Marmolejos" por ser quien

(1) Como en el testamento de 1489 se habla de tres Santos, cabe preguntarse si se comenzaría el retablo pensando sólo en un retablo de un cuerpo con las tres imágenes allí indicadas y su banco. ¿Sería esto lo encargado al Maestro del *Descendimiento*?

(1) *Archivo Español de Arte*, III (1927), 359.

(2) Arnot Gallery, 47. Albermarle Street, Londres. Es una *Piedad* y se asemeja tanto a la de Chacón que parece obra de un discípulo suyo. De la misma mano y seguramente del mismo conjunto, poseía el mismo señor Arnot una tabla con Santa Clara y Santa Isabel de Hungría. Sin poder precisar el valor de la observación, diré que la tablilla del Inri del *Calvario* sevillano es del mismo tipo que el de *La Piedad* de Arnot.



hizo la mayor parte del retablo, concibe cada uno de los cuerpos del retablo como un escenario común a todos los personajes que en él se encuentran y por eso traza sus figuras desde el mismo punto de vista y hace converger todas las líneas del pavimento a un solo punto. Para que esto aparezca más de manifiesto, como el escenario lo imaginaba de toda la amplitud del retablo lo ha pavimentado con grandes losetas bien contrastadas. Al menos esto es lo que sucede en todas las historias en que existe pavimento, salvo en la gran tabla central, de San Bartolomé, donde se emplea un pavimento análogo al de la mitad derecha del retablo. En cambio, en las tablas del Santo Prelado de la derecha, del San Sebastián y del San Miguel, se ha estimado que cada una de ellas constituye un escenario independiente y que por tanto necesita un punto de vista distinto y una perspectiva propia. Por otra parte, el dibujo del pavimento es más menudo y sobre todo menos contrastado.

Análoga diferencia de criterio se advierte en los fondos, aunque quizás no sea tan llamativa. Las cuatro grandes figuras del Maestro de los Marmolejos tienen por fondo una decoración de lacería mudéjar de escala bastante grande, mientras que las del lado opuesto aparecen dibujadas sobre una decoración de otro tipo y mucho más menuda. Aunque la coincidencia o falta de analogía de los temas ornamentales de un fondo de oro no puede servir de base para atribuir o negar una pintura, creo que la diferencia es aquí tan considerable que merece subrayarse, máxime cuando esas diferencias coinciden con otras como la rotulación de los nimbos de las cuatro figuras de los cuatro santos de la izquierda, rotulación que falta en los de la derecha. Pero todas estas observaciones no sirven sino para confirmar lo que el estilo de las figuras mismas declara.

Este maestro es de formación más española que el del Descendimiento, o al menos no al-

canzo a descubrir en él huellas tan claras de escuelas extranjeras como en aquél. Es pintor de formación más provinciana, si bien sabe disponer con bastante amplitud los ropajes de sus figuras aisladas. Su afición a los fondos de lacería morisca, aunque no sea una prueba de gran fuerza para determinar el origen de su estilo, sí obliga a recordar la existencia en la región leonesa de una interesante serie de obras en que abundan esos fondos mudéjares. Me refiero al Maestro de Palanquinos, cuya personalidad, descubierta por don Manuel Gómez-Moreno (1), ha visto últimamente enriquecida su obra por el señor Post (2). Esos fondos que por sí solos no son base suficiente para proponerse el problema de la posible relación de nuestro pintor con el arte leonés, obligan a entrar en él de lleno, por la circunstancia de encontrarse una de las obras más importantes de ese grupo de pinturas leonesas en el pueblo de Mayorga, que es precisamente el apellido de una conocida familia de pintores que trabajó en Sevilla (3) por lo menos desde 1508. Que estas coincidencias del Maestro de los Marmolejos con la pintura leonesa no son casuales me inclinan a pensarlo las semejanzas de tipos que veo, sobre todo, entre las historias del banco y el *Banquete de Herodes*, de la iglesia de Valencia de Don Juan, que publica el señor Post (4). Tan semejantes encuentro las tablas del banco del retablo sevillano y la de Valencia que tal vez exista alguna especial relación entre ellas; pero como no conozco el original ni las restantes tablas de la serie no me atrevo a pronunciarme en firme.

(1) *Catálogo Monumental de León*, 278.

(2) *A History of the Spanish painting*, IV, I, 333.

(3) GESTOSO: *Diccionario*, II, 61, y III, 358.—GIMÉNEZ FERNÁNDEZ, en *Documentos para la historia del Arte en Andalucía*, I, 32.—HERNÁNDEZ: *Ibidem*, II, 108; V, 86, 88, 103, 104.—BAGO: *Ibidem*, V, 73. Advuértase la gran semejanza que con el rostro de la Santa Inés, firmada por MAYORGA, guarda el de la Virgen de la Asunción del Museo de Barcelona (Foto. Mas.) 33.153 y 33.148.

(4) *Obra citada*, IV, I, 171.





Fig. 1.—CATEDRAL DE SEVILLA: Retablo de San Bartolomé.

Foto. Lab. Arte





Foto. Lab. Arte

Fig. 2.—Retablo de San Bartolomé: El Calvario.





Fig. 3.—Retablo de San Bartolomé: Descendimiento.

Foto. Lab. Arte





Foto. Lab. Arte

Fig. 4.—Retablo de San Bartolomé: La Piedad.





Foto. Lab. Arte

Fig. 5.—Retablo de San Bartolomé: Santo Prelado.



Foto. Lab. Arte

Fig. 6.—Retablo de San Bartolomé: Flagelación.





Foto Lab. Arte.

Fig. 7.—Retablo de San Bartolomé: Camino del Calvario.





Fig. 8.—Retablo de San Bartolomé: Santiago.

Foto. Lab. Arte



Fig. 9.—Retablo de San Bartolomé: San Isidoro.

Foto. Lab. Arte





Foto. Lab. Arte

Fig. 10.—Retablo de San Bartolomé: San Bartolomé.



Foto. Lab. Arte

Fig. 11.—Retablo de San Bartolomé: San Sebastián.





Fig. 12.—CARMONA: *Santa María*.—*Retablo de Santa Marina*.



Por lo demás, la presencia en Sevilla de pintores de aquella tierra durante el primer tercio del siglo XVI, consta documentalmente, pudiendo citarse el nombre del Juan de Parediñas, vecino de Benavente, que en 1517 se encontraba en la ciudad andaluza (1).

Al tercer maestro que ha intervenido en el retablo de la Catedral hispalense creo que deben de atribuirse el San Sebastián (fig. 11), la Santa Marta y el San Miguel. Sus figuras menudas son quizás más correctas que las del Maestro de los Marmolejos, pero también carecen de la relativa grandiosidad que aquél sabe infundir a alguna de las suyas. Tampoco cabe confundirlas con el Maestro del Descendimiento, aunque presenten fondos y pavimentos análogos, e incluso no deje de estar influido por su estilo.

El retablo de Santa María, de Carmona (figura 12), es mucho más pequeño que el de los Marmolejos; es de un solo cuerpo de tres tablas, pero con sus dos notas dominantes de rojo y de oro constituye uno de los conjuntos más ricos que conozco de la escuela. En la tabla central surge del monstruoso cuerpo de Luzbel, con la elegancia de un ciprés, la esbelta figura de la Santa titular. Pocas pinturas sevillanas expresan de manera más perfecta la contraposición del pecado que acecha al alma cristiana y la idea de la virtud que se eleva hacia la felicidad eterna. El San Andrés se encuentra también de frente como la titular. Su manto está plegado con una sencillez tal vez excesiva, pero la nota negra del brocado descansando sobre el oro y las vueltas rojas son de un efecto de gran riqueza. Es lástima que su rostro, de ojos diminutos clavados en el frente, haya sufrido tanto en la restauración de que fué objeto el retablo. La Santa Bárbara es figura más movida: su rostro aparece de tres cuartos y su manto se quiebra en mayor número de plegados, aunque éstos son grandes líneas rojas que parecen tra-

zadas con una regla. El dibujo del brocado es igualmente de color rojo. Las tres figuras se encuentran ante un muro de escasa altura y destacan la parte superior de su cuerpo sobre una tela en la que dos franjas de oro dibujan una estrecha faja central.

Aunque no falten ciertas coincidencias con el retablo de la catedral de Sevilla, creo que no justifican el que se atribuya a ninguno de los tres pintores a que me he referido. Me parece que seguramente nos encontramos ante un cuarto maestro, que pudiera ser el Francisco López que en 1500, según unos (1), y en 1504, según otros (2), pintaba una viga para la capilla de Santa Marina. Esta noticia que ha sido olvidada por quienes últimamente se han ocupado del retablo, no es, sin embargo, tan terminante como suponen quienes la dieron a conocer. Se trata de una disposición testamentaria del clérigo Andrés (3) Martín Castellanos (1500 ó 1504), por la que se manda enterrar en la capilla y en la que declara con ese motivo que el pintor Francisco López "tiene una viga en la talla para la dicha capilla para la pintar". Habla, además, de la reja y ruega que como la capilla no estaba concluída que se terminase con sus bienes.

Los señores Gestoso y Gómez Muñiz, que publicaron esos datos, aseguran que se refieren al retablo de Santa Marina. Sin embargo, creo que la viga no era pieza que, al menos normalmente, forme parte del retablo, sino que servía de remate a la reja de la capilla, a la que como digo se hace también referencia en el testamento (4) y que por tanto la noticia no se relaciona con el retablo mismo. Pero con todo, el docu-

(1) GÓMEZ MUÑIZ: *Memorias de un monumento* (1890), 144.

(2) GESTOSO: *Diccionario*, II, 55.

(3) San Andrés es uno de los santos del retablo.

(4) Véase acerca de las vigas lo que digo en el *Archivo Español de Arte*, 1930, p. 242, agregándose el testimonio (1508) de "la vyga que se a de poner en el crucero" de la Catedral, que cita el señor GIMÉNEZ FERNÁNDEZ en *Documentos para la hist. del Arte en Andalucía*, I, 13.

(1) HERNÁNDEZ, en *Documentos para la hist. del Arte en Andalucía*, II, 120.



mento, aun conocido tan fragmentariamente (1) es de gran interés, porque aunque no lo diga hace suponer que el retablo debía de estar terminado. La reja estaba hecha y parece lógico que si no existía el retablo al declarar que la capilla no se había acabado, y rogar a sus albaaceas que la terminasen, hiciera alguna alusión a aquél. Los términos del documento permiten, pues, suponer que el retablo estaba concluido, si bien no excluye la posibilidad de que no se le hubiese dado principio. Tampoco puede negarse que, bien antes de la fecha del testamento o muy poco después, es muy probable que fuese Francisco López el pintor a quien se encomendó. Como se ve, todo ello no puede salir del campo de la conjetura, pero aun no concediendo al documento más valor que el que verdaderamente posee en la forma que lo conocemos, es

(1) GÓMEZ MUÑIZ y GESTOSO, además de no coincidir en la fecha del documento, difieren en la transcripción del texto.

muy digno de ser tenido en cuenta, puesto que nos presenta como candidato probable a la paternidad del retablo al citado Francisco López.

Si nos atenemos al estilo de la obra, aunque no pueda aquilatarse todavía mucho en la pintura de este período, sí diré que me inclino a creerla de una fecha más próxima a 1510 que a 1500. La faja de tela estrecha y larga de los fondos quizás no se emplease en Sevilla todavía en 1500 y el rostro de Santa Marina, de ojos pequeños y abultados, nariz fina y rectilínea, y boca diminuta parece estar ya influído por la Virgen de la *Adoración de los Reyes*, de Alejo Fernández, que se conserva en la Sacristía de los Cálices, de la Catedral, y que, si como se supone, procede de la viga de la Capilla mayor, no es anterior a 1508 (1).

(1) GIMÉNEZ FERNÁNDEZ, en *Documentos para la Hist. del Arte en Andalucía*, I, 13.



# LA ENFERMEDAD DE GOYA

POR EL DR. SÁNCHEZ DE RIVERA

EN la producción de Goya existe un grupo de pinturas (algunos de los *Caprichos*, *Disparates* y *Dibujos* y, sobre todo, los cuadros que decoraban su Quinta del Manzanares), en que la negrura espiritual corre parejas con las lobregueces de la técnica. Esa técnica tan dispar en absoluto de aquella fina, riente, del Goya de los *Cartones para Tapices*, de las pinturas de la Alameda de Osuna, de la familia de Carlos IV, de los innumerables retratos a grises plata inimitables. Pero examinando estas negras pinturas, hemos renunciado a encontrar en ellas raigambre de irreligión... (1); más bien son caricaturas monstruosas, alusiones mitológicas y vulgares preocupaciones, pero deformadas, como vistas a través de una retina patológica.

¿El por qué de esta producción, este cambio en su paleta y en su espíritu? Esta pregunta se la han formulado —tácita o expresamente— más de cuatro biógrafos goyescos.

En orden de antigüedad, citemos a Iriarte, que dice, a propósito de los cuadros que decoraban la llamada "Quinta del sordo":

«J'admets que Goya n'a pas dû prendre un seul instant le pinceau pour exécuter ces fresques...»

Quizá no huelgue recordar que esos *cuadros negros* que hoy están en lienzo en una Sala del Museo del Prado, fueron pintados por Goya al fresco en las paredes de su quinta, y años después pasados a lienzo; sigamos:

«... et qu'il a certainement employé le couteau à palette et des doigts pour animer ces monstres évoqués par une imagination malsaine, qui doit être une grand exception picturale a jamais en dehors de ce qu'on appelle l'école, et dangereuse pour ceux qu'elle pourrait influencer.

Ce qu'il importe de faire ressortir et ce qui sert de note

pour l'étude physiologique c'est que Goya ait pu vivre dans cet enfer, au milieu de ces monstres créés par un esprit inquiet...»

A Iriarte le faltó la palabra "enfermo" (en vez de "inquieto") que parece pedir... hasta la construcción de su bello período. Y le faltó la palabra porque la idea estaba ausente. Pero terminemos de transcribir por entero su juicio.

«Il donne le frison et ne sait pas arracher de larmes. Il y a dans son oeuvre des hurlements de demons et des cris de damnés, des débauches écoeurantes et une constante préoccupation de l'horrible qui jettent le trouble dans l'esprit et confondent l'imagination...»

Il n'a entrevu le Ciel qu'une seule fois à peine.»

Se refiere a cuando pintó el *Cristo en la Cruz* (del Prado) y la *Comunión de San José de Calasanz* (de los Escolapios).

«... Ceux qui ne fond que visiter cette Quinta, réculent avec horreur ou sont troublés par les dévergondages d'une invention éprise du fantastique. Lui, Goya, vécu là dans son element et peinigt par goût ces horribles fantaisies.»

Los cuadros aludidos son realmente algo anormal dentro de la pintura de todos los tiempos y escuelas; si Goya vivía frente a ellos —*en su elemento*— y los *pintó por gusto*... ¿no es lógico pensar, que el que así procedía era un anormal, un enfermo?... Esto no lo vió o no se atrevió a llegar a conclusión tan lógica el culto escritor galo.

Veamos otro de nuestros biógrafos: Beruete. En uno de sus interesantes libros sobre Goya, dice:

«... su afición a lo fantástico y su *tendencia* hacia el mundo de las visiones, tuvieron ocasión propicia en los momentos de invasión y guerra para exaltarse.»

Vemos que también Beruete apunta, pero... erró el blanco. Pues él ve fantasía y anormalidad en los cuadros de la guerra y no son éstos cier-



tamente los más definidores y expresivos de la enfermedad del artista. Y habla de *tendencia* a lo visionario, pero no se detiene a meditar en el porqué de esta tendencia.

Charles Terrasse, en su reciente libro sobre Goya, dice al mismo propósito:

«Dans le temps où Goya semble comblé des dons de la fortune, il est frappé d'une terrible manière. Il devient sourd. Les causes de cette infirmité sont demeurées assez mystérieuses. L'ont sait que Goya fut atteint de surdité après une maladie. Mais quelle était cette maladie?..»

Cita a continuación las cartas cruzadas entre Bayeu y Zapater (que después transcribiremos), y dice a continuación:

«... Le mal dont fut atteint Goya eut une influence considérable sur son art... Il fut acablé.»

Como vemos, Charles Terrasse avanza más —apoyado en el testimonio expresivo de las cartas aludidas; pero también queda detenido en el umbral de la incógnita.

El culto e inteligente artista don Miguel Velasco, autor del libro *Grabados y Litografías de Goya* (publicado con motivo del Centenario de la muerte de Goya), y en el capítulo dedicado a los *Caprichos*, dice:

«Los *Caprichos* fueron ideados por Goya hacia los 50 años de su edad; cuando convaleciente de una enfermedad que le dejó sordo para toda la vida, deprimido, contrariado y según confesión propia a su amigo Zapater, *con un humor que ni él mismo se podía sufrir*, hubo de dar forzosa tregua a su labor pictórica.»

Y al hablar de los *Disparates*, añade:

«... colección de composiciones quiméricas, descabelladas, confusas, inexplicables... y cuya significación no pudo descifrarse todavía. No se sabe la fecha en que Goya las hizo ni el número exacto de la serie.»

De los dibujos preparatorios que existen en el Museo del Prado, dice:

«... están ejecutados con verdadera *furia*..., empleando un pincel empapado en tinta roja.»

Y... dos líneas todavía antes de cerrar el paréntesis: el señor Sánchez Cantón, en su obra *Goya*, París, 1930, al hablar de las pinturas negras, dice:

«Ces sont des fantaisies de malade, des hallucinations...»

Justamente.

Citados ya los atisbos más dignos de tenerse

en cuenta, tratemos de despejar la incógnita.

Y nos decidimos a lanzar una hipótesis largamente meditada y estudiada, pero que hemos silenciado durante unos años (2) en los puntos de la pluma.

Digámoslo ya, sin más rodeos: ante esa producción de cuadros de pesadilla, hemos pensado



Fig. 1.—Autorretrato de Goya que figura al frente de su obra "Los Caprichos", y que debió ser pintado a raíz de su ataque apoplético y "cuando estaba de un humor que él mismo no se podía aguantar" (carta suya de Abril 1794).

en el enfermo cerebral, psíquico, por una afección... avariósica.

¿Datos en que apoyamos la afirmación?

El primero, elocuentísimo, y mirado desde el campo médico, definitivo: todos los biógrafos de Goya nos dicen que su mujer tuvo veinte hijos. Y que de ellos, sólo uno, Francisco Javier, llegó a hombre.

De los demás no tenemos otra noticia (y no de todos), que su nacimiento y muerte. De otros, su nacimiento prematuro (aborto).

De los nacidos, su vida debió ser bien breve,



cuando ni siquiera quedó un borrón de ellos por el padre —tan amante de los niños—, que diera fe de su existencia, de su paso por la tierra.

Ahora bien, ¿qué enfermedad, no siendo la avariosis, puede matar en embrión, o apenas nacidos, esa multitud de niños, en una casa, en un medio, donde no faltarían, junto a los cuidados necesarios, la discreta y cuidadosa vigilancia médica?

Transcribamos la correspondencia del artista con Zapater en la parte relativa a la enfermedad. En ella se habla de enfermedades, graves algunas, como la que padeciera antes de su viaje a Sanlúcar, y esa otra de que da fe el lienzo —como un exvoto— en que se representa Goya de una manera teatral, al lado de su médico, Arrieta.

Ahora bien, ¿qué razones podían existir para no hacer alusión —siquiera de pasada— a la clase de enfermedad que padeció? En confirmación de ello no estará de más pincemos algunas cartas de esas, copiando lo que interesa. En 1777 aparece ya casado con Josefa Bayeu. Y en abril del mismo año, convaleciente de una grave enfermedad, decía a su amigo Zapater:

*«Infinitas gracias y muchas mas por las expresiones de amistad que te merezco y no dudes que si abia de cansar alguno seria a ti; pero gracias a Dios tengo y con esperanzas de tener como te insinué campicos. Pues amigo, ya estoi bueno gracias a Dios QUE ME HÉ ESCAPADO DE BUENA, etc.»*

¿De buena... qué? La enfermedad aparece en incógnita, siendo, como es, la Medicina terreno abonado —ahora y siempre— para que todos emitan su opinión, sus juicios diagnósticos y terapéuticos.

En 1781 (Goya tenía entonces treinta y cinco años), vuelve a aparecer en sus cartas el fantasma de la enfermedad. Zapater dice que la lucha que tuvo que sostener en Zaragoza con motivo de los bocetos para El Pilar, fué causa de que los dolores que padecía... se exacerbaban; y así le decía Goya:

*«... hé estado muy apretado Dios á querido aliviarme.»*

Y dice *aliviarme* y no *curarme*. ¿Tenía noticia de que su enfermedad (la avariosis era entonces reputada como incurable) así era realmente?

En 1783, dice a Zapater:

*«... pidela a la Virgen que me dé mas ganas de trabajar.»*

En julio de 1784:

*«... estoi flaco y no trabajo mucho; aún no hé acabado el retrato a caballo de la S<sup>a</sup> del Infante...»*

En 2 de diciembre del 84:

*«... dió a luz mi mujer un niño muy guapo; ...la parida va por los terminos regulares Dios quiera que éste se pueda lograr...»*

En 5 de agosto del 85 escribe sobresaltado por la indisposición de su mujer que se teme sea "mal parto".

En noviembre del 87:

*«... me he vuelto viejo con muchas arrugas que no me conocieras sino por lo romo y por los ojos undidos; lo que es cierto que ya voy notando mucho los 41 y tal vez tu te conserbaras como en la escuela del P. Joaquín.»*

En 1790 firma así el retrato de su amigo Zapater:

*«... con el mayor trabajo te ha hecho el retrato... Goya.»*

En 794:

*«... yo estoi lo mismo en cuanto a mi salud, unos ratos rabiando con un humor que yo mismo no me puedo aguantar...»*

En 1797 renuncia al cargo de Director de pintura:

*«... admitió el cargo con la esperanza de que si lograba EL ALIVIO que buscaba en sus dolencias... Pero vé en el día que en vez de haber cedido sus males se han exacerbado mas...»*

Y subrayemos de nuevo que al hablar de sus males dice "alivio" —¿y por qué no curación?— como si estuviera plenamente saturado, con convencimiento firme de que su enfermedad era incurable.

En otra carta a Zapater, le dice:

*«... Am<sup>o</sup> D. Martín hé estado a la muerte de resulta de los calores de Aranjuez con un tabardillo a la cabeza...»*

Ya hemos visto lo que él dice de su enfermedad; veamos ahora lo que de ella pensaba Bayeu, su cuñado, y Zapater, su íntimo amigo (cartas publicadas por el *Boletín* del Museo Provincial de Bellas Artes, de Zaragoza).

Dice Bayeu, en 1793:

*«... como la naturaleza de su enfermedad es de las más terribles, me hace desconfiar en su restablecimiento...»*



Y Zapater decía, unos meses más tarde:

«... A Goya le ha pasado esto (su enfermedad) por su poca reflexion y hay que compadecerle con toda la compasión que exige su desgracia.»

Comentemos estas breves notas.

A fines del siglo XVIII, ¿qué enfermedad podía ser reputada como *terrible* y que permitiera al enfermo hacer su vida más o menos regularmente?

Desde luego, ninguna infectiva, febril, aguda, de las corrientes; que de haberla tenido Goya no había para qué ocultar su nombre, dejándolo incógnito en los puntos de la pluma. Una pulmonía, un tifus, un reumatismo articular... son el abecé de la patología, y médicos y enfermos hablan de ellos en cuanto surgen o se supone su existencia.

Enfermedades —como tantas otras que podríamos citar— que no influye en su aparición la voluntad ni la reflexión o irreflexión del paciente.

A nadie se le ocurre inculpar a un enfermo que padece una fiebre ebertiana o una pulmonía...; ni tampoco dudar de que sean incurables... Ni compadecerlo más allá de los límites caritativos que inspira toda persona enferma.

En cambio, si un individuo, faltando a sus deberes y a su compañera, hace una escapada (o muchas) del cercado matrimonial y adquiere una neisserosis o una avariosis, compadeciéndole en su desgracia... se le puede también acusar de falta de reflexión al ir a buscar... la dolencia. Y si ésta se estima incurable (como se creía la avariosis en esa época y en todas, antes del descubrimiento de Ehrlich), y si es incurable, decíamos, es natural que la compasión llegue al límite y se repunte su enfermedad como tremenda desgracia. Y, además, que la enfermedad no se nombre... como discretamente hacen Bayeu y Zapater, si implica disminución en la fama y crédito y moralidad... al ser reputadas estas afecciones —adquiridas en el comercio de sexos— como deshonorantes y vergonzosas, por la alusión al acto en que fueron adquiridas.

Existe otra carta, también muy expresiva, que buceando datos para este trabajo, encon-

tramos en las obras de Jovellanos, va fechada en febrero del 94. El trozo que nos interesa dice así:

«... Escribi además a Goya en su favor, que me contestó que de resultas de su apoplejía no había quedado habil ni para escribir, lo cual dije a... añadiendo etc.»

El ataque apoplético debió, pues, sufrirlo Goya a fines del 1793 o comienzos del 94. Y es dato inédito que no figuró hasta ahora o no fué tenido en cuenta. Merece la pena nos detengamos un poco en su interpretación.

Esta apoplejía (1) de Goya debió ser más trombótica que hemorrágica. Y como por sus cartas anteriores a esta fecha, vemos precedió la cefalalgia y los síntomas tan expresivos ya citados, pensamos en su naturaleza específica (avariósica). Aún no tenía edad para una arterioesclerosis general; ni hay el menor indicio para suponer que fuera un enfermo de hemofilia, púrpura, leucemia, etc.; es decir, con alteración en su crisis sanguínea.

Y la evolución nos confirma que no hubo hemorragia; pues es rarísima la restitución perfecta y Goya no acusó después la menor parálisis en su larga vida. Volviendo a la trombosis, una de las enfermedades que más conducen a ella es la endoarteritis específica (también el ateroma senil, que Goya no podía tener todavía, pues el ataque fué en 1794, es decir, cuando tenía cuarenta y tantos años (cuarenta y ocho). No puede pensarse tampoco que Goya tuviera un absceso cerebral metastásico, pues ni padeció gangrena pulmonar, ni era enfermo endocárdico, que de serlo no hubiera llegado a los ochenta y dos años.

Y para desmenuzar al detalle el proceso, recordemos el párrafo de la carta de Jovellanos:

«... Goya me contestó que de resultas de su apoplejía no había quedado habil ni para escribir...»

La trombosis fué, pues, en la arteria silviana del lado izquierdo (que por su curso rectilíneo es más favorable a ella de la carótida del mismo lado), y por ello la hemiplejía del lado derecho y el no poder "ni aun escribir".

Rothmann, en un estudio muy interesante sobre estos asuntos, dice que la trombosis de los



vasos cerebrales, además de desarrollarse sobre la base de la arterioesclerosis (que hasta cierto punto constituye un síntoma normal en la vejez), puede producirse también en los años juveniles sobre la base de la avariosis. La marcha de la trombosis es lenta, con síntomas anunciantes: dolores de cabeza, vértigos, pérdida de memoria, afasia amnésica... los síntomas que Goya describe en sus cartas a Zapater, aunque dichos en otros términos, naturalmente.

Y unos meses después del ataque, en abril del mismo 1794, dice a Zapater:

*«... yo estoy lo mismo en cuanto a mi salud unos ratos rabiando con un humor que yo mismo no me puedo aguantar otros mas templado como este en que cojo la pluma para escribirte y YA ME CANSO...»*

Y se cansa, porque sus músculos, aún resentidos de la parálisis, y su cerebro, por la misma causa, no pueden soportar todavía continuado esfuerzo.

En otras cartas anteriores vimos el cambio de carácter, la irritabilidad, el envejecimiento de Goya. Veamos su significación clínica, aun pecando de insistentes; pero deseamos ahondar hasta el pleno convencimiento.

Fournier habló, ya hace años, de la "angustia avariósica" que hace a los enfermos nerviosos, irritables, y que es una de las causas principales de la forma deprimente neurasténica secundaria, tan difícil de combatir. Y de la acción nefasta sobre el estado general, provocando perturbaciones graves en las funciones orgánicas, sobre todo del sistema nervioso, al que prepara para el envenenamiento por las toxinas *específicas* y brote de las manifestaciones nerviosas. Veamos los síntomas de la avariosis cerebral y si coinciden con los que acusó Goya: cefalea, el carácter que se torna sombrío... los olvidos, vértigos, debilitamiento, abatimiento, palidez, adelgazamiento. Y en el campo psíquico, la manía, melancolía... estupor, delirios alucinatorios... y hasta la locura específica.

Y todo porque la avariosis es, y era más entonces, una enfermedad infecciosa, depresiva y particularmente dispuesta a atacar al sistema nervioso. De aquí la astenia general, con sus

períodos de excitación y depresión. *En que los enfermos se tornan incapaces de todo pensamiento seguido y de todo esfuerzo y caen en el más negro pesimismo...*

¿NO ES TODO ESTO LO QUE REFLEJA GOYA EN SUS CARTAS Y EN LAS PINTURAS QUE NOS SUGIERON LA IDEA DE RECONSTRUIR SU HISTORIA CLÍNICA...?

Tornemos a los hijos de Goya.

Decíamos que sólo llegó a mayor Francisco Javier. ¿De qué pudieron morir los diez y nueve restantes?

Así como es de conocimiento vulgar la facilidad del aborto por la avariosis, no lo es tanto el de la mortalidad infantil por avariosis hereditaria en los primeros meses y años de la vida. (Más en la época de Goya —hace más de un siglo—, en que la enfermedad no se conocía como hoy, ni existía una terapéutica preventiva y curativa tan eficaz como la que poseemos actualmente.)

¿Qué noticias tenemos de los hijos de Goya?

La breve del nacimiento de algunos, en sus cartas a Zapater:

*«... La Pepa ha parido un chico muy guapo...», «.. por fin dió a luz mi mujer...», etc.*

Pues aun de esos "chicos guapos" que dió a luz la Pepa, podemos pensar la causa de su muerte prematura. No es infrecuente que los hijos de avariósicos vengan al mundo con las "apariencias" de una salud perfecta, que conservan a veces durante unas semanas o meses (Emery). Pero luego viene el palidecer, anemiarse y aparecer los síntomas de la enfermedad.

En otros casos la alteración del estado general es la única manifestación de la avariosis hereditaria, que les lleva a la muerte por hemorragias múltiples, por asfixia rápida, por *inaptitud para la vida*, según la frase de Fournier, el maestro que con Parrot y Hutchinsonson ha estudiado mejor estas cuestiones de heredo lúes.

Cuando el proceso no es tan rápido, el niño adelgaza, se caquectiza, adquiere la apariencia de un viejo y muere con los síntomas de la atrepsia. En otros, la aparición del pénfigo, coriza,



sifílides palmares y plantares, erupciones diversas y enfermedades de los huesos... les lleva a la anemia... y los niños mueren *en apariencia* por el pulmón, el hígado o la sangre...; *pero en realidad* de lo que mueren es de su avariosis hereditaria...

¿No morirían de esto los hijos de Goya...?

¿El esbozo psiquiátrico de Goya?

Podríamos incluirle en el grupo que Kraepelin sintetiza así:

"Existen multitud de casos en que el trastorno mental no alcanza los límites de la alienación en su más estricto sentido." Y uno de estos casos fué Goya. Ved su autorretrato: con las comisuras hundidas, el ceño adusto y la mirada fija, y unámoslos a su "falta de ganas de trabajar", a sus "sueños", aquellos sueños de la razón que producen monstruos, a sus estados de depresión angustiosa... signos de su estado morbo melancólico. Y por ello cree imposible su curación (aunque su médico le aseguraría lo contrario) y *teme* por su porvenir y el de su hijo. La "introvisión de su enfermedad" la expresa en aquella carta a Zapater, "estoy viejo..."

Para su melancolía existió fondo patológico (la avariosis) y los choques emocionales.

La "obsesión sentimental amorosa" también hizo presa en Goya, provocando alucinaciones; es decir, materializando la obsesión, produciendo una "idea imagen". Ahí está el cuaderno de sus dibujos en el viaje a Sanlúcar, en que casi todas las mujeres dibujadas tienen la cara de la duquesa de Alba, aunque sus cuerpos se ve que positivamente correspondían a otros modelos femeninos.

Este amor imposible (por irrealizado) (4) de Goya a la Duquesa, se tornó en obsesión, fué un pretexto para que galopara sobre él su psiquis enferma. Obsesión que vemos en el "Capricho" número 9, *Tántalo*, que es como el exponente del ideal no satisfecho. Y en tantos otros más que giran en torno al mismo tema.

Así en *Tal para cual* y en *Ni así la conoce*.

Y en su ardor y fantasía por conseguir por la violencia lo que no venía por los normales cauces amorosos, pintó el número 8, *Que se la*

*llevaron*, donde vemos a la Duquesa, con su cara y silueta inconfundibles, y a él —a Goya—, en las piernas membrudas, y en la delicadeza con que sus manos, hechas al pincel, sujetan con suavidad, con cariño poco encubierto, sin la menor brutalidad ni violencia (que parece requerir la escena) el cuerpo de la asustada Duquesa.

#### PINTURAS DEL GOYA ENFERMO.

Las que más acusan la mano guiada por una psiquis influenciada patológicamente, citadas en orden de su aparición, son: algunos de los *Caprichos*, *Disparates* y *Dibujos*, pero, sobre todo, las pinturas de su casa, llamada la "Quinta del Sordo", a las orillas del Manzanares. En esta casa vivió Goya desde el año de la invasión francesa hasta su marcha a Burdeos.

#### "LOS CAPRICHOS".

Ya el retrato —no olvidemos que es autorretrato—, a la cabeza de la serie, nos dice mucho del estado de su espíritu: boca contraída en un rictus de amargura, músculos de la cara en acción, desconfianza frente al observador, que era... ¡él mismo!; y la mirada, sobre todo... revelan al hombre poco encantado de la vida, quizá de espaldas a ella, soñando en mundos imaginarios poblados de seres anormales.

Y comienza el desfile...

Y tenemos que releer el título inicial del cuaderno para convencernos de que no estamos hojeando "Los Disparates".

Aquí está el número 3: *Que viene el coco*; 4, *El de la rollona*... ¿Qué es esto que no sea el puro disparate de una imaginación enferma?

Este gran perol lleno de... ¿qué?, donde parece va a ser sumergido el pelele que lleva a la espalda esa figura híbrida, más estúpida que repugnante —y no lo es poco— y que se introduce un dedo en la boca...

Por más vueltas e interpretaciones que quiera dársele, ¿qué es todo esto sino cosa absurda, anormal, patológica, en una palabra? ¿Capricho? ¿Qué clase de capricho?, según la significación de esta simpática palabra. Capricho, no; absur-



do, calentura, borrachera, disparate, la obra de un cerebro enfermo que por automatismo refleja dibuja y da en síntesis genial luces y sombras. Nada más y nada menos... Pero ya es bastante para confirmar nuestra tesis.

De "Los Disparates", pintados, según Beuete, hacia 1819, cuando era reciente la enfermedad de que le salvó la vida el doctor Arrieta, reproducimos algunos (5) dibujos; lo mismo hacemos con las llamadas "Pinturas negras", tan expresivas, que ahorran todo comentario después de lo expuesto.

Sí queremos invitar al lector a la comparación entre este cuadro hórrido y triste de "La visión de la romería de San Isidro" — del Goya viejo y enfermo —, con aquel otro también de "La romería", pintado en la época de los car-tones y cuadros de la Alameda de Osuna, a grises finos, transparentes como un esmalte, y que es una joya como técnica y modelo de paisaje en su género.

Para terminar; creemos haber demostrado que toda esa producción parcial de Goya, ya anotada por sus biógrafos como confusa y a ratos inexplicable, fué la obra de un enfermo con cosas cerebrales (enfermos con isquemia cerebral, urémicos, *avariósicos*... que es el caso de Goya), y cuyo diagnóstico y evolución hemos intentado hacer con los datos expresivos de su correspondencia con Zapater y la meditación de sus obras (6).

Baste lo dicho para un artículo de revista y como anticipo del estudio detenido y con diagnóstico diferencial (7) que haremos en nuestro próximo libro, sobre esta y otras facetas (ya aquí apuntadas), siempre interesantes por tratarse de un artista tan genial y representativo del genio de la raza, cual lo fué Goya.

Madrid-diciembre, 1934.

#### NOTAS

(1) La revisión de la "leyenda" de volterianismo e irreligiosidad de Goya, es otro de los temas de nuestro estudio sobre el artista; la pasada primavera dimos una Conferencia sobre este asunto y *Las pinturas religiosas de Goya*, en la Asociación de Estudiantes Católicos.

(2) Nació en nuestro espíritu la idea del Goya enfermo, hace ya años, a raíz de la lectura del libro de Iriarte y la contemplación detenida de las llamadas pinturas negras. Llegó el Centenario y nuestra admiración por Goya nos hizo leer el aluvión de libros y librerías nacidos buscando el calor del oportunismo. Pero la orientación definitiva surgió un día releando las cartas de su Epistolario con Zapater, y de éste con Bayeu. Escribimos ya el trabajo de un tirón, que hace tres años leímos a nuestro buen amigo y cultísimo crítico de Arte, Sr. Méndez Casal, que quiso se lo cediéramos para la Revista. Pero entonces teníamos el propósito de publicar un libro sobre Goya con este y otros ensayos. Libro que la vida trastornada de estos años y dificultades para su edición, han ido retrasando... y nos han decidido — con nuevas y cariñosas instancias del amigo Méndez Casal — a darlo por fin a luz en la Revista.

(3) Apoplejía es "parálisis súbita y como producida por la efusión o extravasación de la sangre o suero sanguíneo en el cerebro o medula", y constitución apoplética, "... la de los individuos pletóricos, gruesos, de cuello corto y cabeza voluminosa, los cuales tienen mayor propensión a la apoplejía cerebral".

(4) Otro ensayo que esperamos publicar en breve es la demostración de que esos amores de Goya y la de Alba — que desde Carderera vienen repitiendo casi todos los biógrafos goyescos (exceptuemos Araujo Sánchez y alguno más) — no tuvieron realidad, y que los cuadros de las majas no pueden ser, ni son, el retrato vestido y desnudo de la Duquesa Cayetana.

(5) En realidad, *Los Disparates* y *Pinturas negras* entran todos en el grupo de lo patológico. Merecerían la reproducción, siquiera lo hagamos sólo de los más expresivos, por no alargar demasiado este trabajo.

(6) La etapa evolutiva presumimos fué así: aparece la "grave enfermedad en 1777", y vuelve a darle otro achuchón en 1781. Desde esta fecha hasta 1794 en que tiene el episodio cerebral apoplético, en casi todas las cartas a Zapater alude a su enfermedad, que ya en 1797 le hace abandonar el cargo de Director de la Academia.

Y es precisamente en estos años (1794-95) cuando se aprecia su tregua pictórica por imposibilidad física y se refugia en sus dibujos para los "Caprichos", la primera manifestación psíquica del Goya enfermo.

Pasados estos años — a los que corresponden también los dibujos del cuaderno del viaje a Sanlúcar —, Goya torna a su pintura oficial, normal diríamos —, y no aparece el enfermo hasta la sacudida, el enorme choque emocional sufrido con el derrumbamiento del trono de Carlos IV y la invasión francesa, que representaba para él la pérdida de su ambiente, la anulación y casi la ruina... El reflejo se ve en alguna pintura y dibujos de esta época.

Pero donde surge de nuevo es en "Los Disparates" y "Pinturas negras" de su quinta, que, aunque se desconoce la fecha exacta de su aparición, podemos relacionarla con otra crisis patológica. Da fe de ella el cuadro con su médico Arrieta y la leyenda que le acompaña: *Goya agradecido a su amigo Arrieta por el acierto y esmero con que le salvó la vida en aguda y peligrosa enfermedad*, y firmado: 1819. Pasada esta fecha, hasta su muerte (1828) el Goya viejo,



sigue pintando, pero sin que podamos notar anomalías psíquicas en su producción.

(7) No aspiramos a que este modesto ensayo — como nuestro — sea definitivo. Y como es probable que su aparición estimule... el nacimiento de otros en torno o sobre el mismo tema, queremos consignar aquí que en nuestro próximo libro abordamos — para desecharla — la hipótesis de que Goya fuera un parafrénico por su sordera. Los problemáticos trastornos psíquicos que ésta pudiera haberle producido, no pudieron influir en "Los Caprichos"... que fueron pintados antes de la aparición de aquélla. Y en cuanto a la evolución... sordo siguió hasta su muerte; pero en vez de producir anomalías constantemente y llegar a la ruina psíquica absoluta, fué tan despierto mental — fuera de lo alucinatorio esporádico —, que a los 80 años aprendió técnicas nuevas (la litográfica), dejando pruebas como "Los toros de Burdeos", que en unión de sus últimos cuadros, "La lechera" y el "Don Pío de Molina" (ya en 1827), son maravillosas síntesis picturales de su genio.

## BIBLIOGRAFIA (\*)

- AGUILERA (Emiliano M.): *Francisco de Goya. Reproducción de cuadros, cartones, dibujos, etc.* Ed. Enc. Ib., Madrid, 1933.
- ARAUJO SÁNCHEZ (Ceferino): *Goya. "La España Moderna"*, Madrid, 1895.
- ARCO (Ricardo del): *Por qué pintó Goya. Cómo pintó*, Zaragoza, 1928 (folleto).
- BERUETE Y MORET: *Goya, pintor de retratos*, Madrid, 1916.
- — *Goya. Composiciones y figuras*, Madrid, 1917.
- — *Goya, grabador*, Madrid, 1918.
- BOIX (Félix): *La primera edición de "Los Caprichos"*. Madrid, 1929 (folleto).
- BOIX-SÁNCHEZ CANTÓN: *Cien dibujos inéditos de Goya*. Museo del Prado, 1928.
- BRIEGER-WASSERVOGEL: *F. de Goya*. Berlín.
- CALVERT (Albert): *An account of his life Workes by Goya*, London, 1908.
- Caprichos de Goya.—Los grandes maestros de la Pintura*. En 8.º, con 60 reproducciones. F. Fe, Madrid.
- CASTRO Y JARILLO: *La Sala de Goya en la Academia de Bellas Artes*, Madrid, 1930 (folleto).
- Catálogo ilustrado de la Exposición de Pinturas de Goya, celebrada para conmemorar el primer Centenario de su muerte*, Madrid, 1928.
- Catalogue supplémentaire de l'Exposition d'Art Espagnol*, La Haye, 1928.
- Catálogo de las obras expuestas de Goya en el Ministerio de Instrucción pública y Bellas Artes*, en Mayo de 1900.
- Centenario de Goya*. Número extraordinario de la Revista "Aragón", Zaragoza, 1928.
- Colección de 449 reproducciones de cuadros, dibujos y agua-fuertes de Goya, precedidos de un Epistolario del gran pintor*, Madrid: Calleja, 1924.
- CONDE DE LA VIÑAZA: *Goya. Su tiempo, su vida, sus obras*, Madrid, 1887.
- Centenario*. Homenaje por el "Boletín de la Sociedad Española de Excursiones", Madrid, 1928.
- Número extraordinario de la Revista "La Esfera", 1928.
- CRASTRE: *Goya*. Stokes. New York, 1914.
- CRUZADA VILLAMIL: *Los Tapices de Goya*, Madrid, 1870.
- DELTEIL (Lois): *Francisco de Goya*, Paris, 1922.
- DERWENT (Lord): *Goya and Impression of Spain*, London, 1930.
- DÍAZ PLAJA (G.): *Epistolario de Goya*, Barcelona, 1928.

(\*) Como a partir del Centenario de la muerte de Goya se aumentó enormemente — en cantidad, por lo menos — la bibliografía goyesca, hemos juzgado interesante publicar la lista de obras y folletos, copiando las papeletas de Goya que figuran en nuestra biblioteca privada.

- "Don Ventura" (V. Bagües): *Don Francisco, el de los Toros* Zaragoza, 1928 (folleto).
- D'ORS (E.): *L'Art de Goya*, Paris, 1928.
- *La Vie de Goya*, Paris, 1928.
- DOS SANTOS (Reynaldo): *Sequeira y Goya*, Madrid, 1929.
- ENCINA (Juan de la): *Goya en zig-zag*, Madrid, 1928.
- ESTEVE Y BOTEY (F.): *Goya. La Tauromaquia*, Madrid, 1922.
- EZQUERRA DEL BAYO (J.): *La Duquesa de Alba y Goya*, Madrid, 1928.
- — *Las pinturas de Goya en el Oratorio de la Santa Cueva de Cádiz. "Arte Español"*, 1928 (folleto).
- FRÉDÉRIC (Pierre): *Goya*, Paris, 1928.
- GASCÓN DE GOTOR (A.): *Goya, pintor de Historia*, Zaragoza, 1928 (folleto).
- GARCÍA JULIÁN (J.): *Goya. Cómo se hizo gran pintor*, Zaragoza, 1923.
- GÓMEZ DE LA SERNA (R.): *Goya*, Madrid, 1928.
- GUERLIN (Henri): *Goya. Biographie critique illustrée*, Laurens, Paris.
- GUILLÉN (J.): *Los marinos que pintó Goya*, Madrid, 1928 (folleto).
- Grafik (Klasisches der): *Goya*. K. Halberstadt.
- Graveurs (Les Grands): *Francisco Goya*, Paris, 1913.
- HEIN (Marguerite): *A l'Ecole de Goya*, Paris, 1909.
- KEHRER (Hugo): *Francisco de Goya*. München.
- LACADENA (Ramón): *Goya y la fiesta de los Toros*, Zaragoza, 1928 (folleto).
- LAFOND (Paul): *Goya*, Paris, 1902.
- *Nouveaux Caprices de Goya*, Paris, 1907.
- LAFORA (Juan): *Goya. Apuntes sobre su vida y obras*. Madrid, 1928 (folleto).
- LARRAYA (Tomás): *Goya. Su vida, sus obras*, Barcelona, 1928.
- LEFORT (Paul): *Francisco de Goya*, Paris, 1877.
- LOGA (Valerian von): *Francisco de Goya*, Berlin, 1921.
- MARÍN (R.): *Goyescas. Colección de dibujos*, Madrid, 1928.
- Master of etching: Francisco de Goya. "The Studio"*, 1927.
- MATHERON (Laurencio): *Goya*, Madrid, 1890.
- MAYER (Augusto): *Francisco de Goya*, Barcelona, 1925.
- MÉLIDA (J. Ramón): *Un Morales y un Goya en la Catedral de Madrid*, 1909 (folleto).
- MONEVA PUYOL (J.): *Los retratos que pintó Goya*, Zaragoza, 1927 (folleto).
- OSTALÉ TUDELA (E.): *Goya, las Mujeres y el Amor*, Zaragoza, 1928 (folleto).
- PANTORBA (B. de): *Goya. Ensayo biográfico y crítico*, 1928.
- PARIS (Pierre): *Goya*, Paris, 1928.
- PLÁ CARGOL (J.): *Goya. Su vida y sus obras*, Gerona, 1927.
- Pinturas de Goya en la iglesia de San Antonio de la Flo-rida*, Barcelona, 1924.
- POZA (Jenaro): *La política en tiempos de Goya*, Zaragoza, 1928 (folleto).
- Retratos de mujeres por Goya*. F. Fe, Madrid, en 8.º.
- RICHARD (Gaston Ch.): *Goya. La montée vers la gloire*, Paris, 1933.
- ROTHENSTEIN (W.): *Goya. Number four of the Artist's*, Library, London.
- ROYO Y VILLANOVA (Dr.): *Goya y la Medicina*, Zaragoza, 1927 (folleto).
- SALCEDO RUIZ (A.): *La época de Goya*, Madrid, 1924.
- SÁNCHEZ CANTÓN (J.): *Goya*, Paris, 1930.
- — *Goya. Los dibujos del Viaje a Sanlúcar*, Madrid, 1928.
- SÁNCHEZ DE RIVERA (D.): *Los Goyas de El Escorial*, Madrid, 1933 (folleto).
- SINUÉS URBIOLA (J.): *Los contemporáneos de Goya*, Zaragoza, 1927 (folleto).
- TERRASE (Charles): *Goya y Lucientes*, Paris, 1931.
- UTRILLO (M.): *Lugar de Goya en la Pintura*, "Rev. Forma", número 7, 1904.
- VELASCO (Miguel de): *Goya. Grabados y Litografías*, Madrid, 1928.
- VINDEL (P.): *Los Caprichos, la Tauromaquia, los Desastres de la Guerra y los Proverbios...*, Madrid, 1928.
- YRIARTE: *Goya, sa biographie*. Paris, 1867.
- ZAPATER Y GÓMEZ (F.): *Goya*. Zaragoza, 1868.





*Tantalo.*





*Tal para qual.*

Fig. 3.—"Los Caprichos", n.º 5.





*Ni así la distingue.*

Fig. 4.—"Los Caprichos", n.º 7.





*Que se la llevaron!*

Fig. 5.—"Los Caprichos", n.º 8.





*El de la rollona.*

Fig. 6.—"Los Caprichos", n.º 4.





Fig. 7.

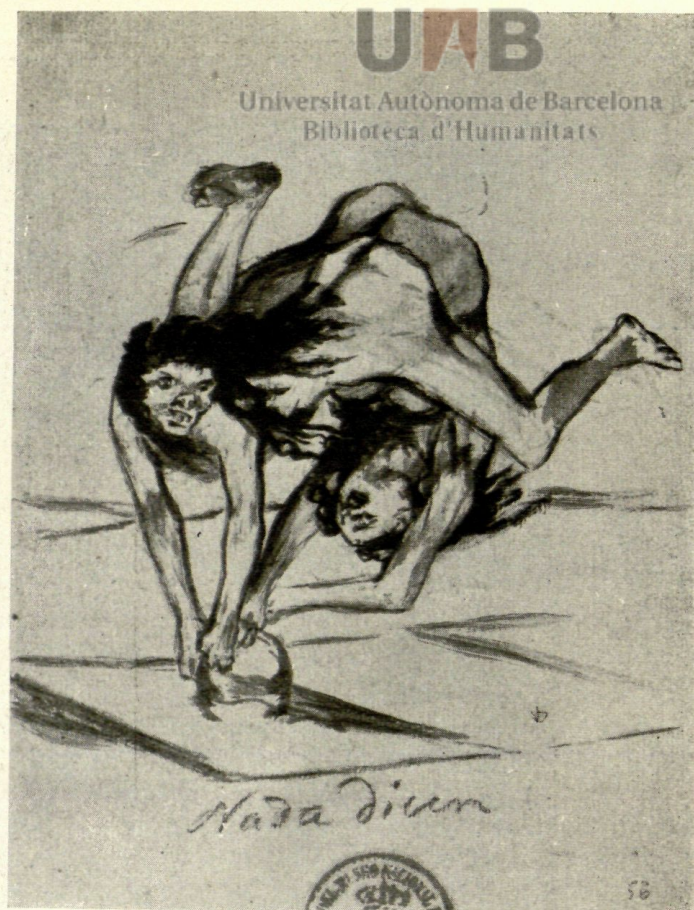


Fig. 8.



Fig. 9.—(Dibujos).





Fig. 10.—(*Dibujos*).



Fig. 11.—(*Dibujos*).





Fig. 12.—(*Dibujos*).



Fig. 14.—(*Dibujos*).





Fig. 13.—(*Dibujos*).





Fig. 15.—Pinturas negras de "La Quinta del Manzanares", hoy en el Museo del Prado, "Aquelarre".



Fig. 16.—Id., id. "Las Parcas".



Fig. 17.—Id., id. "Peregrinación".





Fig. 18.—Id., id. "Dos frailes viejos".



Fig. 19.—Id., id. "Cabeza de perro". ¿Hay quién sea capaz de descifrar lo que significa esta pintura absurda?



Fig. 20.—Id., id. "Visión de la romería de San Isidro".



# EL CONVENTO DE MONJAS DE SAN JUAN DE LA PENITENCIA, DE TOLEDO

## NOTICIAS SOBRE SU FUNDACION Y SU ARTE

POR ANTONIO SIERRA CORELLA

**D**EL famoso cardenal Ximénez Cisneros es fundación este convento y aunque no se conociese ninguna otra obra debida a su inagotable munificencia y complejísima actividad, esta sola bastaría para acreditarle de Mecenas de las Bellas Artes. Ciertamente que el ideal que guió siempre la firme voluntad del rectilíneo purpurado fué religioso, pero con la íntima convicción de que a aumentar el brillo de este ideal contribuían las ciencias con sus conquistas, las letras con sus esplendores y todas las artes con sus variados recursos emotivos. Maravilla y sorprende cómo un espíritu formado en la sistemática rigidez del claustro y ocupado en múltiples y graves negocios fuese tan sensible a todas estas cosas, como a veces se manifiesta, aunque sin pretenderlo directamente, en los consejos que da y en las atinadas observaciones que hace.

Un doble carácter tenía San Juan de la Penitencia, pues además de convento de monjas de la Orden Tercera de San Francisco, era, a la vez, colegio de doncellas, muy bien atendidas y formadas con libertad para optar entre abrazar luego la vida religiosa, contraer legítimo matrimonio o permanecer célibes en el siglo, sin que en ninguno de los tres casos enumerados se viesen privadas de la dote que el piadoso fundador les tenía señalada.

Ambas instituciones, convento y colegio, se gobernaban por sus propias y diversas reglas y ocupaban locales diferentes, pues, contra lo que pudiera creerse, allí no se trataba de fomen-

tar las vocaciones monásticas, sino de que niñas pobres y huérfanas, pero nobles, recibiesen una educación adecuada a las exigencias de la época y con excelente formación y la dote modesta, pero segura, se viesen libres de los peligros que el lector avisado puede imaginar en aquellos tiempos, en que la institución de los mayorazgos alejaba del santo matrimonio a los casi desheredados segundones, que sin fortuna y sin virtud, andaban frecuentemente a salto de mata, con grave quebranto de la moral pública y de la honra ajena (1).

*El Colegio* se llama aún hoy una parte del convento, poco conocida y casi convertida en trastera, pero de interés artístico no escaso, como ejemplar de antiguas espléndidas viviendas de gusto mudéjar; los restos de su ornamentación revelan un orientalismo poco visto en Toledo, sobre todo desde que al hacerse independiente la ciudad y su territorio se perdió el contacto con el Califato.

(1) *Constituciones* (por Fr. Francisco Ruiz, obispo de Avila, por Breve de León X).

«Dadas en la cibdad de Toledo a XVI dias del mes de febrero año del nascimiento de nuestro salvador iesuchristo de mil e quinientos e veynte años.

Este dicho día fueron notificadas estas constituciones dentro en el dicho monesterio de San Juan de la Penitencia a todas las religiosas del: y fueron recebidas juntamente de todo el convento en presencia del reuerendo padre fray Juan de marqna ministro prouincial de la prouincia de castilla y de los padres fray andres de ecija guardian del convento de Sant Juan de los Reyes desta dicha cibdad y fray barnabas guardian del convento de sant francisco de alcala discreto de dicha prouincia.



¿A cuál de las casas compradas y a qué sala principal de ella pertenecería el interesante arrabá, con la figura de un guerrero de a pie en cada lado, a la manera asiática, en medio de una flora primorosamente estilizada? La generosidad de Cisneros no reparó en gastos, con tal de adquirir solares y casas donde fundar el observante monasterio y previsor colegio que él concibiera en su mente.

En el año 1512 empezaron a habilitarse para este objeto un conjunto de casas próximas a la iglesia de San Justo y en el año 1515 parece que ya estaban establecidas aquí las religiosas, aunque las obras no estaban aún acabadas (1).

Para la identificación de estas casas se conservan testimonios irrefutables en las escrituras originales guardadas en el archivo conventual; Cisneros, tan partidario de la letra y del espíritu de la ley, compró los edificios y solares necesarios, pero a la vista de los títulos de propiedad que los vendedores le exhibieron y entregaron juntamente con el dominio. Las más conocidas de estas casas son las llamadas generalmente de Pantoja, pero con mayor propiedad deberían llamarse de Arias de Avila, porque habían sido de esta noble familia hasta que Alfonso Arias de Avila, en el año 1477, dió poder en Madrid a don Juan de Morales —el famoso arcediano, muy benemérito del arte como fundador de la capilla de su nombre en el convento de Santa Clara— para que éste, que las llevaba en tributo, las vendiese a Gonzalo Pantoja, previa cesión de la parte correspondiente a don Juan de Avila, obispo de Segovia y tío de Alfonso, y de la correspondiente a Antonio Arias de Avila, su hermano; el citado Alfonso era nieto del contador mayor del rey don Enrique, don Diego Arias de Avila, cuyo había sido este edificio.

Francisco de Mora, capellán mayor de los Reyes Nuevos, vendió también a Cisneros una casa que lindaba con la de Gonzalo Pantoja y

con la iglesia de San Justo. También fueron adquiridas para esta fundación casas de la Figuera que lindaban con las de la Orden de Calatrava y con casas de la Cuadra, la casa de Juan Guas, pedrero, hijo de Pedro Guas, lindante por un lado con casas y corral del Arenero, propiedad entonces de Juan Gutiérrez, pedrero, y por otro con las del Comendador y calles reales, casa que Guas había comprado en 1473 a Ferrand Alvarez, de la villa de Herrera y vecino de Toledo y, ya más tarde, las de Francisco Ramírez de Sosa, secretario del rey, junto a las de Calatrava.

No se enumeran todos los edificios y solares expropiados, sino solamente aquellos que recuerdan nombres que tienen más que ver con la Historia y con el Arte, bastando los citados para explicar el irregular plano de San Juan de la Penitencia y la profusión de patios, que no se diferencian de los de las viviendas particulares de la alta Edad Media.

Si para edificar iglesia, coro, patio, principal y claustros de procesiones hubo de derribarse algo de lo antiguo, para las demás dependencias se utilizaron las viejas construcciones que acababan de adquirirse, aunque haciendo obras complementarias, sobre todo de adaptación y aun de decorado en piezas, como el Capítulo y la Sala Abacial.

Algunos datos han podido recogerse sobre los artistas y artífices que trabajaron en estas obras. El día 6 de febrero del año 1514 Miguel Sánchez y Alonso de Torralva se obligaron a hacer las de yesería y albañilería en las casas de Gonzalo de Pantoja, jurado de Sevilla, siendo obrero de la Catedral Fernán Gómez de Fonseca y testigos de esta obligación Juan de Hergueta, capellán de Fonseca, Juan de Borgoña y Luis de Medina, carpinteros vecinos de Toledo, y Juan de la Puente y Juan de la Seca, ambos vecinos de Alcalá, llamados para este objeto.

A juzgar por lo que se desprende del contrato de cesión de la Capilla Mayor de San Juan de la Penitencia a Fr. Francisco Ruiz, obispo de Avila, en 1527, para enterramiento suyo y de sus padres, la iglesia y capilla mayor estaban

(1) En la iglesia de San Justo existe una capilla detrás de cuyo altar se ve una interesante pintura, seguramente Guas y su familia, todo muy interesante artísticamente, y además porque una de estas casas era de Guas.



ya acabadas en vida de Cisneros; varias pinturas del retablo principal acusan claramente la mano de Juan de Borgoña, el pintor favorito del citado cardenal. Los dos retablos laterales se hicieron después, muertos ya Cisneros y su secretario, el citado obispo Fr. Francisco Ruiz que allí está enterrado en magnífico mausoleo, en donde trabajó el famoso Covarrubias a quien en 1538 se le pagaron diez ducados de los sesenta en que se obligó a hacer la peana del busto del obispo (1).

Conócense por la escritura de concierto y por un recibo los nombres de los entalladores de estos primorosos retablos y son Juan de Tovar y Diego Copín que con fecha 6 de octubre de 1537 se obligaron a las monjas de San Juan de la Penitencia y al Muy Reverendo Señor Camarero, Francisco de Arteaga, albacea y testamentario del obispo de Avila, a hacer dos retablos conforme a la muestra y condiciones firmadas por dicho señor Arteaga, según las cuales deberían tener cada uno nueve pies de ancho y trece y medio de alto y el primer banco bajo había de atravesar todo el retablo, de un pie de ancho, o como lo exigiese la buena proporción, y las lampetas de los remates bajos serían conforme al retablo de la Capilla del Obispo de Canarias en San Juan de los Reyes; no llevarían guardapolvo y todo estaría bien hecho y perfectamente terminado. Precio de estas dos obras de arte, diez y seis mil maravedís, pagaderos al terminarlas de hacer, debiendo correr de cuenta de los entalladores y pintores, mitad por mitad, el asiento de ellas; el día veinticinco de febrero del año siguiente, 1538, se le entregaron a Juan de Tovar los diez y seis mil maravedís convenidos, de los que dió el correspondiente recibo (2). Por

desgracia no he logrado averiguar los nombres de los pintores, mas comparando estas tablas con las de la ya citada Capilla del Arcediano Morales, en el Convento de Santa Clara, me inclino a creer que también aquí, en San Juan de la Penitencia, pudo pintar Pedro de Cisneros, el mismo que en 1536 había pintado el retablo de la Capilla Morales, patronato del Cabildo de Toledo, en cuyo archivo tuve la suerte de encontrar el documento revelador de quién fué el autor de este último retablo, aunque, antes de este hallazgo, el ilustre crítico de arte, Augusto L. Mayer atribuyera a flamencos o a alemanes esta y otras pinturas toledanas, acerca de las cuales no puede decirse la última palabra mientras no se encuentren los documentos irrefutables que autoricen a pronunciar el acertado fallo.

No he de detenerme a describir la magnífica iglesia, una de las pocas que en Toledo no han experimentado ninguna reforma, llegando hasta nuestros días tal como debió de concebirla y verla ejecutada el insigne fundador, acrecentada únicamente luego con otros retablos, de uno de los cuales —el de San José, que está a los pies de la única nave, junto al comulgatorio— he encontrado un dato, es, a saber: que en 25 de agosto de 1678 la Señora Abadesa libró 180 reales, que se gastaron en colocarlo, pero, antes de apartar dificultosamente la vista de los tres retablos primitivos, sepulcro, verja, cúpula y crucero, rogaré al lector fije la atención en el precioso *realejo* que además de su interés arqueológico y artístico general lo ofrece especialmente como instrumento músico, en los blandones y en la puerta y cajonería de la sacristía, mueble este último muy elegante y del más depurado gusto.

Basta asomarse a una de las dos sólidas rejas que hay a los pies del templo para convencerse del interés de la clausura, empezando ya por el coro. Esta pieza, tan esencial en todo convento, impresiona muy diversamente, según se la contempla desde fuera o desde dentro.

La azulejería de su pavimento imita amplia y bella alfombra de elegantísimo dibujo y es-

(1) En el año 1538 se le pagaron a Covarrubias diez ducados, de los sesenta en que se concertó hacer la peana del bulto del Obispo.

(2) «Conosco yo Johan de Tovar entallador que rescibi de la señora abadesa de San Juan de la Penitencia diez y seys mill mrs. de los dos retablos de la talla que hizo para el dicho monasterio los quales me obligue de facer conforme a esta obligacion, desta otorgo Q<sup>o</sup> fecha a XXV de febrero de 1538 años.» (Archivo del Convento de San Juan de la Penitencia de Toledo.)



pléndido colorido, admirablemente conservada, no obstante sus cuatro siglos de pisoteo constante; en oposición a este suelo extraordinario un cielo admirable, formado por un bello alfarje policromado, ingeniosamente concebido, a la perfección distribuido y finamente ejecutado. El frente y los lados de este coro están ocupados por sitiales de madera, sencillos pero elegantes, y colgados a buena altura, en las blancas paredes, por encima de esta monacal sillería, guárdanse varios cuadros, pinturas no despreciables del tiempo de la fundación. En actitud de defender a la Comunidad, con la desnuda espada en alto, la talla en madera policromada del Arcángel San Miguel atrae la mirada del afortunado visitante.

En este coro, lo mismo que en los demás conventos de monjas, la silla presidencial está transformada y destinada a servir de trono a la Virgen; la abadesa se coloca a la derecha de la maternal imagen de María y desde este lugar preferente dirige los actos de rezo común, dando unos golpecitos en la madera. Desde tiempo inmemorial esta percusión se ha hecho aquí siempre en un magnífico atrilito mudéjar, hasta que al observar yo en mi reciente visita esta práctica rutinaria, aconsejé a la superiora que se golpease en otro lugar más adecuado y no en la maravillosa obra de arte.

El consejo ha sido seguido a la letra, pues estas religiosas son humildes, simpáticas y comprensivas. Entre ambas rejas del comulgatorio, mirando a las monjas, hay un retablito relicario, de gusto clásico, guardador de preciadas reliquias.

La formación de este convento, agregando casas a casas, explica satisfactoriamente la existencia de varios antiguos patios aprovechados; mas el principal es obra del tiempo de la fundación, alegre, blanquísimo y de una elegancia insuperable, ejemplar el más delicado y bello que existe en Toledo del arte renaciente, cuyos motivos ornamentales recuerdan algo de lo que hay en Alcalá.

Ni en los más renombrados palacios existen salones que puedan compararse con el Capítulo

y con la Sala Abacial. Aun a los más acostumbrados a contemplar maravillas artísticas produce emocionante sorpresa la visión inesperada de los espléndidos artesonados policromados y el gracioso pavimento multicolor; la cabeza del visitante ejecuta involuntario movimiento de arriba abajo, sin saber a qué punto atender con preferencia. Nada es de extrañar que el conocimiento de algunos de estos tesoros haya despertado codicias.

Corredores estrechos, de techos elevadísimos, conducen, entre misteriosas penumbras, a diversas dependencias monásticas, que no dejan de recordar su primitivo origen de salones de casa rica; la cubierta de todos estos interiores es de robusta y oscura madera, para la cual debió ser precisa la tala de un bosque y no obstante su abundancia nada queda sin labrar, con arte más o menos severo.

¿Qué tesoros artísticos habrán desaparecido de este monasterio, que para todos los españoles debiera ser motivo de legítimo orgullo y de veneración casi sagrada, por ser obra predilecta de uno de nuestros más insignes e indiscutibles personajes? Sin provecho para las monjas —que viven en increíble estrechez y miseria, olvidadas de los que a su costa se enriquecieron—, sin ninguna utilidad para el Estado, que, en definitiva, somos todos los ciudadanos, y con gran quebranto de la cultura nacional, han desaparecido definitivamente del acervo común, ya que de muchas cosas ni siquiera su paradero se conoce.

En la escritura de concierto de dotación, fundación y ordenanzas de la Capilla del Obispo de Avila, Fr. Francisco Ruiz con la Abadesa y monjas se describen minuciosamente los tapices, alfombras, pinturas, tallas, etc., que dicho secretario de Cisneros cede al Convento a cambio del patronato que adquiere y del derecho a ser enterrado en ella (1).

No puedo resistir a la tentación de transcribir aquí algunas líneas de dicho concierto, por

(1) Esta escritura fué publicada por el P. Fr. Luis M.<sup>a</sup> Núñez, en el «Archivo Ibero Americano», de 1917 y 1918.



resultar encantadoras dentro de su sencillez y arcaísmo:

## TAPICES

«Yten quatro pannos grandes de la ystoria de ercoles que tienen cada panno mas de sesenta anas.

Yten dos pannos grandes de la ystoria de judith e holofernes que tiene a sesenta annas e el uno es de la efe e el otro de la g.

Yten un panno grande de figuras que tiene de sesenta annas arriba tiene mucho amarillo la orla es de unas mantas de rosas e enmedio una reina asentada con un dosel.

Yten dos pannos grandes de rras con seda de la ystoria de david e bersabe e otros tres pannos de cama syn goteras e dos antepuertas de la misma ystoria que tine todo doscientas e una anas.

Yten dos antepuertas de ras de figuras con seda que tiene cada una doce anas la una tiene un emperador en medio e un gentilonbre a los pies con un estoque en la mano yzquierda e en la otra un plumaje e la otra tiene un rey que le estan sacando el propio e una dama a los pies.

Yten dos pannos de ras con seda que tienen a cinquenta anas con ystoria de ciertos dioses en el uno estan escritos con letras que dizen nefta vomestra en el otro oriston neftan mescor.

Yten un panno entresallo de figuras de la ystoria de los reyes que tiene quarenta anas.

Yen otro panno de ras que tiene treynta e dos anas esta en medio del panno una reyna asentada en una sylla e a sus pies un galgo e al cabo del panno un perrillo rascandose la barva.

## ALFOMBRAS

Yten una alhombra grande turquesa que tiene de largo siete varas e dos palmos e de ancho tres varas e un palmo.

Yten otra alhombra grande que tiene dos ordenes de festones e cada orden quatro festones tiene de largo quatro varas e de ancho vara e mediatiene el campo colorado e verdes los festones e la labor de la orla es de amarillo e pardillo.

Yten otra alhombra grande de mesa que tiene tres ringleras de ruedas e ocho ruedas e media en cada ringlera e la labor de las ruedas es de dos cardos tiene de largo cinco varas e media de ancho dos varas e media.

Yten otra alhombra de mesa grande que tiene veynte e quatro ruedas en cada rueda quatro cruces e tiene de largo cinco varas e terçia de ancho dos varas e dos terçias.

Yten un vancal de cardos que tiene de largo ocho varas e quarta e de ancho vara e sesma.

Yten otra alhonbra que tiene veynte e una ruedas en toda a manera de artesones tiene de largo tres varas e tres quartas de ancho dos varas.

Yten otra alhonbra que tiene el campo colorado e la labor de cardos tiene de largo dos varas e tres quartas e de ancho vara e media.

Yten otra alhonbra de cardos que tiene el campo colo-

rado que tiene de largo dos varas e tres quartas e de ancho vara e media.

Yten otra alhombra de lavor de esclavones e alcachofas que tiene de largo tres varas e de ancho vara e tres quartas.

Yten otra alhombra repulgada los cabos e lavor de ruedas e tiene dos ordenes dellas e cada una cinco ruedas e media tiene de largo tres varas e de ancho vara e media.

Yten un vancal con las armas del cardenal de buena memoria mi señor que tiene tres varas e terçia de largo e de ancho vara e dos terçias.

Yten una alhombra quadrada de cardos e el campo colorado.

## PINTURAS Y TALLAS

Yten dos imagenes en dos tablas juntas la una es de un ecceomo pintado en ella e la otra de nuestra señora.

Yten otra imagen de nuestra señora del nascimiento e de la adoración de los reyes de alabastro con todos los bultos de plata e el cerco es de madera dorada e negra.

Yten otra imagen de la veronica con su tapa de roble.

Yten dos velos leonados de la imagen de nuestra señora e de un ecceomo.

Yten una tabla con una imagen de nuestra señora del populo.

Yten otra tabla en que está pintado el propio de su señoría.

Yten un Xristo en lienzo con la cruz en el hombro.

Yten otra imagen de nuestro señor como le azotavan pintada en lienzo puesto sobre tabla.

Yten un retablo de la salutación de nuestra señora con dos imagenes a los lados todo de bulto de media tabla.

Yten otra tabla de nuestro señor en la columna.

Yten una imagen de nuestra señora pequeña pintada en tabla metida la dicha imagen en una fuente.

Yten otra imagen de nuestra señora con el niño ihesus e dos angeles que le tienen la corona encima de la cabeza e es grande.

.....

Pero ¿qué fué de esta riqueza de tapices, alfombras, pinturas y tallas? Hoy no queda más que algún vestigio de ella, en confirmación de que existió durante un tiempo muy dilatado. Un fragmento de alfombra turca del siglo xvi tiene las características de la que se describe en el precedente inventario. Tres ejemplares valiosos, pero ya del siglo xvii, se conservaban aquí hace pocos años, en admirable estado; una, de las llamadas de Cuenca, pequeña pero de suaves y armoniosos colores y elegante dibujo; las otras dos, muy bellas y raras, son de las llamadas de Alcaraz y fueron exhibidas en la *Exposición Franciscana*.

Agréguense a estas cosas una lindísima cajita



de nácar, otras dos cajitas con incrustaciones de hueso del gusto del atrilito citado al hablar del coro, un cofre o arca de madera de pino en blanco, pero bellamente tallado, con profusión de animales y dibujo que recuerdan lo persa o por lo menos lo oriental; un delicado relieve en alabastro que representa a San Francisco saliéndolo de su sepulcro para dar a besar su pie al papa y recibir de él un anillo, cosas que no quiere hacer sino en virtud de obediencia; dos candeleros de plata repujada, restos de una orfebrería rica ya desaparecida, y algunas cosillas sin importancia: esto es todo lo que hoy queda en un convento cuyas paredes y suelos estuvieron ricamente cubiertos y en cuya capilla mayor lucieron espléndidos ornamentos y delicadas obras de plata.

Para terminar estas ligeras noticias, creo conveniente reproducir algunos datos, hallados por mí en los libros y papeles de gastos existentes en el archivo del citado convento, datos referentes principalmente a artes industriales.

En 1502 aparece el nombre de Juan de Arce, tejedor de damasco, reconociendo un tributo, de lo que compró el Cardenal Cisneros.

En 1540, Blas de Breçial, tejedor de damasco. En este mismo año de 1540 se dan por descargo 18.650 maravedís, que se pagaron a Covarrubias, bordador, hijo de maestre Marcos, para acabar de bordar los ornamentos de brocado negro que dejó comenzados su padre.

En el año 1614 se gastaron 2.788 maravedís en aderezar el arca del Smo. Sacramento, algunas tablas y madera del monumento y en aderezar las gradas del altar mayor.

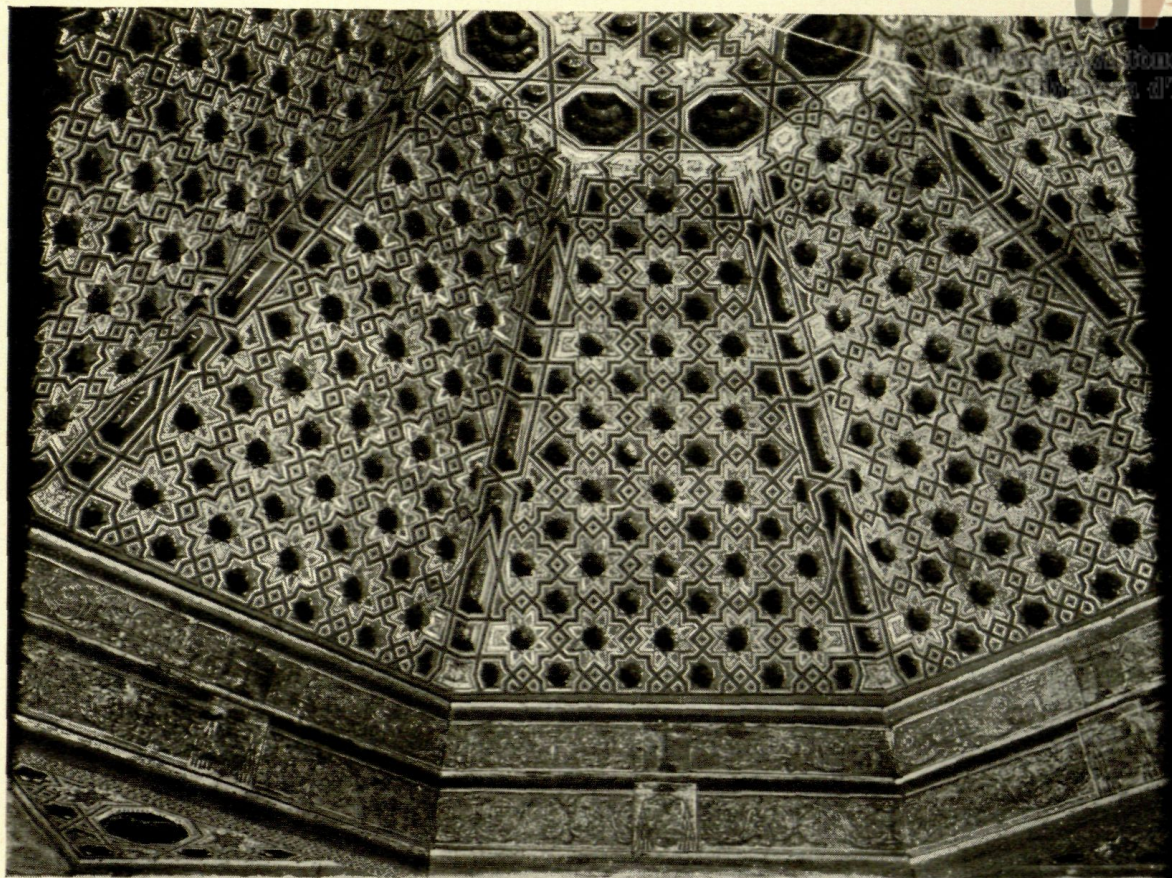
En 1615, Francisco Hernández, reparó el Monumento y las campanas.

En 1618, se gastaron 3.808 maravedís por dos alfombras pequeñas para la capilla; 7.080 maravedís por un terno blanco de tafetán cuajado de oro; 1.938 maravedís por tobaja carmesí de tafetán, con franjilla de oro fino; 2.000 reales que se entregaron a Tomás Ortiz de Zárate, bordador, vecino de Toledo, por las bocamangas, etc., que ha bordado para el terno blanco; 1.742 reales también a Tomás Ortiz de Zárate por el bordado de una casulla y dos dalmáticas, y a Lucas González, cordonero, vecino de Toledo, se le compraron 42 varas de franja de oro y carmesí y cordones.

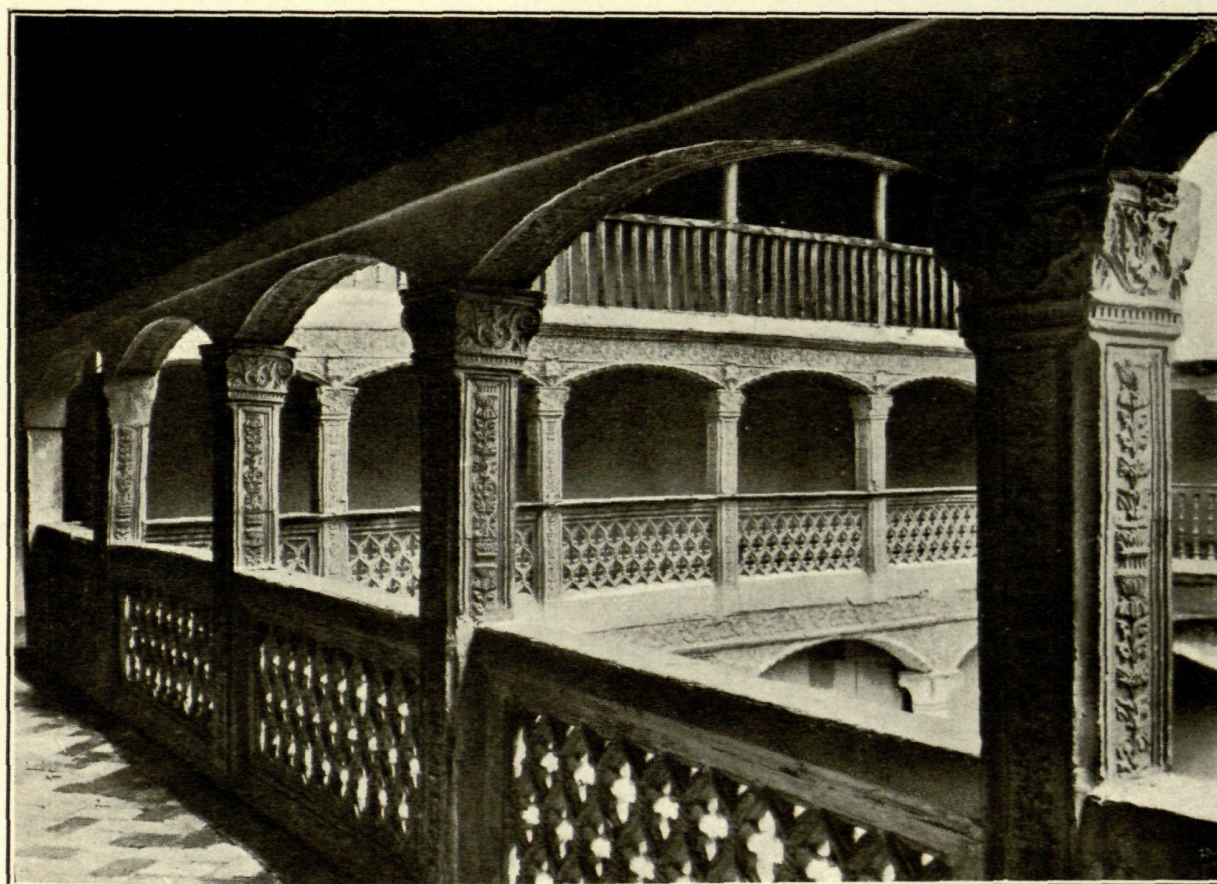
En 1619 se adquirió un frontal blanco.

Como ya se ha dicho anteriormente, este convento se conserva admirablemente en su primitiva fundación, sin irrespetuosas restauraciones, por lo que merece ser visitado preferentemente por todos los amantes del arte. La dificultad de dar con su situación, y sobre todo con su entrada, es causa de que forme parte de la Toledo casi incógnita.



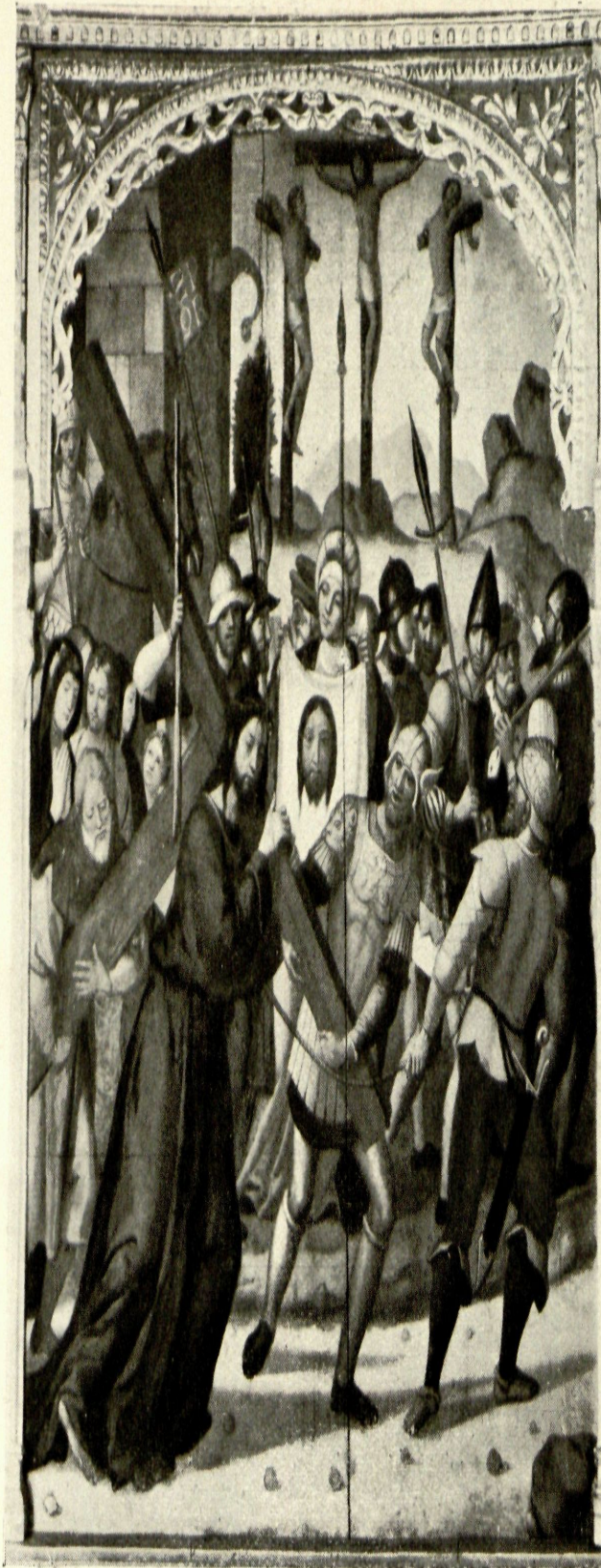


TOLEDO.—Convento de San Juan de la Penitencia. Artesonado de la Sala Abacial.

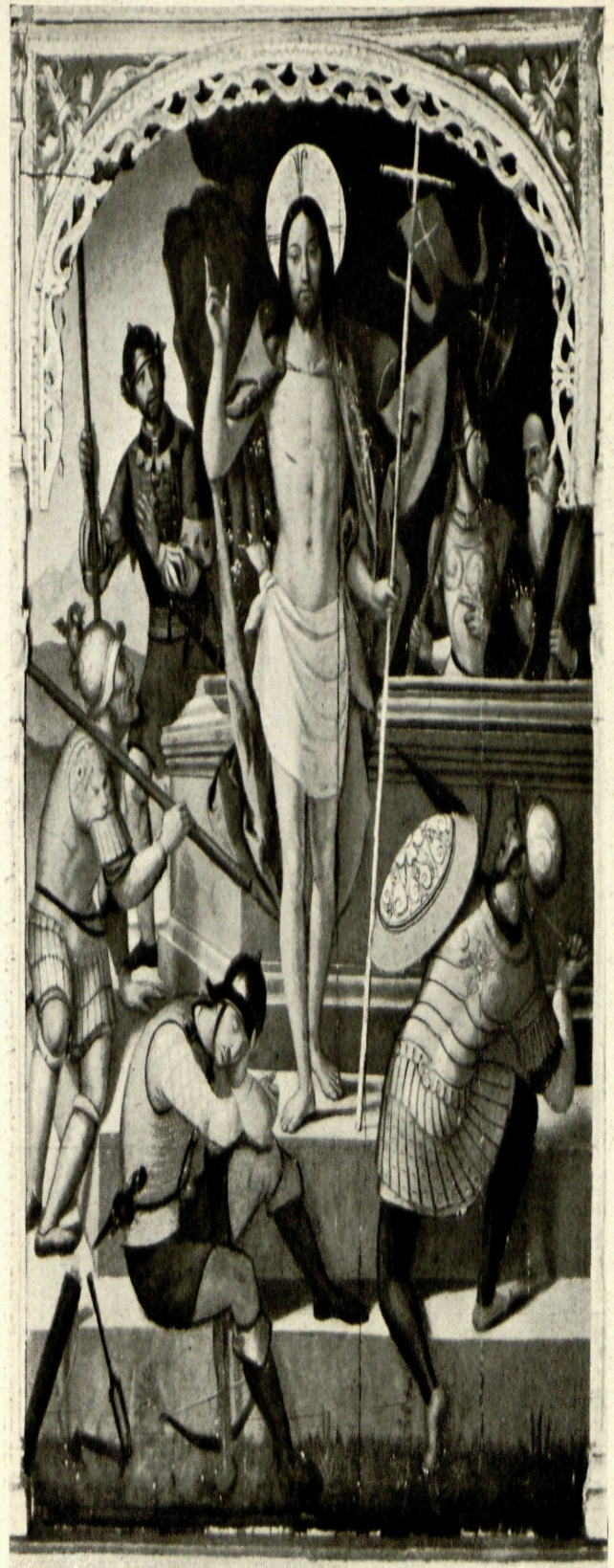


TOLEDO.—Convento de San Juan de la Penitencia. Claustro. Galería del primer piso.





TOLEDO.—Convento de San Juan de la Penitencia. Pinturas de Juan de Borgoña en el Claustro.



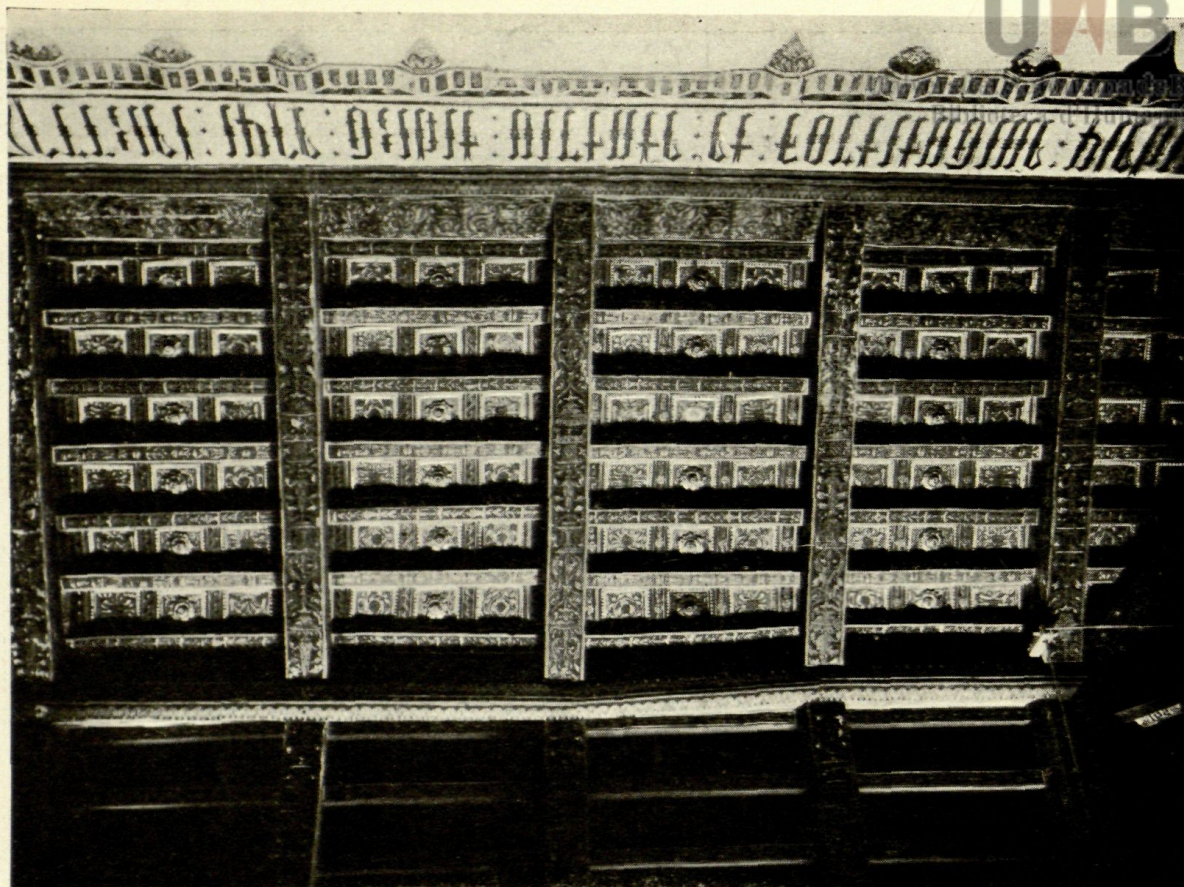
TOLEDO.—Convento de San Juan de la Penitencia. Pintura de Juan de Borgoña.





TOLEDO.—Convento de San Juan de la Penitencia. Retablo del Coro.





TOLEDO.—Convento de San Juan de la Penitencia. Artesonado policromado.



TOLEDO.—Entrada al Convento de San Juan de la Penitencia.



# LOS "GÉMINIS" DE LA PINTURA ESPAÑOLA MODERNA

## PEDRO SÁNCHEZ Y GENARD LAHUERTA

POR JOSÉ FRANCÉS

### I

**I**MPORTA ir señalando ya los artistas jóvenes que —aparentemente— podían ser aun acusados de complicidad en la zarabanda falsamente moderna.

Empieza a ser necesaria la advertencia honesta y leal para que no sean arrastrados esos artistas entre el fracaso de los simuladores y sus pregoneros.

Tienen derecho al respeto por como ellos mismos, unos cuantos y escasos artistas nuevos a quienes se va a deber la noble depuración estética de la pintura española —caída en transitoria crisis de artificio insincero—, se han ido destacando. A pesar de las disculpables concesiones al contagio exhibicionista, por encima de la natural adulación a los consejos de los teorizantes, los nuevos valores del arte español acabarán por libertarse plenamente, por sacudir todo contacto con la enorme masa agrietada, resquebrajada y desahuciada ya en todo el mundo artístico.

Pero hay que ayudarles a salvarse pronto y hay que hablar claro al buen público, desorientado, fácilmente propicio a rechazarlo todo o aceptarlo todo con la inconsciencia fatalista de los contagios colectivos.

Cada generación llegada a la edad madura sólo ofrece un número claro y reducido de valores positivos que la define. A lo largo de los años anteriores se fueron eliminando, extraviados, hundiéndose en la sombra y el anonimato, los que carecieron de mérito o a quienes la suerte les fué hostil. A lo largo de los años pos-

teriores aun habrá de reducirse todavía más ese número por el juicio iconoclasta de las generaciones siguientes.

Pero poco a poco la labor revisionista se austeriza, adquiere sosiego y serenidad imparciales. Va quedando cada cual en su puesto definitivo y se destacan con sus rasgos característicos peculiares las sucesivas etapas estéticas, los diferentes períodos evolutivos de una renovación que no se interrumpe jamás.

Es acaso, pues, ahora, llegado el momento, por lo que a nuestro arte moderno se refiere, de ir empezando a señalar nombres, tendencias, obras de unos cuantos artistas destinados a representar íntegramente su época.

Están más cerca ya de la madurez reflexiva y fértil que de la adolescencia turbulenta y deslumbrada. Su juventud no precisa ya de las estridentes vocinglerías ni de los impúdicos arrivismos.

La vida les fué disciplinando y corrigiendo más y mejor que las voces sirenaicas del crítico incapaz, el marchante venal y el vulgo estólido.

Saben lo que hacen y por qué lo hacen. Su obra les pertenece. No es el ajeno préstamo ni la máscara alquilada. Conocen por propia experiencia la gravedad generosa de su pensamiento. Al ímpetu o al juego demoledores han sustituido la responsabilidad constructiva y el esteticismo creador.

Es el instante en que los artistas destinados a sobrevivir del confusionismo caótico, de las algaradas adventicias, tienen el deber de ser rigurosos e implacables contra todo cuanto



tienda a retenerles todavía en el error involuntario o la mentira propuesta.

Han de elegir entre ser banderines de enganche de un ejército mediocre destinado al fracaso y ya desmoralizado o realizar libres e independientes su obra personal.

## II

Dos de esos artistas, dos de esos valores positivos de la nueva pintura que merecen la supervivencia al otro lado y la otra mañana del gitanesco ferial y la otra tarde del pseudo arte falsamente moderno, son Pedro Sánchez y Genard Lahuerta, cuya reciente exposición en la Sociedad de Amigos del Arte, fué una seria y auténtica manifestación artística.

Valencianos ambos y unidos por paralela orientación espiritual y pictural.

Desde su revelación hace pocos años en el Salón del *Heraldo*, hasta el actual resumen de sus sendas obras, consolidación de una fraterna simpatía por normas, gamas, temas y sentimientos, estos dos artistas ofrecen un ejemplo de lealtad entre sí y consigo mismos que autoriza a los mejores vaticinios.

En ambos el deseo de la sencillez profunda y de la ternura noble. En ambos la fusión íntima, estrecha, de lo emotivo y de lo plástico.

Ni la obsesión materialista del medio de expresión amortigua o esclaviza la sensibilidad, ni ésta se desborda con daño excesivo de la calidad primigenia, intrínseca, de aquél.

Es la fuerte y afable armonía del buen sentir y el decir bello. Todas las facultades sensoriales vigilantes para que ese equilibrio tan necesario a la suprema condición del pintor artista no se desnivele.

Pedro Sánchez y Genard Lahuerta al concebir un cuadro no se limitan a resolver un problema de masas, ritmos y tonos. Le saturan de alma, le procuran una intención sentimental sin la cual lo que hay en él de verdadera obra de arte no sería sino una helada lección técnica.

Y esa potencia anímica, esa sugestiva apelación al espíritu ajeno, diríase que es consubstan-

cial del encanto cromático, del sortilegio pictórico obtenidos limpiamente, serenamente, con la fácil alegría de una sonrisa en un rostro sano o la atrayente melancolía de un temperamento soñador.

Mas no se crea que la íntima convivencia de los dos artistas, este gustoso ir en compañía por la vida, el arte y la suerte que muestran al tiempo de sus cuadros los dos pintores, perjudique a la delimitación de sus cualidades originales y a la definición expresa de cada uno.

Pedro Sánchez es un gran contemplativo, un estático reconcentrado, un saboreador de las dulcedumbres hogareñas.

Genard Lahuerta es un inquisitivo, un dinámico expansivo, un devorador de las quimeras marítimas.

En Pedro Sánchez el color tiene suaves acordes líricos y místicas divagaciones tonales; delicadas y tiernas caricias para la mirada ajena. En Genard Lahuerta el color se dramatiza, se exalta y enardece con épicos acentos, con un vigor doloroso, con una fiereza realista de espejo frente a la amargura humana.

Pedro Sánchez elige los motivos femeninos o infantiles sobre fondos de una deliciosa y candorosa religiosidad. Se le comprende pintando en paz y en gracia de Dios.

Genard Lahuerta, prefiere galernas y altares; retrata marineros o gentes que tienen rostro y torso de levantina marinería sobre fondos a lo Delacroix o a lo Teotocopuli, y sugerencias literarias a lo Baudelaire y a lo Conrad.

No sé si Pedro Sánchez ha retratado a Genard Lahuerta, como Genard Lahuerta ha retratado a Pedro Sánchez; pero, si tal hizo, en vez del navegante retirado en su hogar, con libros viejos, con un perro fiel y unos muebles sencillos y el alma a flor de sus pupilas azules, tal cual vemos a Pedro Sánchez, hallaríamos la recia e impaciente testa de grumete moreno, con sus cabellos crespos, sus ojos fulgurantes y su ardor por un mañana de capitán de piratas que hay en la figura personal de Genard Lahuerta.

Las mujeres de Pedro Sánchez —¡oh, esa maravillosa, esa turbadora *Viajera*, que compendia





PEDRO SÁNCHEZ.—*Marta y María.*



PEDRO SÁNCHEZ.—*La espera.*



PEDRO SÁNCHEZ.—*Azules y amarillos.*





GENARD LAHUERTA.—*Retrato del Sr. Regües.*



GENARD LAHUERTA.—*Paisaje con caballo.*



y resume con sutil sobriedad de expresión plástica y sentimental lo que es el arte admirable del pintor!— son símbolos carnales de cuanto hay de puro y de intacto todavía en millares de mujeres frente a los millones de mujeres que se obstinan en destruirlo, desvirtuarlo y masculinizarlo. Romanticismos de puerto y de aldea, bondad de madre provinciana y artesana, ilusión de lectora de versos y candor de monjita que canta en clausura. Son risa de cuerpecitos desnudos, perneantes sobre la playa o flotando en cielos de estampa piadosa; novias que aguardan la hora de la cita y esposas que esperan el retorno conyugal.

Y todo ello dicho, rezado, recitado a la luz suave de las auroras o de los vésperos; en la fresca umbría de los arcos encalados o en la claridad meridiana y mediterránea de los jardines y las azoteas floridas.

Gerard Lahuerta abaritona sus romanzas briosas y sus barcarolas enérgicas; talla en la carne viva y el espíritu desnudo sus estatuas palpitantes.

Los cuencos oscuros de las barcas le sirven para acunar los idilios de mozos rudos, mal afeitados y con ojos de abstracción y de las muchachas sin belleza propuesta ni pudor remilgado.

En los retratos —¡oh, ese retrato de Regües,

donde el modelo, mozo y fuerte, sujeta un caballo piafante, nieto negro del Pegaso blanco, y todo ello en una melodía viril de azules apasionados!—, en los retratos, repito, el artista es también narrador; relata como en los paisajes y las naturalezas muertas, sin preocuparse de hacerles asequibles a todos, sino procurando extraerles su esencia íntima y su entraña veraz, y dejarles allí, sobre el lienzo, como una revelación arqueológica recién descubierta y elocuente bajo un sol que no perdona o un luar dulcísimo de reflujo melodramático.

Y, sin embargo, después de separarles, de encontrarles distintos y convincentes cada uno de sus inconfundibles características, no puede menos de aconsejarles que se unan inmediatamente en la reiterada aspiración homogénea y común. Porque nos alegra verles entrar, por derecho propio y filial, en la pintura valenciana de ayer —antes de que la inflamara un poco artificialmente Sorolla de ultramares y cadmios—, la clásica pintura valenciana empapada de los blancos y los grises de Ribalta, de Muñoz Degrain, de Pinazo, y ocupar el puesto afable, sonriente y optimista de los Géminis destinados a estar siempre juntos y siempre nuevos en la historia de la moderna pintura española.



# OBRAS ESPAÑOLAS DE PINTORES DESCONOCIDOS

POR ENRIQUETA HARRIS

## I

*Un niño sentado ante una mesa, por Francisco López.*

Los problemas de identificar los verdaderos autores de numerosos bodegones atribuidos a Velázquez o a su "escuela" están todavía poco estudiados. Por esto el cuadro en lienzo que reproducimos, y que representa un niño sentado ante una mesa, perteneciente a una colección particular de Londres, tiene importancia por servir de punto de partida para darnos a conocer a uno de esos pintores de bodegones, que firmaba "Franciscús Lopes" (0,58 1/2 x 0,98).

Hay dos artistas a quienes puede corresponder esta firma: Francisco López (1552-1629) y Francisco López Caro (1598-1661). El primero, discípulo de Bartolomé Carducho, pintó en Madrid, donde falleció en 1629. Las únicas obras suyas conocidas —pinturas religiosas para iglesias madrileñas, decoraciones para el Pardo ya destrozadas, y cinco aguafuertes para los *Diálogos de la Pintura*, de Vicente Carducho (1633)—, no tienen relación alguna con el cuadro que nos interesa. Este, por su estilo, parece producción de un taller sevillano del segundo cuarto del siglo XVII, lo que permite identificar a su autor muy probablemente con Francisco López Caro, nacido en Sevilla en 1598, y discípulo de Roelas (1). "... Tengo noticia verdadera que es buen pintor y hace más que razonablemente retratos, por los que ha hecho y otras obras de su mano que se ven en Sevilla y algu-

nas que se han visto en esta corte tiene opinión de ser buen artífice. Vive en Sevilla este año de 1658." (1)

Palomino y Ceán Bermúdez también le celebran como excelente retratista. Cuenta Ceán Bermúdez que se fué a Madrid para visitar a su hijo, Francisco Caro, y como no se halla su nombre en la lista de subscriptores a la Academia que se estableció en Sevilla en 1660, es presumible que aquel año lo pasara en la Corte (2). Está documentada su muerte en Sevilla en 1661 (3). No conozco obra alguna atribuida a Francisco López Caro, a no ser suyo el retrato del *Rollizo* por un tal Francisco López, que cita Elías Tormo (4).

Velázquez, en un documento fechado en Sevilla el 14 de abril de 1622, en el cual da poder a Francisco Pacheco, su suegro, para que cobre en su nombre todo lo que le deben, presenta como testigos a "juan belazquez pintor de ymagineria y a francisco lopez pintor de ymagineria". (Oficio 18.) (5)

Este Francisco López, quizá sea el mismo Francisco López Caro: se conoce entonces que tenía relaciones con Velázquez antes que éste saliera de Sevilla.

Y en efecto, el autor del bodegón que se trata

(1) LÁZARO DÍAZ DEL VALLE: *Epílogos y Nomenclatura de algunos artífices. Apuntes Varios*, 1658-1659. (Véase SÁNCHEZ CANTÓN: *Fuentes Literarias*, etc.)

(2) CEÁN BERMÚDEZ: *Diccionario Histórico*, 1800, tomo 3, pág. 49.

(3) GESTOSO: *Diccionario de Artistas Sevillanos*, Sevilla, 1900, tomo 2, pág. 54. PALOMINO y CEÁN BERMÚDEZ, se equivocan al dar su muerte en Madrid en 1662.

(4) *Obras Maestras de Ribera* en el «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones», año 1916, pág. 15.

(5) C. LÓPEZ MARTÍNEZ: *Retablos y Escultura de traza sevillana*, Sevilla, 1928, pág. 89.

(1) BÉNÉZET: *Dictionnaire des Peintres*, etc. cita un Francisco López Caro, discípulo de Herrera; supongo está equivocado.





Fig. 1.—*Bodegón firmado "Franciscus Lopez"*.

Londres. Propiedad particular.

Franciscus Lopez

Fig. 2.



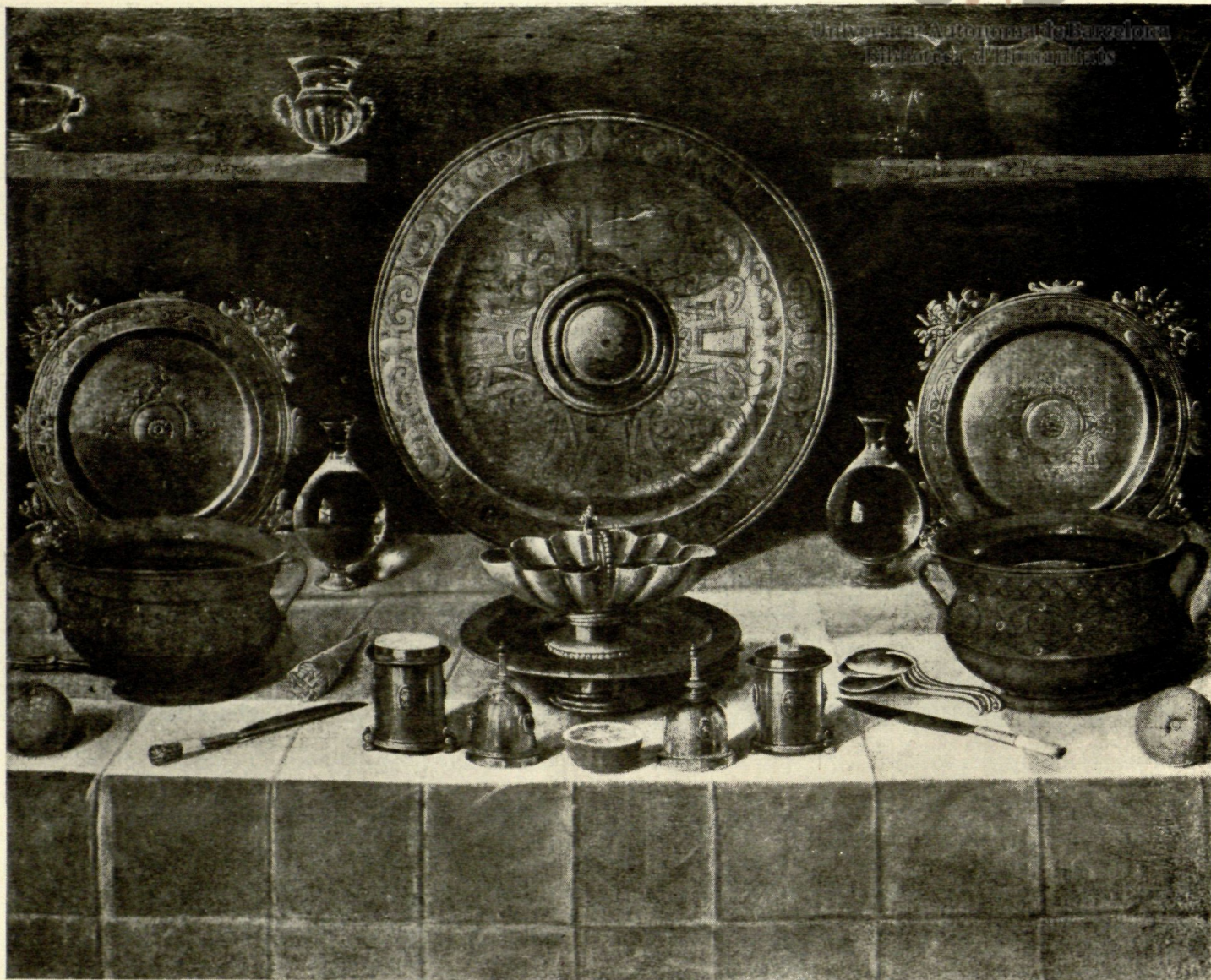


Fig. 3.—Bodegón firmado "Joannes Bapta Despinossa, faciebat anno D'. 1624".

Londres. Propiedad particular.

*Joannes Bapt<sup>ta</sup> Despinossa faciebat an.no D'. 1624:*

Fig. 4.



(figura 1) demuestra conocimiento de las obras sevillanas de Velázquez. Es una composición de planos paralelos, a la manera de la *Criada*, de Velázquez, en la colección Beit; los *Muchachos comiendo*, en la colección Wéllington, y *Cristo en casa de Marta y María*, en la Galería Nacional de Londres. Los objetos, el almirez, los jarros, etc., son idénticos a los de la *Mujer friendo huevos*, de la colección Cook, y la disposición que tienen los colgados en la pared es muy semejante. El niño sentado a la mesa tiene un tipo muy parecido al de la figura central del *Desayuno*, de Velázquez, en el Ermitage, pero es muy pobre el modelado de la cabeza, y la ejecución, basta. Además, la colocación desmañada de los enseres agrupados en la mesa, con el vacío de la parte derecha inferior, produce una desarmonía, que aumenta una iluminación arbitraria.

## II

*Un bodegón de Juan Bautista de Espinosa.*  
(Lienco de 0,98 × 1,18 m.)

Contribuye a darnos idea del adelanto de la pintura de naturaleza muerta en España durante el siglo XVII el cuadro que reproducimos (figura 3), existente en una colección particular de Londres, que aparece firmado y fechado en 1624.

La firma se lee actualmente: "Joannes Bap.<sup>ta</sup>

Despanssa... faciebat anno D'1624" (fig. 4), pero en una fotografía del cuadro, hecha con ocasión de una subasta en Londres, en 1920, se puede ver con toda claridad que decía: "Joannes Bap. Despinossa"... La firma ofrece indudable carácter de autenticidad, pero quizá en alguna restauración se alteraron las letras centrales del apellido.

El único artista de este nombre que conocemos, es el autor de un *Santiago el Mayor* que hay en la Capilla de la Dehesa de Castejón de la Catedral de Toledo, firmado: "Juan Bautista de Espinosa, pintor del rey", fechado en 1626 (1). Ni Palomino ni Ceán Bermúdez lo citan; pero Viñaza recuerda un retrato de un jurisconsulto pintado por él en 1616, que se hallaba en la colección de Nicolás de Vargas (2). Los datos de nombre y fecha, identifican a este artista con el autor del cuadro a que nos referimos, que puede servir de base para la atribución de otras obras suyas.

La composición, rigurosamente frontal, es característica por su ingenuidad de los antiguos bodegones españoles, pero extraña algo su exagerada simetría y su minuciosa ejecución.

(1) F. SÁNCHEZ CANTÓN: *Los Pintores de los Austrias*, en el «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones», año 1915, pág. 61.

(2) VIÑAZA: *Adiciones al Diccionario Histórico*, 1889, pág. 162.



PEDRO COTTO, PINTOR MALLORQUÍN  
DEL SIGLO XVII

POR A. MÉNDEZ CASAL

**D**EL pintor Pedro Cotto, de final del siglo XVII, no conozco otra referencia que la de Poleró en su *Tratado de la Pintura en general* (Madrid, Cuesta, editor, 1886, pág. 261), referencia lacónica, ya que se limita a decir lo siguiente: *Cotto (Pedro). Siglo XVII. Notabilísimo paisajista; buen color.*

Hace años, con ocasión de visitar una colección particular madrileña, llamaron nuestra atención dos grandes paisajes (2,24 × 1,50) de tipo italianizante, agradables de color, en los que predomina fina nota grísea, paisajes de composición algo arbitraria, según el gusto de la época, pero en los que, a pesar de su artificio, se recogió en varios trozos certera visión del natural.

Algunas figuras mitológicas animan las escenas, aun cuando dan la impresión de haber sido ejecutadas por distinta mano. En cambio, las representaciones de animales — perros, un león — parecen obra del mismo paisajista, que tal vez no se sentía capaz de pintar la figura humana.

A pesar de la falta de unidad en la obra,

ofrece, no obstante, cualidades excelentes. Ambas aparecen firmadas "Pedro Cotto, mallorquín".

En la que reproduce un río con cascada, se agrega a la firma la fecha de 1694. (Fig. 2.)

Dos nuevos datos, por tanto — oriundez y época precisa —, podemos agregar a la noticia escueta de Poleró.

Furió, en su *Diccionario de los ilustres Profesores de las Bellas Artes en Mallorca* (Palma, 1839), no cita este artista; y en la benemérita *Sociedad Arqueológica Luliana*, que tan minuciosamente viene estudiando desde hace muchos años cuanto atañe a la Historia del Arte balear, tampoco conocen obra, ni aun el nombre de este pintor.

La propietaria de estas obras nos ha permitido estudiarlas y reproducirlas, quedando así registradas gráficamente.

Unos facsímiles de firmas se reproducen asimismo. Queda así abierta la biografía de un artista, en espera de que algún día surjan documentos y otras obras que permitan dibujar claramente la vida de pintor tan interesante.





Fig. 2.—PEDRO COTTO. *Paisaje*.

*Colección, Condesa de Arcentales, Madrid.*

Pedro cotto  
mallorquin año  
16 94.

Fig. 4.





Fig. 1.—PEDRO COTTO. Paisaje. Colección, Condesa de Arcentales, Madrid.

Pedro  
Cotto  
mallorquin  
F

Fig. 3.



## EXPOSICIONES

### EL PAISAJISTA J. CUBAS, EN BELLAS ARTES

**E**N estos días (del Febrero que empieza) se exponen en el Salón Central del Círculo, un buen haz de paisajes de Cubas.

No pocos de los lectores saben ya de la sensibilidad y aptitud de este pintor para captar la luz y llevarla a sus lienzos, que admiraron hace unos años en estos mismos Salones.

Recordamos de entonces — y ello demuestra la fuerza plástica de su Arte — unos paisajes de luz plateada, fina, de matices violetas y toda una gama de grises... con evocaciones velazqueñas.

Quisimos entonces ahondar en la formación del artista, por el conocimiento del hombre. De lo más sencillo.

Humildad de medio, modestia, trabajo y confianza en sí mismo pintando lo que ve y como lo ve, sin la menor levadura de "escuelas", sugerencias ni sutilezas de ajenas técnicas. Sentirse artista y aspirar a serlo en medio de un trabajo rudo, que le sirve como contraste para cultivar más asidua y maternalmente el "jardín interior", el otro yo, nacido para ver luz y colores — esas maravillas que tan pródigamente crió Dios para regocijo del hombre —, y luego absorberlas y llevarlas con unción mística a sus amados lienzos. Y aquí está de nuevo frente al "público", al "choque de opiniones" y "contagio de sensibilidades", con una labor que confirma la eficacia del trabajo y asiduidad, cuando se lleva dentro buena carga de energía útil.

**Sus cuadros.** Muchos han sido los que fueron a pintar Toledo, más que por sinceridad, atraídos por snobismo; queremos decir, buscando lo "tradicional" por "actual"; poniendo

en el arco la flecha que apunta al *mercado*, a la faceta no artística, sino utilitaria...

En este *Puente toledano* de Cubas, todo sencillez, la luz fina, que unas nubes tamizan en plata con transparencias insospechadas, evoca como nada el verdadero ambiente de Toledo — su luz real — que ni es siempre de gris acre ni atormentada, como parece la vieron cuantos sugestionados por el gran Dominico fueron a Toledo con la paleta *ya* impregnada, la *receta hecha* del paisaje toledano. Paisaje que, incapaces de sentir, hubieron de substraer de viejos moldes inimitables.

Aranjuez, su lago de aguas dormidas y jardines de ensueño, fué también asunto dilecto de Cubas. Salamanca, Cuenca, encontraron también en él un transmisor de sus bellezas. Y apuntemos otro detalle de sinceridad y primitivismo, pero a tono con la vida sencilla, del artista: la ausencia de dramatismo en sus obras. Cubas ve siempre a la Naturaleza, toda suavidad, con mimos de madre; y así, en todos sus paisajes sólo hay calma, luz, pero como impregnada de las notas del "Angelus". Lo terrible y apocalíptico, lo atormentado, no entró por su retina, o ésta lo transformó, con su visión humilde, contemplativa siempre, de estatismo y devoción sumisa.

Y citemos para terminar, estos lienzos de Madrid, que para el experto cazador de luces y tonos, tiene siempre profusión tan rica como difícilmente captable. Unos árboles por donde la luz corretea entre las hojas arrancando una lluvia de oro en sus tonos otoñales, que luego rompe en cascada sobre la arena. ¡¡¡Cómo alumbraría este lienzo las lobrequeces de alguna sala de nuestro Museo de Arte Moderno...!!!



## BIBLIOGRAFÍA

HYPOTHÈSES SUR LE CHEVET DE L'ÉGLISE DE SAINT MICHEL-DE CUXA, par G. GAILLARD. París, Burdeos, 1934.

Trabajo publicado en el «Bulletin Hispanique de Burdeos», conocida revista dedicada a asuntos de nuestro país.

Ingeniosamente se proponen analizar las diferentes soluciones que pudo tener la cabecera de San Miguel de Cuxa, iglesia importante en el desarrollo del mozárabe y del proto-románico de Cataluña, según los pocos datos conocidos y conjeturas sagazmente establecidas. Aun sin pronunciarse en definitiva por la falta de aquéllos, parece la más aceptable, como indica el autor, la cabecera compuesta de una capilla mayor rectangular entre otras dos menores parejas y otras dos a entrambos lados en hemicíclo, conciliando así una fórmula del Alto Medievo con el nuevo tipo románico.

A. C. E.

HISTORIA DEL GRABADO, por FRANCISCO ESTEVE BOTEY. Colección «Labor». Biblioteca de iniciación cultural.

Siguiendo su misión educadora esta Biblioteca acaba de publicar el manual cuyo encabezamiento consignamos, uno de los temas de mayor interés en el arte y hasta ahora poco generalizado entre los mismos cultivadores de las artes gráficas. Para desarrollar materia tan extensa se ha tenido el acierto de acudir a uno de los más expertos grabadores españoles, al par que fecundo publicista de la especialidad, reuniendo así la historia y la teoría con la técnica más depurada, la que sabe apreciar las diferencias y el matiz de las diversas escuelas, conociendo las causas que las producen.

Para la enseñanza rápida y clara divide el trabajo en diez capítulos y una

introducción en que trata de los géneros y procedimientos diversos de ejecución, ocupándose en el primero de los capítulos de los orígenes prehistóricos hasta el nacimiento del arte gráfico; en el segundo, de los principios del grabado en madera y en metal y de su estampación; en el tercero, del grabado y la imprenta en sus albores en varios países, hasta finales del siglo xv; del cuarto al noveno, del estudio, desde comienzos del siglo xvi, del grabado en Alemania, en Italia, Países Bajos, Francia, Inglaterra y otras naciones menos importantes, reservando el décimo para España, con enorme riqueza de datos, nombres y juicios certeros sobre la actuación de los especializados, así como de otros que pueden ser sólo considerados como meros aficionados.

En el texto lleva intercaladas 69 reproducciones convenientemente aplicadas y al final otras 32 mayores dan buena idea de un arte muy difícil y delicado, capaz de la más feliz interpretación de un cuadro o de hacernos sentir la vibración del genio con sus múltiples recursos y distintos estados, razón por la cual es procedimiento cada vez mejor acogido por los temperamentos exquisitos.

J. E. DEL B.

IBIZA, por ALFREDO BAESCHLIN. Ediciones Vilanova. Valencia.

El tema de nuestra arquitectura popular está en el ambiente desde que el Pueblo español de la Exposición de Barcelona pareció un gustoso hallazgo aunque sus fuentes más que populares, parecían aristocráticas, regionales en todo caso.

Baeschlin, suizo ya nacionalizado, buen catador, conocido por trabajos de tal índole; las casas de campo españolas y sobre todo el admirable estudio del caserío vasco, ha emprendido ahora el de la arquitectura popular de nuestro

Levante en una serie de cuadernos. El primero dedícase a Ibiza, cuya arquitectura se hermana en sentido clásico y sencillez funcional con la mediterránea de todos los tiempos y que curiosamente recuerda, por la semejanza de problemas y natural identidad de soluciones, muchos aspectos de la más moderna y estricta.

El libro se compone de un texto breve pero sustancioso, sin desperdicio, y de una serie de dibujos en que domina la habilidad entre virtuosa y discreta del distinguido arquitecto.

A. C. E.

LA PORCELANA DEL BUEN RETIRO EN EL MUSEO MUNICIPAL DE MADRID, por EMILIANO M. AGUILERA. Artes Gráficas Municipales. Madrid, 1934; 19 páginas, más XII láminas.

Con ocasión de celebrarse en Madrid la Conferencia de Museografía organizada por el Institut International de Coopération Intellectuelle y el Office International des Musées, bajo el alto patrocinio de la Sociedad de Naciones, el Ayuntamiento madrileño quiso ofrecer un recuerdo a los concurrentes a dicha Conferencia, encargando a este efecto, y por iniciativa del Patronato del Museo Municipal, a Emiliano M. Aguilera la redacción de una monografía referente a la sala de aquél dedicada a la porcelana del Buen Retiro; sala que es, sin duda, la más sugestiva del Museo Municipal, organizada sobre la base de la valiosa colección que reunió don Francisco de Laiglesia, adquirida por el Municipio, y bajo la dirección de los señores conde de Casal, Ezquerria del Bayo, Cavestany y Enríquez.

Como cabía esperar, fiando en sus altas dotes, el señor Aguilera ha servido cumplidamente tal encargo. La monografía a que nos referimos representa



el trabajo más completo, no ya sobre la sala en cuestión, sino acerca de la industria de la porcelana en Madrid, fundada por Carlos III y su esposa, doña María Amalia de Walbourg, y una de las más gloriosas del Madrid de otros días. El autor de este folleto recopila cuanto con relación al tema escribieron los señores Pérez Villamil, conde de

Casal, Cavestany y Méndez Casal, es decir, los que mayor interés han prestado al particular; aporta numerosos datos inéditos y hace gala de su fino sentido crítico. Todo ello con el pulcro y expresivo estilo suyo, que ha hecho del señor Aguilera un investigador con personalidad literaria, ofreciendo un caso poco frecuente.

Varias láminas, que reproducen los retratos de los fundadores de la Fábrica de Porcelana del Retiro, pintados por Mengs; las principales piezas y conjuntos de la colección, y dos aspectos de la sala, acrecen el valor de este interesante folleto, lujosamente editado en la Imprenta Municipal.

R. A.

## ABSTRACT, IN ENGLISH, OF THE ARTICLES IN THIS NUMBER

SEVILLAN PAINTINGS OF THE BEGINNING OF THE XVI CENTURY, by DIEGO ANGULO IÑIGUEZ.—Some time ago two Sevillan retables were classified under the name of the master San Bartolomé, which, when carefully examined, apparently should not be attributed to only one artist.

These are, firstly that of "The Marmolejos" in the Cathedral at Seville and dated 1504, and secondly that of St. Marina, which according to certain authorities, was in course of execution at the same time, and according to others, in 1500.

The retable of "The Marmolejos" is dedicated to St. Bartholomew. The Archdeacon of Ecija, Don Diego Hernández de Marmolejo, in his will of 1489 ordered it to be executed and to be dedicated to St. Bartholomew, St. Nicholas, and St. Blase. On the retable itself is stated that it was concluded in 1504. As the Archdeacon must have died shortly after drawing up his will it is to be imagined that Don Ruy Barba was responsible for the execution of the retable. Owing to its date, it is a work of interest, which shows the condition of Sevillan art at such a critical period for the history of the school as was that prior to the appearance of Alejo Fernández. In the retable can be discerned the work of three different painters. The most interesting is influenced by the Master Virgo inter Virgines, to the second one is due the greatest part of the retable and the third only painted three saints.

The retable of St. Mary of Carmona is smaller than "The Marmolejos" and is only one row with three panels, but

it constitutes, of the school, one of the richest ensembles, with its predominant notes of red and gold. In the centre panel the figure of the titular saint rises.

Regarding this work, in 1500 or 1504 according to divers authorities, the artist Francisco López, painted a beam for the Chapel of St. Marina. This item, forgotten by those who lately have been interested in the retable, is not, nevertheless, as definite as those who made it known imagine. It is however worthy of note, as it presents the said Francisco López as a probable candidate to the authorship of the retable.

The writer would be inclined to believe, paying attention to the style of the work, that it dates nearer 1510 than to 1500. The long narrow cloth band of the background perhaps was not used in Seville in 1500, and the "St. Marina", with small protruding eyes and diminutive mouth, appears to be influenced by the Virgin of the Adoration of the Kings, by Alejo Fernández, preserved in the Sacristy of the Chalices of the Cathedral, and if, as is supposed, this comes from the beam of the larger chapel, it is not prior to 1508.

GOYA'S ILLNESS, by Dr. SÁNCHEZ DE RIVERA.—According to the author, among Goya's works there exists a group of paintings (some of the Caprices, Absurdities, sketches, and above all, the pictures called "black" which at one time decorated his country house at Manzanares and are today in the Prado Art Gallery) in which spiritual blackness goes hand in hand with the darkness of the technique. This tech-

nique is entirely unlike that other, fine, smiling, of the Goya of the Tapestry Boards, of the painting of the Alameda de Osuna, of the family of Charles IV, and of the innumerable and inimitable portraits in silver grey.

What is the reason for this change in his palette and in his spirit? This question has been asked either tacitly or openly by more than four of Goya's biographers — among them Iriarte, Beruete, Velasco, Sánchez Cantón, etc., but hitherto no-one has explained the phenomena. Dr. Sánchez de Rivera expounds the hypothesis that Goya was a cerebral psychic invalid, owing to chronic syphilis.

The first point which confirms this is that of the twenty children Goya had, only one reached manhood; the remainder must have died prematurely (miscarriage) or when scarcely born, when of them not even a brush stroke by Goya remains, though he was so fond of children.

Now, what illness other than syphilis could kill off that multitude of infants in one family, either in embryo or hardly born, when neither the necessary care nor the careful and discreet medical vigilance would be lacking.

Portions of letters from Goya to Zapater are reproduced in which the former refers to *the illness*, but without ever naming it, though considering it *terrible and incurable*. In this way was the infection then regarded; and it was not mentioned because these diseases acquired in sexual relationship were considered dishonourable.

A letter of Jovellanos is quoted in which it says that Goya had an apoplexy



which the author believes due to the same disease.

The symptoms of cerebral syphilis are described as well as those mentioned by Goya in his letters, and which are identical. Among them is one, "the sentimental amorous obsession", which overthrows the idea, stated by one after another of Goya's biographers, of his liaison with the Duchess of Alba.

The author believes that precisely because this impossible love of Goya for the Duchess was unrealized, he became obsessed with the "image idea". Due to this, in his sketch book it will be seen that almost all the women have the face of the Duchess whereas their forms correspond to other feminine models.

In the Caprices, the Duchess also appears in many: in "Tantalo", which shows, as it were, an unsatisfied ideal, and in "Que se la llevaron" in which it seems that Goya wished to attain by violence that which he could not do by normal means, representing himself as abducting the Duchess.

Drawings and pictures are reproduced which confirm the author's original thesis that such works show the decisive influence of a brain suffering from a pathologic psychis.

The author concludes stating that in a book he is writing on Goya, he takes up the theory, with the intention of proving it wrong, that the painter was a parafrenic, due to his deafness. The problematic psychic disorders that this deafness may have caused, could not have exercised any influence on "Los Caprichos" which were painted before this affliction appeared, and as to its development, he continued deaf until his death; but instead of constantly producing abnormalities and reaching absolute psychic ruin, he was so awakened mentally — apart from the sporadic delusion — that at 80 years of age he learnt new technics, leaving proofs such as "Los Toros" which together with his last paintings "La Lechera" and "Don Pio de Molina" are marvellous pictorial syntheses of his genius.

THE CONVENT OF ST. JOHN OF THE PENITENCE, TOLEDO. NOTES ON ITS FOUNDATION AND ART, by ANTONIO SIERRA CORELLA.—The famous Cardinal Ximenez Cisneros founded this convent and girls' school

with great fervour, and for this purpose he bought several very old houses, of which the majority still exist and are an example of the brilliant medieval Toledan art.

The processional cloister, with its high galleries, as also the church, were built at the beginning of the 16th Century, and today are still intact, without having undergone any alterations. The main reredos is marvellous, and the panelled ceiling of the main chapel, two side reredos in it, the tomb of the Bishop of Avila, Fr. Francisco Ruiz, secretary of Cisneros, and all the remaining altars, objects, and outbuildings, are of great artistic interest.

Among the works of this national monument-figure famous artists such as Don Juan de Borgoña, Covarrubias, Diego Copin, Miguel Sánchez, Alonso de Torralba, and Juan de Tovar. Certain names famous in different industrial decorative arts are also found.

Owing to its hidden situation, and in spite of its beauty and mystic concentration, it forms part of the unknown Spain, and well deserves to be visited by those tourists fond of the aesthetic emotions.

THE GEMINI OF MODERN SPANISH PAINTING. PEDRO SANCHEZ AND GENARD LAHUERTA. By José FRANCÉS.—It is already important to point out the young artists who — apparently — might still be accused of complicity in the falsely modern bustle. The honest and loyal warning begins to be necessary in order that they may not be dragged into the failure of the simulators and their exponents.

They have a right to respect for the way in which they, a few new artists to whom will be owed the noble aesthetic purification of Spanish painting — fallen into a transitory crisis of insincere artifice — have gradually come to the fore. In spite of the pardonable concessions to exhibitionist contagion, above the natural flattery to the advice of the theorists, the new values in Spanish art will eventually completely free themselves, shaking off all contact with the enormous cracked mass, already broken up and ousted in the whole artistic world.

Two of those artists, two of those positive values of the new painting who deserve to survive both the gipsy fair

and the falsely modern pseudo art, are Pedro Sánchez and Genard Lahuerta, whose recent exhibition at the Sociedad de Amigos del Arte was a serious and authentic artistic manifestation. Both are Valencians, united by parallel spiritual and pictorial orientation.

Since revealing themselves a few years ago in the *Heraldo* Salon, until the present summary of their works, the consolidation of a fraternal sympathy by standards, gamuts, themes and sentiments, these two artists offer an example of loyalty to each other which permits the best predictions. Both shew a desire for profound simplicity and noble softness, as well as the close and intimate fusion of the emotive and the plastic. Neither does the materialistic obsession of the means of expression deaden or enslave the sensitiveness, nor does this harmfully or excessively overflow the primitive intrinsic quality of the former.

Pedro Sánchez is a great student, a concentrated static, a taster of the sweetnesses of the home.

Genard Lahuerta is inquisitive, an expansive dynamic, a devourer of maritime chimeras.

In the case of Pedro Sánchez, the colour has soft lyric chords and mystic tonal digressions, delicate and soft caresses for the beholder. In the case of Genard Lahuerta the colour is dramatized, exalted and inflamed with epic accents, with a painful vigour and with a realistic fierceness like a mirror before human bitterness.

Pedro Sánchez chooses feminine or infantile motives against backgrounds of a delicate and candid religiousness. One thinks of him painting at peace and in God's grace.

Genard Lahuerta prefers stormy N. W. winds and high seas; he portrays sailors or people with faces and torsos of Levantine seamanship against backgrounds after Delacroix or Teotocopuli, and literary suggestions after Baudelaire or Conrad.

Genard Lahuerta gives a baritone note to his spirited romances and his energetic barcarolles: in the living flesh and the naked spirit he carves his palpitant statues. He uses the dark hulls of the boats to coin the idylls of rough lads, ill-shaven and with far-away looks in their eyes, and of the girls without assumed beauty or prudish modesty.



In the portraits — oh, that portrait of Regües, where the model, young and strong, holds a prancing horse, a black grandson of the white Pegasus, the whole being a virile melody of passionate blues — the artist is also a narrator: narrating such as in the landscapes and still-lives, without worrying to make them attainable to all, but instead endeavouring to extract from them their intimate essence and true soul, and leave them on the canvas like a recently discovered archaeologic revelation, eloquent beneath an unforgiving sun, or in a sweet setting of melodramatic reflux.

And, nevertheless, after separating them and finding each one distinct and convincing in his unmistakable characteristics, one cannot but advise them to unite immediately in the reiterated homogeneous and common desire. For it pleases us to see them enter by their own filial right, into the Valencian school of painting of yesterday — before Sorolla inflamed it a little artificially with ultramarines and cadmiums — the classic Valencian painting saturated with the whites and greys of Ribalta, of Muñoz Degrain, and of Pinazo, and to take the affable, smiling, and optimistic place of the Gemini destined always to be together and always new in the history of modern Spanish painting.

#### PICTURES BY UNKNOWN SPANISH PAINTERS, by ENRIQUETA HARRIS.

##### I

*A boy seated at a table by Francisco López.*

Canvas, 0.585 × 0.98 m.

The problems of identification of the various hands in the large body of bodegones attributed to Velázquez and his "school" are as yet only in the very early stages of solution. The painting, here reproduced, of a boy seated at a table, in a private collection in London, is therefore of importance in providing a touch-stone for the identification of one of these painters of bodegones, because it is signed "Franciscus Lopes".

There are two artists who might thus have signed the picture, Francisco López (c. 1552-1629) and Francisco López Caro (1598-1661). The former, a pupil of Bartolomé Carducho, worked in

Madrid, where he died in 1629. His only known works, religious paintings for Madrid churches, decorative paintings for the Pardo, now destroyed, and five etchings for the illustration of Vincenzo Carducho's "Diálogos de la Pintura" (1633) bear no relation to the painting under consideration. This, stylistically, appears to come from a Sevillian atelier towards the second quarter of the seventeenth century, and the artist is therefore in all probability to be identified with Francisco López Caro, who was born in Seville in 1598 and was a pupil of Ruelas (1). "...Tengo noticia verdadera que es buen pintor y hace más que razonablemente retratos, por los que ha hecho y otras obras de su mano que se ven en Sevilla y algunas que se han visto en esta Corte tiene opinión de ser buen artifice. Vive en Sevilla este año de 1658." (2) Palomino and Ceán Bermúdez also refer to him as an excellent portraitist. The latter mentions that he went to Madrid in his old age to visit his son Francisco Caro, and, as his name is missing from those of the subscribers to the Academy which was founded in Seville in 1660 (3), it is probable that he spent that year in Madrid. He is recorded to have died in Seville in 1661 (4). I know of no works attributed to Francisco López Caro, unless the "Portrait of a Fat Man", mentioned by Elías Tormo (5), be by him.

The author of the bodegón in question shows a close acquaintance with the works of Velázquez's Sevillian period. The picture is composed of parallel planes in the manner of Velázquez's "Servant" in the Beit collection, the "Boys eting" in the Wellington collection" and "Christ in the House of Martha" in the National Gallery of London. The stage properties,

(1) BÉNÉZET: (*Dictionnaire des Peintres etc.*) mentions a Francisco López Caro, pupil of Herrera; this is presumably an error.

(2) LÁZARO DÍAZ DEL VALLE: *Epílogo y Nomenclatura de algunos artífices. Apuntes Varios*, 1658-1659. (See SÁNCHEZ CANTÓN: *Fuentes Literarias*, etc.)

(3) CEÁN BERMÚDEZ: *Diccionario histórico*, 1800, vol. 3, p. 49.

(4) GESTOSO: *Diccionario de Artistas Sevillanos*, Seville, 1900, vol. 2, p. 54. Palomino and Ceán Bermúdez erroneously place his death in 1662 in Madrid.

(5) *Obras Maestras de Ribera* in *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1916, p. 15.

the mortar and pestle and the jars, are identical with those in Velázquez's "Omelette Woman" in the Cook collection, and the disposition of the objects hanging on the wall is very similar. The boy seated at the table bears a close resemblance in type to the central figure in Velázquez's "Breakfast" in the Hermitage, but the modelling of the head is decidedly weak and the execution coarse. Furthermore, the awkward arrangement of the objects on the table and the empty space in the lower right hand corner of the composition combine to produce a lack of unity which is increased by the inconsistent lighting.

##### II

*A still-life painting by Juan Bautista de Espinosa.*

Canvas, 0.98 × 1.18 m.

The painting in a private collection in London, here reproduced, signed and dated 1624, serves to provide yet another link in the chain of development of still-life painting in Spain in the seventeenth century.

The signature as it stands to-day is "Joannes Bap<sup>ta</sup> Despanssa... faciebat anno D' 1624", but in a photograph taken of the painting when it was in a London sale-room in 1921 it reads "Joannes Bap<sup>ta</sup> Despinossa... faciebat anno D' 1624", the centre letters of the surname having been altered. The original signature appears to have been perfectly genuine.

The only artist of this name known to us is the author of a "St. James the Great" in the Capilla de la Dehesa de Castejón, belonging to Toledo Cathedral, which is signed "Juan Bautista de Espinosa, pintor del rey" and dated 1626 (1). Neither Palomino nor Ceán Bermúdez mentions him, but Viñaza cites a portrait of a jurisconsult painted by him in 1616 in the collection of Nicolás de Vargas (2). The facts of the signature and the date indicate the identification of this artist with the author of the still-life in question, which may provide the basis for the attribution of other works to him. The seven-

(1) F. J. SÁNCHEZ CANTÓN: *Los Pintores de los Austrias* in *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1915, p. 61.

(2) VIÑAZA: *Adiciones al Diccionario Histórico*, 1889; p. 162.



rely frontal composition is typical of early Spanish still-lives and bodegons in its naiveté, but it is unusual for its self-conscious symmetry and careful execution.

**PEDRO COTTO, MAJORCAN PAINTER OF THE XVII CENTURY**, by A. MÉNDEZ CASAL.—No other reference is known to the author of the painter Pedro Cotto, of the end of the XVII century, than that of Poleró in his "Tratado de la Pintura en general" (published by Cuesta, Madrid, 1886, p. 261), a laconic reference which only says:—"Cotto (Pedro) — XVII Century. Very noteworthy landscape painter; colours good."

Some years ago, on visiting a private collection in Madrid, the author's attention was drawn to two large landscapes (2.24 x 1.50 m.), Italianized in type, of

pleasing colours, in which a fine grayish note predominates, landscapes of somewhat arbitrary composition according to the taste of the period, but in which, in spite of the workmanship, a certain natural aspect is visible in some parts.

Some mythological figures appear which, however, give the impression of having been executed by a different hand. On the contrary, the animals depicted, such as dogs and a lion, appear to be the work of the painter of the landscape, who perhaps did not feel able to paint the human figure.

The works, in spite of the lack of unity, nevertheless present excellent qualities. Both are signed "Pedro Cotto mallorquín".

In the one in which a river and waterfall appear, the date 1694 appears alongside the signature (Plate II.).

We are therefore able to add two new

facts to Poleró's brief note, viz. origin and definite period.

Furió, in his "Diccionario de los ilustres profesores de las Bellas Artes en Mallorca" (Palma, 1839), makes no mention of this artist, nor in the worthy Sociedad Arqueológica Luliana, which for many years has been minutely studying everything relating to the history of Balearic art, is any work or even the name of this artist known.

The owner of the two works in question has allowed us to study and reproduce them, and thus they remain graphically recorded.

Similarly certain facsimiles of signatures are reproduced. Thus the biography of an artist is opened, in the hope that some day documents and further works may come to light which enable one to clearly portray the life of an interesting painter.

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



## Fototipia HAUSER Y MENET

CASA FUNDADA EN 1890

Reproducciones artísticas  
para obras de lujo, Arqui-  
tectura y Bellas Artes, edi-  
ciones de tarjetas postales  
en fototipia y bromuro por  
nuevos procedimientos.

Especialidad en fototipia en colores

M A D R I D

Ballesta, 30

Teléfono 15914

## Fototipia HAUSER Y MENET

ESTABLISHED 1890

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

Specialists in colour photo-engraving

M A D R I D

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