

# REVISTA ESPA- ÑOLA DE ARTE

AÑO  
IV  
NUMERO  
JUNIO

6

PASEO DE  
RECOLETOS  
20 MADRID  
MCMXXXV

PUBLICACION 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.

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

	Páginas
ENRIQUE LAFUENTE FERRARI.—Recensión y precisiones sobre grabados de Goya . . . . .	268
	(Con 5 reproducciones.)
WERNER GOLDSCHMIDT.—El problema del arte de Luis Morales. . . . .	274
	(Con 7 reproducciones.)
ANTONIO MÉNDEZ CASAL.—Vicente Giner, pintor valenciano del siglo XVII. . . . .	281
	(Con 6 reproducciones.)
JOAQUÍN EZQUERRA DEL BAYO.—Don Juan Downie, guerrillero escocés de nuestra Guerra de la Independencia. . . . .	286
	(Con 2 reproducciones.)
GEL. SIO OÑA IRIBARREN.—Loza hispanomorisca, loza moriscocrisiana y loza española de reflejos metálicos. . . . .	288
	(Con 18 reproducciones.)
La Exposición del libro español en Estocolmo. . . . .	292
	(Con 2 reproducciones.)
Necrología . . . . .	295
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.



## RECENSIÓN Y PRECISIONES SOBRE GRABADOS DE GOYA

POR ENRIQUE LAFUENTE FERRARI

FUERON los grabados de Goya, y no sus pinturas, los que labraron al artista aragonés un prestigio eficaz fuera de España y aun en nuestro mismo país, donde durante bastantes años pontificó como crítico, unánimemente respetado, don Pedro de Madrazo, que tuvo siempre una reserva algo despectiva para juzgar la obra del maestro, los grabados no dejaron de atraer la atención de artistas y aficionados. Tardaron las pinturas de Goya en ser apreciadas exactamente por la crítica extranjera, aunque no hemos de olvidar que las primeras monografías dedicadas a Goya fueron obras de franceses. Sus grabados alcanzaron, no obstante, una rápida y pronta difusión y fueron comenzados a cotizar en las ventas europeas desde fechas relativamente tempranas. Si las oscuridades e imprecisiones dominaron y subsisten aún en la vida y en el conocimiento de las obras de Goya, culpa fué de los españoles, siempre reacios y perezosos para llevar al papel testimonios sobre la vida contemporánea en oposición a la verdadera pasión con que en otros países se comienza a fabricar la historia por los que la han vivido. Las gentes de la generación siguiente a Goya supieron de él muchas cosas que dejaron lamentablemente sin consignar.

Me refiero concretamente a Carderera, que tanto conoció de su vida y de su obra; un libro completo y detallado de don Valentín sobre el gran pintor de Fuentedetodos hubiera prestado un servicio insustituible a todos los

investigadores posteriores. Los dos artículos que Carderera publicó en la *Gazette de Beaux-Arts*, en 1860 y 1863, dejan ver, entre líneas, cuánto sabía sobre el artista y qué poco decía de ello. Carderera hubiera podido, y aun debido, darnos un catálogo completo y detallado de la obra grabada de Goya, del tipo de los que luego fueron elaborados por autores españoles y extranjeros, ninguno de los cuales puede todavía considerarse perfecto. Don Valentín conoció desde su juventud, con amor y entusiasmo no iguales en su generación, la obra de Goya y los grabados singularmente; a él fueron a parar gran parte de los tesoros que guardó con celo excesivo Javier Goya, el hijo del artista, y que a la muerte de éste, el despilfarrador Mariano, niño mimado de su abuelo, dilapidó rápidamente. Todo este material, que nadie como Carderera conoció en su tiempo y que se dispersó después, hubiera permitido la formación de un catálogo de los grabados del maestro al que hubiera faltado muy poco para la perfección.

En los citados artículos de la *Gazette*, Carderera no hace sino desflorar el tema y divulgar algunas noticias curiosas sobre la obra grabada de Goya, que interesaba ya poderosamente en esta época a los aficionados franceses; lo demuestra el hecho de que Burty, que tradujo al francés los artículos de don Valentín, los apostilla con notas y precisiones de algún valor. Carderera murió y con su muerte y la dispersión de sus colecciones —lo que recogió la Biblioteca Nacional no es sino una parte de lo que él tuvo en sus manos,



no muy grande en lo que a Goya se refiere—, el Catálogo de los grabados del maestro se convertiría en tarea mucho más ardua. Lefort hizo un estimabilísimo intento en su *Essai*, publicado a continuación de su estudio sobre Goya (1877), y aun así la mayor parte de su valor está en lo que supo y conoció de la Colección de Carderera. Viñaza, diez años después, siguió sus huellas, pero hasta nuestros días no apareció la más seria aportación española al estudio de la obra de Goya con el importantísimo libro del malogrado Beruete. No obstante, el excelente estudio que éste dedicó a Goya grabador, no es, ni pretendió ser, un Catálogo descriptivo y enumerativo de estados, ni su estudio se enfocó desde el estricto punto de vista del catalogador de grabados. Aun no siéndolo, Beruete desconoció o desdeñó el importantísimo libro de Hofmann, aparecido en 1907 (1), y cuyo estudio detenido hubiera podido evitar algunos errores en la obra del crítico español. Los dos tomos que Delteil dedicó a Goya en su *Peintre - Graveur*, publicados después de la obra de Beruete, acometían con un intento de rigor preciso el Catálogo íntegro de la obra grabada del maestro tratando de llenar una necesidad. Es el Delteil libro utilísimo, pero todo el que lo maneja sabe con cuánta frecuencia hay que rectificar sus datos; en definitiva, se impondrá dentro de no muchos años la necesidad de incorporar las novedades a un Catálogo completo y puesto al día, imprescindible para el estudio de la obra grabada de Goya, en la que tanto abundan los estados raros y las pruebas de ensayo. De todo interés fué la Exposición celebrada con ocasión del centenario goyesco por los Amigos del Arte, en 1928, que fué organizada por don Miguel Velasco. Novedades y rectificaciones importantes fueron dadas a conocer por este señor en el *Catálogo manual de la Exposición*, pero por desgracia no tuvieron el eco que merecían ni la ampliación que hubiera convenido, ya que el *Catálogo* extenso y de estudio que la Sociedad suele publicar con motivo de sus expo-

siciones fué sustituido en aquella ocasión por el libro álbum reproduciendo toda la obra grabada de Goya con un intento de divulgar su conocimiento; ello privó de un eco internacional a las aportaciones que allí se hacían al conocimiento de los grabados del maestro (1).

No han sido las de la Exposición las únicas novedades aportadas al estudio de la obra de Goya. Fuera de España han aparecido también cosas nuevas que, justo es decirlo, no han sido tampoco recogidas en España a pesar de lo sensacional de alguna de ellas. Me refiero al descubrimiento de un pequeño tesoro de grabados de Goya en la Colección que procede del hispanista inglés Sir William Stirling (1818-1878), el autor de los *Annals of the artists of Spain*, y coleccionista de pinturas españolas, alguna tan importante como la famosa *Dama del Armiño*, del Greco. Este tesoro de grabados de Goya, adquirido por Stirling en España, permaneció desconocido y no estudiado en Keir, cerca de Dunblane, en Escocia. Dos hijos del hispanista, el general Archibal Stirling y Sir John Stirling Maxwell, miembros ambos del Roxburghe Club, el famoso y selecto cenáculo de bibliófilos de Inglaterra, quisieron ofrecer a éste, en cumplimiento de su obligación estatutaria, un libro en el que se reprodujeran los *Desastres de la Guerra*, de Goya, por pruebas de las limitadas tiradas hechas en vida del autor. La tarea de la preparación del libro fué confiada a Campbell Dodgson, el ilustre conservador, hoy jubilado, del Gabinete de Estampas del British Museum. Campbell Dodgson penetró en el tesorillo de Keir, no explorado ni citado antes y se encontró abundantes rarezas y novedades en cuanto a grabados de Goya que ha ido dando a conocer en artículos cuya recensión es aquí obligada.

(1) La base principal de aquella Exposición —en la que figuraron también notables piezas propiedad de particulares— estaba constituida por los fondos de la Biblioteca Nacional, mal conocidos y reseñados, no ya por Hofmann y Delteil, sino hasta por el mismo Beruete. Pudo, pues, verse que este fondo público que debiera haber sido el primero en interesar a los catalogadores de la obra de Goya, reservaba sorpresas (véanse los números 18 y 23 del *Catálogo* como ejemplo) aun después de publicadas monografías importantes.

(1) *Francisco de Goya. Katalog seines graphischen Werkes*, von JULIUS HOFMANN. Wien, 1907.



En el número de enero de 1927 de la Revista que él dirige: *The Print Collector's Quarterly* (1), ofreció ya las primicias más sensacionales de sus descubrimientos. El principal fué el hallazgo del que con gran asombro hay que anotar que no ha tenido aún eco en España (2), de un grabado inédito y desconocido de los *Desastres de la Guerra*. El hecho de no figurar ni en las más completas colecciones de pruebas de estado conocidas, parece indicar que la plancha hubo de estropearse o fué desechada por el propio artista. El grabado —*Infame provecho*, había de ser su título— es una escena de guerra de las frecuentes en la primera parte de los *Desastres*; aquí se reproduce y ello ahorra toda descripción. De la escena existía dibujo preparatorio, a la sanguina, en la Colección del Prado (3).

En el mismo artículo en el que dió a conocer Dodgson novedad tan importante, catalogaba los estados raros de los grabados de obras de Velázquez por Goya hallados en la Colección de Keir. Las pruebas son descritas con la precisión necesaria; el conocimiento de su existencia y su comparación con algunas pruebas de la Biblioteca Nacional contribuye a aclarar algunos puntos oscuros y a poner de relieve algunos errores de Delteil.

De estos grabados de obras de Velázquez existe un grupo de pruebas antes de toda letra

(1) Página 31.

(2) He aludido a él en un trabajo sobre *Las pruebas de estado de los «Desastres de la Guerra» en la Biblioteca Nacional*, publicado en el Homenaje a Mérida («Anuario del Cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos», 1934, vol. II), que no había aun visto la luz cuando escribí este artículo.

(3) El grabado mide 132 x 193 mm. Pertenece, por tanto, por sus dimensiones, al grupo más numeroso de planchas de *Los Desastres*, muy variables de tamaño, pero que en realidad pueden dentro de sus diferencias reducirse a tres formatos: 1.º, grabados que tienen por término medio 130 de alto por 190 de ancho (algunos, como el 24 y el 29, llegan hasta 200 mm.). La mayor parte caen dentro de este grupo que podemos llamar tamaño grande apaisado; 2.º, planchas con mayor tendencia al cuadrado, con medidas que varían entre 125 de alto por 150 a 159 de ancho, aproximadamente (números 13, 14, 15, 30); 3.º, grupo intermedio menos apaisado que el 1.º y menos cuadrado que el 2.º, con dimensiones aproximadas de 126 por 178 mm. (ejemplo, números 35 y 60).

y limpios de toda inscripción manuscrita. Son verdaderas pruebas de ensayo de tirada; alguna de ellas fué utilizada por Goya para preparar el estado definitivo, bien haciendo retoques a lápiz en las figuras para indicar las partes en que iba a emplear el aguatinta o bien escribiendo en ellos la inscripción que había de grabarse en la plancha. Algunas pruebas se conservan con estas líneas manuscritas, que algunos creen del propio Goya y otros de Cean Bermúdez. La Biblioteca Nacional de Madrid posee prueba de esta clase con letrado manuscrito de los siguientes grabados: Don Fernando de Austria (con la inscripción ms. "Un infante de España"), Doña Isabel de Borbón (la inscripción se interrumpe en "Diego Velázquez..."), Don Sebastián de Morra, el Esopo y el Menipo, de estas tres últimas en segundo estado, como después veremos.

En la colección Stirling existen pruebas de este tipo del Olivares, de Felipe III, de Felipe IV y de Morra.

Interesan de ellos especialmente, por la confusión que todavía existe en la catalogación de los estados, precisar algo respecto al Menipo, al Esopo y al Don Sebastián de Morra.

Lefort registró tres estados del Menipo y el Esopo: I. Antes de toda letra (1). II. Con las firmas *Diego Velázquez* y las iniciales *F. G.* en el margen inferior y *sobre ellas* la inscripción "*Menipo filósofo. Pintura de D. Diego Velazquez q<sup>e</sup> esta en el Palazzo R<sup>l</sup> de Madrid grabada p<sup>r</sup>*

(1) Alguna vez ha parecido dudarse de la existencia de este estado. Carece de razón esta duda; Lefort cita una prueba de Esopo, en su propia colección, y otra en la venta His de la Salle. En cuanto al Menipo, Delteil cita una en Boston, cuya existencia me confirma en atenta carta el conservador del Gabinete de Estampas del Museo de Boston, Mr. Henry P. Rossiter.

Es de notar que entre todos los grabados de Goya, según los cuadros de Velázquez, son el Menipo y el Esopo los dos en que realmente está logrado un fiel parecido con los personajes de don Diego. Parece que ambos cuadros preocuparon a Goya: hay tradición de que los copió al óleo. Alguien ha sostenido que son de mano de Goya las dos copias ingresadas no hace mucho en el Prado, procedentes de un legado. Un coleccionista extranjero residente en Barcelona pretende la paternidad de Goya para dos copias semejantes de su propiedad.



D. Franco Goya, Pintor, a. 1778" (1). En el Esopo, dice: "Esopo el fabulador..." etc. (no Fabulator, como Lefort dice). Lefort, prudentemente, hizo ya notar que ignoraba si existió un estado con sólo las firmas y sin letrero; no sólo existió sino que es el verdadero y auténtico segundo estado, como veremos. III. Con la conocida inscripción: "Sacada y grabada del cuadro original, etc." (2)

El error que supone la admisión de un segundo estado tal como Lefort lo describe, fué deshecho por Hofmann, quien indicó que la inscripción "Menipo filosofo, etc.", en un caso, y "Esopo el fabulador, etc.", en otro, no había sido nunca grabada y que todos los ejemplares en que tal se lee (3) la inscripción está hecha a mano, escrita con tinta china y letra regular que hace efecto de grabado. Mas como el libro de Hofmann ha tenido poca fortuna, he aquí que esta precisión lograda por él fué olvidada por todos los que escribieron después, llegando intacto el error de Lefort hasta el libro de Delteil, siendo don Miguel Velasco quien, en su *Catálogo* de 1928, volvió a llamar la atención sobre esta inscripción, indicando que está manuscrita (4). Campbell Dodgson da a conocer una nueva prueba del primer estado del Esopo que lleva

grabada al reverso el don Baltasar Carlos a caballo, y al mismo tiempo anota en Keir otra prueba del segundo, con la inscripción manuscrita citada, lo que confirma una vez más que el segundo estado es el que lleva el nombre de Velázquez y las iniciales de Goya, y que la única letra que llegó a grabarse fué el "Sacada y grabada...", etc.", como Hofmann dijo y olvidaron los que tras él escribieron (1). También se halló en la Col. Stirling el dibujo preparatorio para el Esopo, que el mismo Dodgson dió a conocer en 1926 en la revista *Old Master Drawings* (2).

Algo semejante a lo ocurrido con el Esopo y el Menipo sucede con el don Sebastián de Morra, cuyos estados describió exactamente Hofmann, pero que por el olvido verdaderamente incomprensible en que sus afirmaciones han caído han sido posteriormente mal catalogados. También en este grabado se escribió con tinta china en algunas pruebas del segundo estado la inscripción que no llegó a grabarse, a pesar de lo cual Lefort y Beruete llegaron a hacerla característica de un tercer estado y Delteil la creyó definitiva del segundo. En la

(1) Se corrige la inscripción con arreglo a la prueba de la Biblioteca Nacional. Hofmann, siguiendo a Lefort, la transcribe también incorrectamente. En cambio, el letrero del Esopo, mal transcrito por Lefort, lo está bien por Hofmann.

(2) Las dimensiones son, según Lefort, 305×220 mm. La prueba de la Biblioteca Nacional (2.º estado de Lefort), da para el Menipo 301×219. Para el Esopo: Lefort, 300×220; nuestra prueba, 299×216.

(3) Hofmann cita las pruebas de Madrid, Berlín y Dresde para el Menipo, y Madrid, Dresde, Berlín y Munich (Berolzheimer) para el Esopo.

(4) Véase n.º 35 del *Catálogo-Manual* de la citada Exposición. Beruete no sólo repitió el error de Lefort sin recoger lo de Hofmann, sino que confunde incomprensiblemente los términos en el confuso párrafo que dedica a esta cuestión, ya que habla de un primer estado sin letra, de un *primer estado después de la inscripción "sacada y grabada..."* y de un *segundo estado con inscripción* que sería el "Menipo filósofo" o el "Esopo fabulador", que no se grabaron nunca. Creo sinceramente que una confusión de notas al redactar esta página pudo hacer a Beruete agravar aún el error inicial de que partía para la catalogación de estos estados.

(1) El catálogo de pruebas de estos dos grabados ha de establecerse, pues, así: Esopo. I. Antes de toda letra. Dos pruebas conocidas; las dos llevan en el reverso un primer estado del don Baltasar Carlos a caballo. Col. Stirling, en Keir, y British Museum (probablemente ésta es la de la Col. His de la Salle, vendida en 1856 y citada por Lefort).—II. Con los nombres de los autores: a la izquierda, *Diego Velázquez*, y a la derecha: *F. G.*, grabados ligeramente a punta. Todas las pruebas hasta ahora descritas de este estado (Madrid, Berlín, Dresde, Munich (Berolzheimer), Lázaro, Stirling), llevan una inscripción a mano, con tinta china, sobre un rayado seco de pauta hecho con punzón cuyas huellas son perfectamente visibles en el ejemplar de Madrid: "Esopo el fabulador... etc."—III. Con la inscripción: "Sacada y grabada del Quadro original de D. Diego Velázquez.. etcétera."—IV. Con biseles.—MENIPO. I. Sin letra. Una prueba estuvo en la Col. Lefort y se subastó en París en 1869. Hofmann habló con dudas de la existencia de otra, vendida en 1893, en Colonia, en la subasta de la Col. del Rey Fernando de Portugal. Hoy se conoce una en el Museo de Boston.—II. Con el nombre de Velázquez y las iniciales de Goya. La inscripción "Menipo Filosofo... etc.", que se creía grabada, está manuscrita en todos los ejemplares que de este estado se conocen. Pruebas en Madrid, Berlín, Dresde, Col. Stirling y Col. Lázaro.—III. Con la inscripción "Sacada y grabada... etc."—IV. Con biseles.

(2) Página 20 y lámina 28.



Biblioteca Nacional de Madrid está la prueba de segundo estado —cuyas características son únicamente el nombre y apellido de Velázquez y las iniciales de Goya—, con la inscripción referida, clarísimamente hecha a mano en tres líneas sobre rayas de pauta hechas con punzón cuya huella es bien visible en el papel. Dice así: "PINTURA DE D. DIEGO VELAZQUEZ Que (1) Representa un ENANO y esta en el Palazio R<sup>l</sup> de Mad<sup>d</sup> grabada p<sup>r</sup> D. Franco Goya Pintor a 1778". Después de escrito esto en el borde inferior del grabado que se había dispuesto para la inscripción, probablemente, como sucedió en el Menipo y el Esopo, no agradó la inscripción a Goya o a Ceán y entonces, en el margen inferior, fuera de la huella de la plancha, uno de los dos escribió con letra corriente cursiva la inscripción que hubo de grabarse única y definitivamente en el tercer estado. Los estados, pues, de este grabado, hay que establecerlos así: I. Antes de toda letra. Ignoro por qué razón Dodgson niega la existencia de este estado. Existe prueba en la Biblioteca Nacional de Madrid (2). II. Con el nombre de Velázquez y las iniciales de Goya. Las pruebas conocidas llevan manuscrita en tinta china la inscripción citada. Pruebas en Madrid, Berlín, Munich (Berolzheimer), Col. Gerstemberg, Col. Lázaro, Col. Stirling (citada por Dodgson). III. Con inscripción grabada. IV. Con biseles.

Campbell Dodgson dió a conocer como descubrimiento un primer estado sin aguatinata del don Juan de Austria (D. 14). El descubrimiento no lo era en realidad. En la Biblioteca Nacional existen dos pruebas de este grabado, una en negro y otra en rojo, que Delteil catalogó como de un estado único; el estudio de estas dos prue-

bas revela evidentemente dos estados distintos. La prueba en negro es un primer estado con aguafuerte pura, sin aguatinata. La prueba está retocada a lápiz indicando dónde iba a emplearse el aguatinata. La prueba en rojo, que es la que Delteil reproduce y que está tirada al reverso del Pernia, es un segundo estado con aguatinata. Ni Beruete ni Delteil hicieron la observación de distinguir entre nuestras dos pruebas, pero sí don Miguel Velasco, que como conservador de las estampas de la Nacional, conocía y distinguía las dos pruebas y así lo hizo notar en el *Catálogo* de la Exposición de 1928, donde figuraron con los números 31 y 32.

De las Meninas, Dodgson ha dado a conocer un estado intermedio entre el primero y el segundo de Delteil, con algo de aguatinata. Esta novedad está representada por dos pruebas, una en el British Museum y otra en la Colección Stirling. En esta última existen, además, primeros estados de algunos de los grabados de Goya, según los cuadros de Velázquez, de los que no se había citado, hasta ahora, el paradero de prueba alguna (1).

Una curiosidad constituye el facsímil litográfico del grabado que representa al portero Ochoa (D. 15), hallado por Dodgson, en Keir. Nada podemos suponer respecto al autor, pero sí hacemos notar que la inscripción que lleva esta extraña pieza al pie, al parecer litografiada también, según Dodgson da a entender, coincide con la que figura en un papel gris pegado debajo de la prueba de la Biblioteca Nacional: "*Quadro de D. Diego Velazques de Silva / grabado por D. Franco Goya*". La coincidencia existe, incluso en el *Velazques* y en los dobles trazos que llevan las letras Q, D y V. En nues-

(1) Corregida la letra mayúscula. Se escribió primero una P y luego, encima, la Q.

(2) Por equivocación, que creo simple errata o mejor salto de una línea al componer el *Catálogo* de la Exposición de 1928, en la papeleta de esta prueba de primer estado, se dice que lleva inscripción manuscrita, sin ser cierto. Hasta ahora el primer estado del Morra existente en Madrid parece prueba única. Como tal se consideraba también el primer estado de El Primo, en nuestra Biblioteca; Dodgson da a conocer otra prueba en la Col. Stirling.

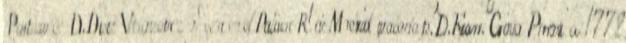
(1) Son el Felipe III, doña Margarita de Austria, don Baltasar Carlos y Olivares. Hay además primeros estados en la Colección Stirling del Felipe IV, de doña Isabel de Borbón, de don Juan de Austria y del Primo; de estos cuatro últimos existen prueba también en la Biblioteca Nacional. En cambio Hofmann cita erróneamente como existente en nuestro Gabinete de Estampas un primer estado de doña Margarita de Austria. La prueba Stirling del don Baltasar, estampada al reverso del Esopo, será, sin duda, la mencionada por Lefort como habiendo figurado en la venta His de la Salle (1856).





1. GOYA.—*Infame provecho*. Aguafuerte para la serie de los *Desastres de la Guerra*. Prueba única, desconocida hasta 1927, descubierta por Campbell Dodgson (Keir, Escocia).



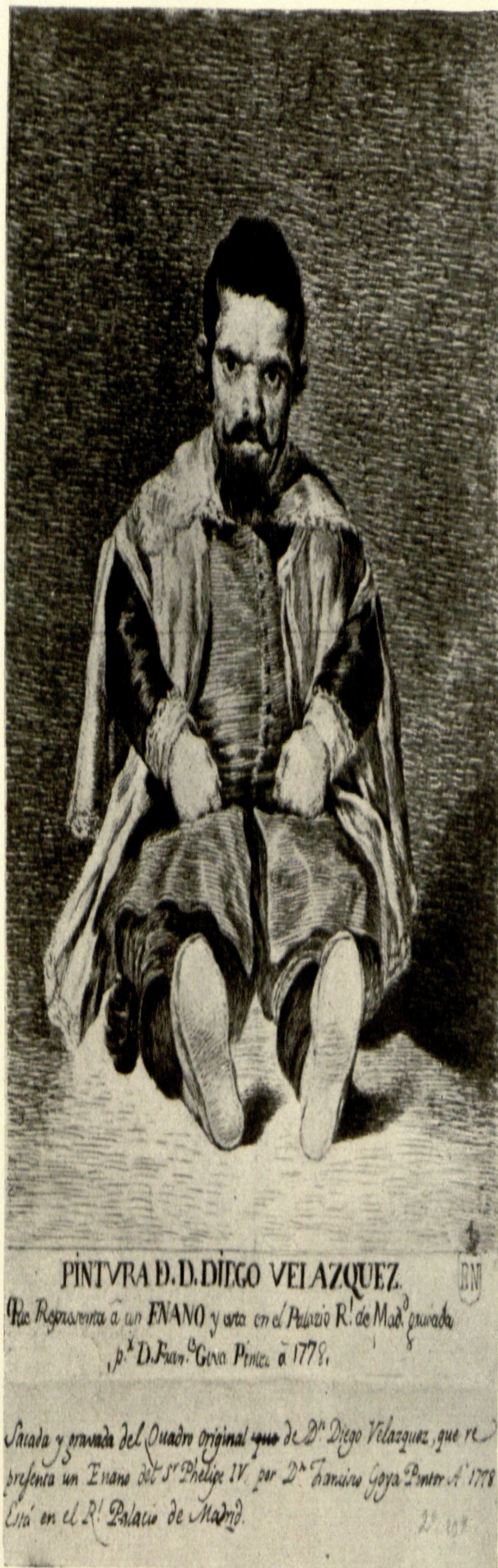


Universitat Autònoma de Barcelona  
Biblioteca d'Humanitats



3. GOYA.—*Esopo, de Velázquez. Dibujo preparatorio para el aguafuerte (Keir, Escocia).*





4. GOYA.—Don Sebastián de Morra, por Velázquez. Prueba del segundo estado en la Biblioteca Nacional.



5. GOYA.—Autorretrato. Primer estado, sin aguatinta. (Prueba única, propiedad de Sir John Stirling Maxwell, Pollok-House, cerca de Glasgow).



tra prueba se añade, además, "esta estampa no llegó a publicarse y es la única q<sup>e</sup> conozco".

Una última y curiosa novedad sobre grabados de Goya es el descubrimiento de un primer estado, anterior al tenido hasta ahora por tal, del Autorretrato por Goya, hecho para la edición de *Los Caprichos*. Se consideraba hasta ahora por primer estado la prueba de nuestra Biblioteca Nacional antes de toda letra, con aguafuerte y aguainta. Procedente de la Colección Stirling y en poder de Sir John Stirling Maxwell, en Pollok House, cerca de Glasgow, existe una prueba del Autorretrato de Goya antes del aguainta, que ha de ser, pues, considerada como verdadero primer estado. Carece asimismo de algún rayado en el cuello y en la sombra, en la parte baja, a la derecha, detrás del hombro de Goya, rayado que se añadió en el segundo estado, prueba ya con aguainta, en la Biblioteca Nacional (1).

Como puede deducirse de estas notas, los Catálogos de la obra grabada de Goya, aun los más modernos, necesitan notables rectificaciones; las novedades aportadas por la Exposición del Centenario y por estos descubrimientos

(1) Véase CAMPBELL DODGSON: *The first state of Goya's self-portrait*, en "The Print-collector's Quarterly", julio 1934, página 287.

de Inglaterra, alteran notablemente la lista de estados de algunos grabados goyescos que se aceptan en los libros de Beruete y de Delteil. Es preciso tomar nota de estas aportaciones para que sean tenidas en cuenta; interesa no rehacer trabajos ya hechos o no olvidar precisiones ya logradas, como ha ocurrido con frecuencia y como lo demuestran los curiosos casos que hemos citado a propósito del libro de Hofmann. Las precisiones que los críticos extranjeros aportan al estudio de Goya deben ser aquí no sólo conocidas sino divulgadas, del mismo modo que los trabajos de los españoles deben ser tenidos en cuenta fuera de aquí por los que a estos estudios se dedican. El mantenimiento de esta intercomunicación hubiera ahorrado inexactitudes de detalle en las que convenía no incurrir, no tanto por su importancia en sí como por evitar que los que han de seguir estudiando estas cuestiones construyan sus clasificaciones sobre una base equivocada. De cualquier modo, colaborando a la mayor precisión en el estudio de los grabados de Goya y recogiendo las contribuciones de los eruditos extranjeros, España debe estar siempre en primera fila en todo lo que se refiera al conocimiento de la obra del gran aragonés.



## EL PROBLEMA DEL ARTE DE LUIS MORALES

POR WERNER GOLDSCHMIDT

**A** Sí como la obra de Velázquez, en la que culmina la pintura española del siglo XVII, debe considerarse como la más fiel expresión del espíritu de su tiempo y de su patria, el del siglo XVI encarna en los cuadros de Luis de Morales, a quien llamaron "el Divino" sus coetáneos. En ellos vive la corriente espiritual de su época, sobre todo el misticismo, y junto a él esa honda seriedad española que se plasma lo mismo en la conmovida fragilidad de sus vírgenes, que en las cabezas aureoladas de sus Cristos o en sus Madres de Jesús sumidas en el dolor.

Morales es el precursor directo del Greco y quizás por esto ha compartido con él hasta nuestros días el anónimo que fuera de España le rodeaba. El Greco encontró, al fin, ya en este siglo, panegiristas que reconocieron su importancia europea, pero Morales sigue envuelto en la sombra que proyecta aquel su hermano mayor en el arte, aun cuando en muchas galerías de fuera de España se encuentran obras de su pincel.

La razón de ello ha de buscarse en el manierismo de ambos maestros, o, por mejor decir, en el modo como ese manierismo aparece a los ojos de los eruditos de las generaciones que nos han precedido en el estudio de la Historia del Arte —nada hay más revelador de esto que el juicio que sobre Morales escribió Carlos Justi, uno de los historiadores de arte más importantes de Alemania, que conocía el de España e interpretaba como pocos el alma de este pueblo—. Para Justi, Morales no era más que un pintor de horribles caricaturas (*schauerliche karikaturen*).

Es curioso observar que tampoco en España

encontrase Morales todo el amor y toda la comprensión a que era acreedor. Mientras unos lo comparaban con Rafael, con Leonardo y aun con Miguel Angel, otros apenas le mencionan con tasadas palabras. Gran parte de estos juicios delata el menosprecio y la incomprensión de un arte que, como el del Greco, tanto se apartaba de las normas tradicionales.

La primera y hasta hoy única monografía que sobre nuestro pintor existe, la publicó Daniel Berjano Escobar hace unos quince años (*El Divino Morales*, Madrid, sin año). Este trabajo tiene valor en cuanto publica por primera vez los pocos documentos que existen en los archivos relacionados con este artista y además porque reúne en un conjunto los juicios y opiniones de mayor interés que se han escrito sobre Morales desde los tiempos del *Vasari español*, Francisco Pacheco. Mas, por desgracia, en su revisión crítica de la obra de nuestro pintor, contiene este libro numerosas contradicciones, que hasta ahora pasaron inadvertidas. No ha logrado el señor Berjano resolver el problema latente en esta personalidad artística; muchos de los cuadros que reproduce en el apéndice de la monografía no son, con toda evidencia, de mano de Morales y ello hace que lejos de esclarecer esta figura, haya venido el libro del señor Berjano a aumentar la obscuridad que la rodea.

Los datos seguros que sobre Morales poseemos son muy escasos. Ninguno de los cuadros o retablos que por su estilo se le atribuyen está firmado o fechado. El único en que aparece el año, tenido hasta ahora por una de las obras capitales de este pintor, la *Madona de la Oro-péndola* (1546), de la Colección Moret de Madrid,



no puede ser de Morales por varias razones (1)

No conocemos el año en que nació este artista. La primera noticia auténtica sobre él data de 1554, en que aparece un recibo referente a trabajo hecho y en que nace su hijo Cristóbal. Apoyándose en este último dato, Berjano supone que nacería Morales entre 1517 y 1522. Augusto L. Mayer, en su *Historia de la pintura española*, admite que pudo nacer en los primeros años del siglo XVI. Consideramos inverosímiles ambas hipótesis, pues por las razones que luego se aducen creemos se puede situar el nacimiento en los primeros años de la quinta década del siglo.

Seguramente pasó nuestro pintor su juventud en Badajoz, capital de Extremadura, en algunos de cuyos pueblos se encuentran todavía retablos de la primera época del maestro.

Extremadura ha sido siempre una de las regiones de mayor aislamiento artístico de España. La distancia de Badajoz a los grandes centros espirituales del país hacía que le llegaran con mucho retraso las corrientes estéticas nuevas. Había pequeños talleres dedicados a pintar tablas de devoción y retablos que todavía bebían en las fuentes artísticas del siglo XV, mientras que en las grandes capitales triunfaba ya desde mucho antes el Renacimiento.

En este medio aislado pudo recibir el joven Morales las primeras lecciones de su arte, seguramente de algún mediocre pintor extremeño, que seguía todavía las tradiciones de una época y en ellas educó a su discípulo. Los pocos retablos de Morales que conocemos (en las iglesias de Arroyo del Puerco, Plasencia, Valencia de Alcántara, San Benito de Alcántara), delatan, en cuanto es obra de su mano, un estilo apro-

vincianado, lleno todavía de un sentimiento gótico que se manifiesta en la ignorancia de la perspectiva, en la torpeza de las desdibujadas figuras y en el arcaísmo bien extraño para la época, hacia 1570, en que estos retablos se hicieron. Solamente la estrechez espiritual del país puede explicar estos defectos. Desarrollaba Morales su obra en un ambiente de gran pobreza artística, en el que se desconocían los hechos nuevos y al que no llegaban las corrientes revolucionarias venidas de fuera. Ello justifica el estilo impersonal y desarticulado que nos muestra el joven Morales en esos retablos. Las figuras que pinta aparecen todavía sin movimiento, torpes, adivinándose a veces un ímpetu artístico, reprimido aún por las cadenas de añejas tradiciones.

Y a pesar de todo pueden verse ya en esos retablos los primeros anuncios del Morales venidero. Aun cuando escasas, en el retablo de Arroyo del Puerco se perciben ya claramente las primeras señales de un *manierismo* que ablanda las figuras, alargando cuerpos y cabezas, lo que delata un nuevo ideal estético, que surge a través de la corteza de las viejas formas, ideal no venido de fuera, sino engendrado en el propio mundo del sentimiento, por la fuerza de una personalidad artística que se emancipa de las rancias tradiciones, y rehuye los mandatos espirituales de la generación de su época.

Poseemos documentación sobre el más antiguo de los retablos que se conservan, el de Arroyo del Puerco, terminado en 1568. Los demás están, a juzgar por su estilo, muy cerca de este y pudieron ser pintados algunos años después. Esto permite situar entre 1573 y 1575 la etapa más importante en el desarrollo artístico de Morales, etapa que significa la proclamación de su independencia estética, al irrumpir al *manierismo* propio.

En las obras siguientes de Morales se acentúan diversas influencias, sobre las cuales difieren de un modo substancial las opiniones de los críticos. Hay quien las atribuye a Durero y Holbein el Viejo, y quien las achaca a Rafael y Leonardo, lo que demuestra las vacilaciones

(1) Su composición choca con la obra general del artista, por ser el único cuadro de este asunto con figura entera; es también el único fechado, como hemos dicho; el plegado de los paños delata evidentemente la influencia de Sebastián del Piombo; la expresión del rostro de la Virgen y la composición del fondo no tienen nada de común con Morales. Por otra parte, si el retablo de Arroyo del Puerco, mucho más primitivo, se sitúa entre los años 1563 y 1568, no es posible que el mismo artista pintara la *Madona de la Oropéndola* en 1546.



de la crítica ante este artista, cuya pintura se nos presenta tan extraña y extraordinaria, dentro del arte del siglo XVI.

Seguramente Morales conoció la escuela de Rafael y Leonardo, pero no directamente, sino a través de pintores españoles que habiendo residido en Italia importaron la novedad del Renacimiento. Valencia era uno de los principales puertos por donde entró en España el Renacimiento italiano y allí pudo Morales conocer el espíritu de los grandes maestros, especialmente en las obras de Fernando de Llanos y Hernando Yáñez, discípulos de Leonardo. Pero al mismo tiempo debió contemplar también en Valencia cuadros del renacentista español de mayor importancia, Juan de Juanes, cuya fuerte influencia parece indudable que debió ser decisiva sobre el pintor extremeño. A ella se debe no solamente el modo de tratar los fondos de paisaje, sino también el tipo del Cristo con barba, de la que hace Morales una desproporción. *manierística*.

Juntamente con esta influencia de Juan de Juanes, las obras procedentes de la octava década del siglo, posteriores a los retablos primitivos, acusan un conocimiento de los pintores flamencos que se revela de un modo especial en la dureza de los contornos, así como en las cabezas de Cristo muerto, tratadas muy a la manera flamenca, tal como las vemos, por ejemplo, en la *Piedad*, de la Catedral de Madrid, en la del Museo del Prado o en el *Cristo en la cruz*, de la Colección Grases, de Barcelona. Más tarde, en la madurez del artista, se delata una fuerte influencia de la escuela sevillana, en particular de Pedro de Campaña y de Sturmus.

Pero hemos de declarar que Luis de Morales no sucumbe eclécticamente a tan diferentes modelos, sino que se sirve de ellos para crear un estilo muy independiente y muy peculiar.

Tras los primitivos retablos, ya mencionados, pintó las tablas de devoción de figuras enteras. No se conserva retablo alguno suyo de época más avanzada, en la que, por lo demás, decayó esta clase de trabajos en España, por haberlos acaparado casi por completo los talleres

de los escultores. De las pocas tablas con figuras enteras que de Morales nos han llegado, la mayoría no es de composición original, sino que repite asuntos ya pintados, que en parte remontan al retablo de Arroyo.

Pero ni los retablos ni las tablas de figuras enteras representan al *Divino Morales*, sino los cuadros de medias figuras, las tablas de devoción, a los que consagró por completo su trabajo posteriormente. Gran parte de estos cuadros, conservados en galerías españolas o en colecciones particulares, repiten unos pocos temas: el Ecce-Homo, el Cristo con la Cruz a cuestas o atado a la columna y sobre todo la Virgen con el Niño, que ha salido de su taller en numerosas variantes, pero siempre con el dulce y delicado tipo de mujer de cabeza estrecha y espiritualizada, y de ojos cansados, figura en que el arte de nuestro pintor alcanza sus mayores triunfos.

Si estudiamos a fondo el desarrollo del estilo de Morales en las obras que de él se conservan, veremos que su personalidad artística no presenta un contorno preciso, como ocurre, por ejemplo, con un Velázquez, un Zurbarán o un Ribera. El camino que sigue este pintor no se revela desde el principio con claridad, sino que aparece envuelto en una nebulosa que se torna sola y esfuma, lo que dificulta el enlace de este canon inseguro con sus fuentes de origen.

Nada sabemos de sus principios, de la fecha de su nacimiento, ni de las obras de su juventud. Las más antiguas que nos son conocidas, los citados retablos de Extremadura, datan de la séptima y del comienzo de la octava década del siglo XVI. El estilo de estos trabajos es provinciano, rancio, desdibujado, de un modo raro, y no delata en caso alguno al *Divino Morales*.

Los documentos referentes al retablo de Arroyo del Puerco que se conservan, nombran como pintor de él a un Luis de Morales; pero indudablemente pueden distinguirse con claridad en la obra dos manos distintas: la de un pintor más viejo y bastante flojo en el concepto artístico y otra mano joven e incorrecta, que pintó esos trozos que delatan una tendencia *manierista*.



Ensayemos desde estos puntos de vista un grupo de tablas de dicha obra (2):

El estilo más arcaico se nos muestra en la tabla del Pentecostés (*Cat. men.*, fig. 107). María está sentada entre los Apóstoles, en un espacio indicado de una manera primitiva por columnas pesadas y toscas. Encima de la Virgen aparece la paloma del Espíritu Santo. Llama la atención la absoluta ignorancia de las leyes de la perspectiva, que da a la pintura un carácter arcaico que recuerda representaciones del mismo tema hechas en el Norte durante el siglo xv. Es falsa la proporción entre la Virgen y los Apóstoles y estos últimos son pesados, torpes, primitivos; amontonan sus cabezas, unas sobre otras, como en las pinturas del siglo xv, resultando un efecto completamente plano, sin espacio ni profundidad.

Sorprende en esta escena la figura de San Juan, que se arrodilla a la derecha, ante María. Sus proporciones son distintas a las de los otros personajes, así como su forma y el espíritu que le anima. Lo que llama la atención sobre todo es la cabeza de este Santo, cuya blandura vaga y desproporcionada, rostro alargado y la mirada que se eleva hacia María, contrastan de un modo extraño con la sencillez y el rigor de las demás cabezas. La diferencia entre este Apóstol y los otros, arrodillados a la izquierda, es notoria. Compárese también la mano derecha del San Juan con la de María: aparece aquélla blanda, viva; los dedos muestran su plástica redondez y tienen movimiento, mientras que la mano de la Virgen es torpe, sin vida, pintada con arreglo a un patrón.

Diferencias parecidas encontramos en la tabla de *La Epifanía*: la disposición de la escena, el espacio, con la muralla pintada de un modo primitivo por fondo, las estrellas sobre la cabeza de la Virgen... recuerdan otra vez represen-

taciones nórdicas de los años 1500 a 1510. Con ese ambiente arcaico armonizan las figuras de los Reyes y de la Virgen, sentada en una postura rígida, que respiran todavía el espíritu de aquellos años. Desentona del conjunto, únicamente, el tema central: la figura del Niño y las manos de su madre. Jesús, pintado con excesivas redondeces, parece barroco por lo movido de su actitud; la mano izquierda de María, que surge pegada a la manga, contrasta por su ternura y animación con la torpeza del total de la figura, así como por la desproporción de su tamaño. Todo ello acusa la presencia de un segundo artista, al que debemos el San Juan del Pentecostés, el Jesús y las manos de la Virgen de la Epifanía.

En el Nacimiento (*Cat. men.*, fig. 101), trabajaron también ambos pintores, aunque es mucho más difícil determinar lo que debe atribuirse a cada uno de ellos. El paisaje, la columna de la izquierda, tras la que asoman las cabezas del buey y del asno y la figura del San José arrodillado, con un bastón, deben ser sin duda de la mano del mayor de los dos artistas, mientras que el más joven haría las figuras de la Virgen con el Niño Jesús y los dos pastores. Pero son difíciles de puntualizar los toques que el mayor de ambos pintores diera a estos personajes.

En la Circuncisión (fig. 103), lo que más choca es la figura entera de la izquierda, que lleva un cesto y parece sobrepuesta en la tabla. Es probablemente del artista más joven, inspirada en un modelo italiano. A este mismo artista cabe también atribuir la cabeza de mujer representada al borde izquierdo de la tabla. Del pintor más viejo procede el resto de la escena, con la mesa más dibujada, el gran sacerdote y las mujeres del fondo, cuyas cabezas, como en el Pentecostés, se amontonan sin perspectiva alguna. Este artista posee un estilo uniforme que se destaca con claridad, pero que es más primitivo, más torpe, que desconoce las reglas de la perspectiva y en vano procura conseguir la profundidad del espacio; su tipo de mujer es siempre el mismo, y difiere mucho de las que

(2) Este retablo de Arroyo del Puerco, reproducido en el *Catálogo Monumental de Cáceres*, representa en dieciséis tablas, escenas de la vida de Cristo y de su madre y tiene además cuatro pinturas ovales, con las figuras de medio cuerpo, de Abraham, Isaac, Jacob y Moisés. Se hizo entre los años 1563 y 1568, como lo demuestran los documentos publicados por el Sr. Berjano.



pinta su joven compañero. Las Vírgenes del Pentecostés y de la Epifanía, las caras de la mujer con el Niño arrodillado en primer término, y las de las dos que aparecen a la derecha en el grupo del fondo de la Circuncisión, tienen un mismo rostro oval, sin plasticidad, estático, de nariz roma y frente alta.

En la Resurrección (fig. 104) y en el Descenso a los infiernos (fig. 105), son del artista más joven las figuras del Cristo; en la Ascensión (figura 106), el San Juan Evangelista y, probablemente también, el Cristo, muy destruido por cierto.

A este grupo de trabajos se unen, además de los cuatro óvalos, otras cuatro tablas, que se particularizan por contener medias figuras. La parte esencial de estas tablas es del menor de ambos artistas, y les da importancia el que nos permitan estudiar su estilo con más claridad que en las otras del retablo. A pesar de su mal estado de conservación se nota muy bien que el autor no es un artista maduro y depurado que domine de una manera clara y segura el idioma de las formas, sino un pintor imperfecto aún, que imprime el sello de un estilo juvenil. No sabe dar los contornos con seguridad, no domina la anatomía de los cuerpos; da formas tan blandas y fungosas que parece falta a sus personajes el esqueleto. Pero a pesar de estos defectos comprendemos que hay en él un artista que, con toda la juvenil inseguridad de su pincel, no es un adocenado pintor extremeño, como ese viejo maestro junto al cual trabaja en el retablo. Lo prueba así, especialmente, la cabeza del Cristo en la Flagelación (fig. 109); esa boca entreabierta, esa mirada que se dirige al más allá, contienen una fuerza de expresión anímica, un *patos* del sentimiento, ya por completo barroco, que eleva esta obra de juventud sobre el término medio de las cabezas de los Cristos provincianos.

No cabe duda de que este joven pintor se identifica con el Morales que recibió el calificativo de *Divino*, porque sus obras posteriores guardan relación con el *manierismo* de este retablo de Arroyo del Puerco.

Pero si suponemos que la fecha de su nacimiento —fijada hasta ahora en relación con el de su hijo Cristóbal, en 1554— fué alrededor de 1530, nos encontraríamos con que Morales, al pintar este retablo, en 1563, tendría de treinta y cinco a cuarenta años. Parece en absoluto inverosímil que un artista de esa edad, y más con el fondo espiritual de Morales, pintase de un modo tan incompleto y tan infantil como se nos muestra en este retablo.

Por autor de él nombran los documentos a un Luis de Morales y acaso la hipótesis más probable para aclarar este enigma sea la de que existieran dos *Luis de Morales*, padre e hijo, y que juntos trabajasen esta obra. Partiendo de tal suposición, el *Divino* Morales no sería, como se creyó hasta ahora, padre de Cristóbal, sino hermano suyo. Aceptada la hipótesis, queda resuelto no sólo el problema que plantea la discrepancia entre la torpe mano juvenil del retablo y el perfeccionamiento ulterior del artista, sino también el de la edad de éste al realizarlo. La parte que atribuímos a nuestro artista en las tablas de Arroyo, parece labor de un muchacho de unos veinte años, lo que nos lleva a situar el nacimiento de Morales en la primera mitad de la quinta década del siglo XVI, ya que el retablo se comenzó en 1563. Este supuesto armoniza la edad y el estilo de otras obras posteriores del maestro.

Las tablas de figuras enteras en las que el pintor se muestra ya más firme, siguen cronológicamente a los retablos. Son de las obras más interesantes de esta época las dos tablas de la Colección Grases, de Barcelona —*Cristo en la Cruz* y la *Resurrección*— ambas, al parecer, contemporáneas. En ellas se manifiesta ya la particularidad de Morales de recoger diversas influencias extranjeras y mezclarlas sintéticamente con la manera propia. La función es tan completa que resulta muy difícil el justificar al detalle las fuentes de donde proceden aquellas influencias, y de ello derivan las grandes discrepancias de las opiniones sobre este pintor, que hacen dudar —como dice Elías Tormo— si Morales fué un artista original o un ecléctico refinado.





MORALES: *La Piedad*. Legado de D. X. Laffite, en 1030. (Museo del Prado.)



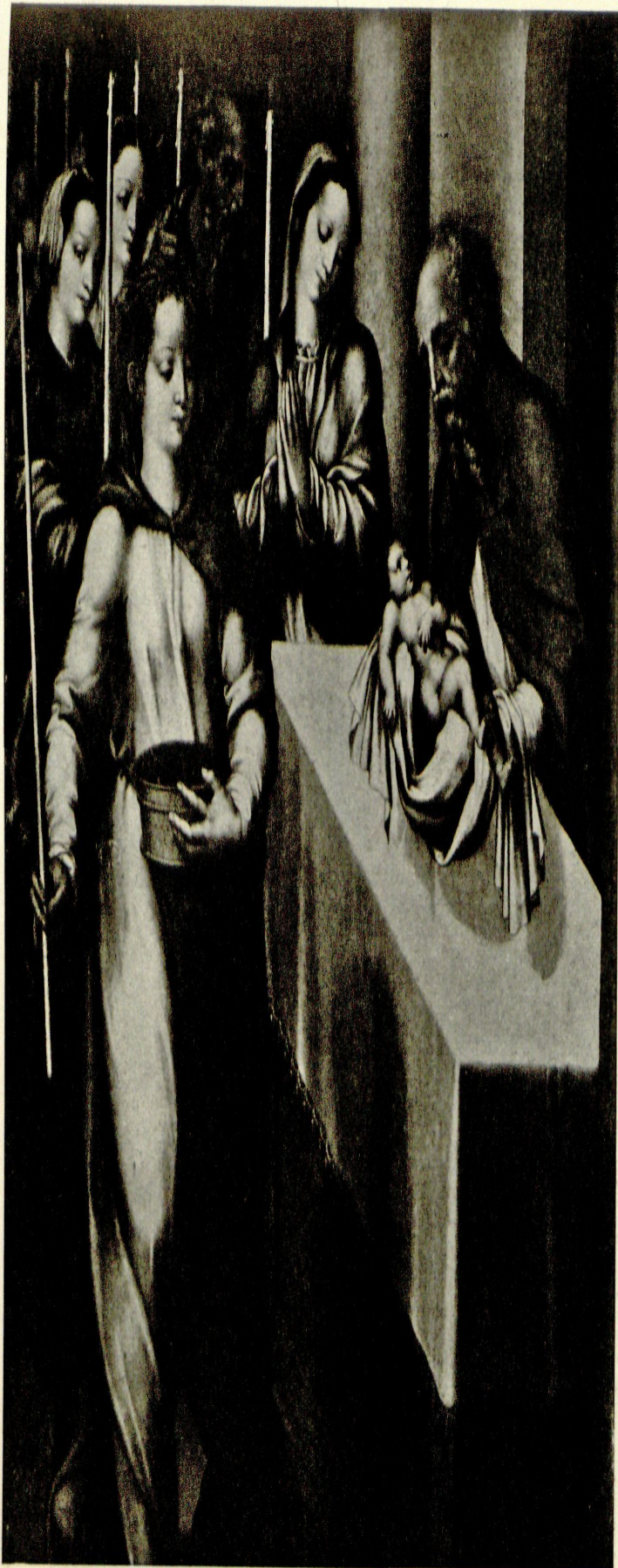
MORALES: *La Virgen del Pajarito*. (Col. de Doña María Moret. Madrid.)





MORALES: *La Virgen con el Niño*. Legado Bosch. (Museo del Prado.)



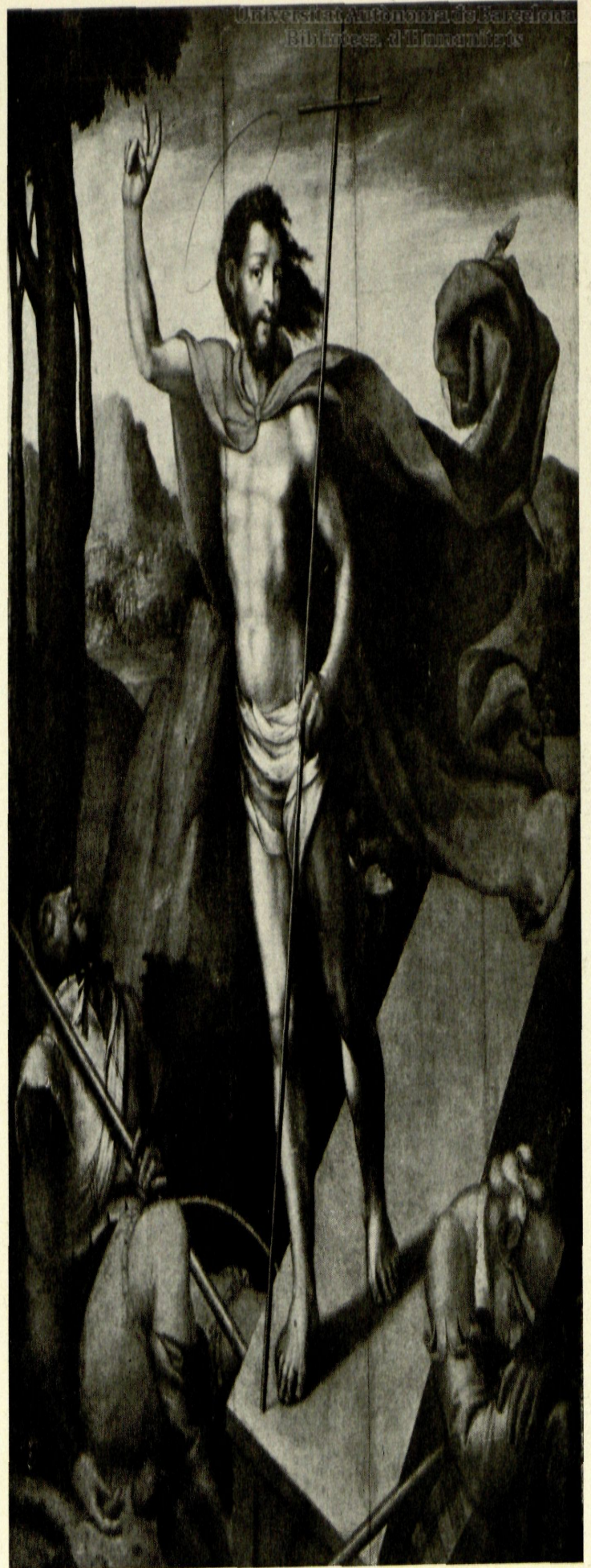
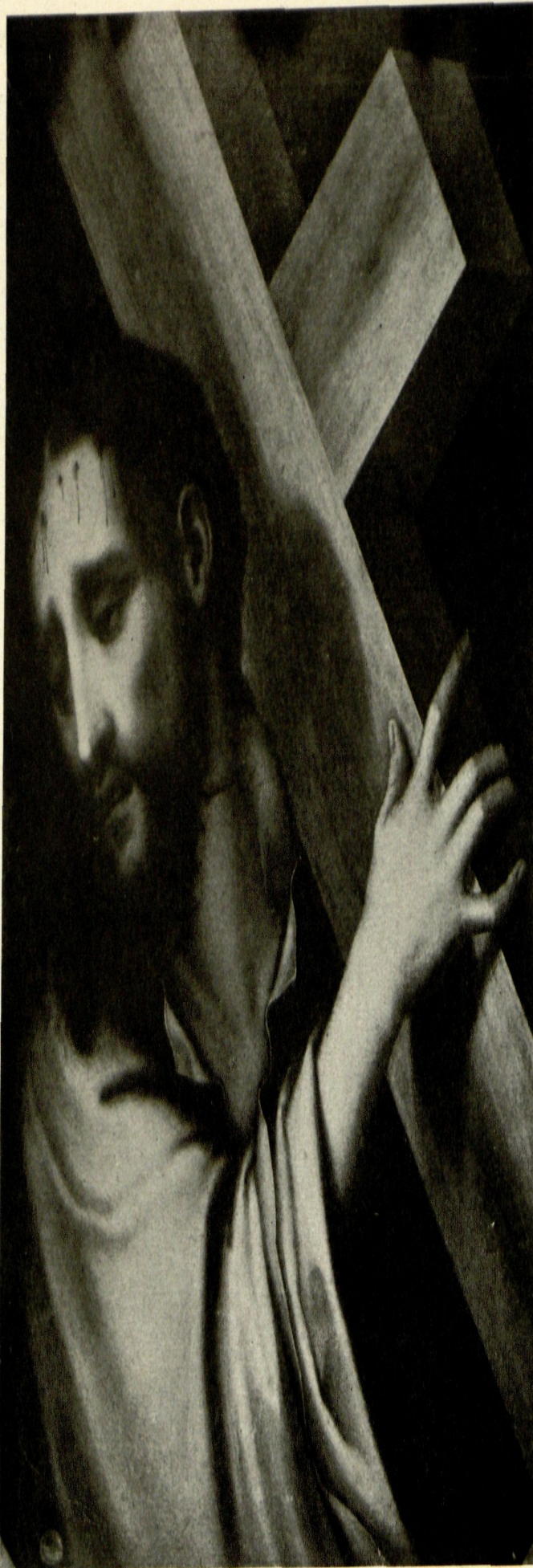


MORALES: *La presentación del Niño Dios en el Templo.* (Museo del Prado.)



MORALES: *La Virgencita de la Leche.* (Col. D. José Lázaro, Madrid.)





MORALES: Cristo con la Cruz a cuestas. (Col. Sr. Grases Hernández. Barcelona).

MORALES: La Resurrección. (Col. Sr. Grases Hernández. Barcelona.)



En la Crucifixión se mezclan influencias españolas y flamencas. De esta última escuela parece la figura del Cristo, por su cuerpo flaco y su rostro llevando el sello de la muerte, que no es a buen seguro de la propia inspiración de Morales. En cambio el tipo del San Juan, manierista, casi bailoteando, se encuentra ya en el retablo de Arroyo. La cabeza de María recuerda a Juan de Juanes, como también el tipo de la Virgen y la cabeza de Cristo, que persisten en todas las obras posteriores de Morales. Es la misma figura de Cristo que aparece en la tabla de la Resurrección de Barcelona. La composición de la escena en este último cuadro, con el sepulcro vacío y los guerreros dormidos, trae a la memoria algún modelo extranjero, tal vez flamenco, mientras que la figura del Cristo es de ambiente más florentino.

Entendemos que estas tablas de figuras enteras pertenecen a una época de transición, en la que el pintor no alcanza todavía la seguridad completa de la madurez. Descuidadamente se deja ganar por sugerencias de fuera y mezcla con ellas las ideas propias; pero es indudable que estas tablas tienen ya todos los indicios de la plenitud de Morales. No son sus personajes viriles y robustos, sino blandos y líricos, como soñados en un estilo que parece llevar todos los síntomas de una decadencia artística; pero al mismo tiempo choca en ellas una particularidad que constituye característica esencial para distinguir la legitimidad de sus obras: el realismo acentuado con que pinta las manos y los pies: pinta los miembros plásticamente hasta en sus menores detalles, y sabe como ningún otro artista animarlos de una manera que llega a asustar.

En las obras que siguen a estas tablas logra Morales superar el tono decadente a que nos referimos, y alcanza una plasmación de más consistencia, que se significa por la intensidad de la expresión anímica. Uno de sus más bellos trabajos de esta época es *La Piedad* de la Catedral de Madrid. Ante un fondo oscuro aparece arrodillada la Madre de Dios, sosteniendo en los brazos al Hijo muerto. Todo lo blando y lírico de las obras anteriores ha desaparecido

aquí. Este cuerpo de Cristo atormentado, exánime, esta cabeza de muerto, en la que se marca todavía la huella de las horas de dolor pasadas, esta cabeza de la Virgen, hundida en el sufrimiento, todo ello es hijo de un realismo espiritualizado, que se abrasa anímicamente, y que no puede concebirse más conmovedor.

Aquí se encuentra a Morales en el apogeo de su arte. Es cierto que sus cuadros posteriores, con Vírgenes, que salen en profusión de su taller, son de una belleza más elegante, de una delicadeza más dulce, de una sensibilidad más refinada; pero en cuanto a verismo y a intensidad en la expresión anímica, Morales alcanza su apogeo en estos años, en que pintó *La Piedad* de la Catedral de Madrid. Aquí el *manierismo* —como en la obra del Greco— no es una forma vacía de contenido, no es "un movimiento sin causa", sino una plétora de mística religiosidad, que caracteriza a Morales como hijo del siglo XVI español.

La última época del desarrollo artístico de este pintor, está representada por los cuadros de vírgenes, en los que culmina su gloria. En estos cuadros de María con el Niño Jesús, abandona Morales toda la austeridad de forma que encontramos en *La Piedad*, en favor de una turgente elegancia de línea, de tipo rafaelesco. La dureza metálica de los colores —tan característica, sobre todo en las tablas de figuras enteras— se ha cambiado en una plástica delicadeza, floreciente y sensible. El rostro de la Virgen ha perdido todo el vigor que tenía en los cuadros anteriores, creando con él Morales un tipo ideal que hace pensar en su conocimiento en Valencia de la escuela de Leonardo, sin que esta relación signifique cosa alguna ante la fuerte individualidad de este arte maduro, de esta belleza tan completa, y de esta grandeza espiritual, que hacen que sus Marías no encuentren términos de comparación en el arte español del siglo XVI hasta llegar al Greco.

Puede clasificarse entre las últimas obras de Morales el *Cristo atado a la columna*, de la Colección Perinat, de Madrid, repetición de un asunto pintado muchas veces por él. Aparecen en este



cuadro los mismos tipos de rostros que en los anteriores, pero la escena se ha ensanchado con un marcado sentimiento barroco, desconocido en sus anteriores obras. Da las encarnaciones con un empaste de color muy blando, que emplea también en las Vírgenes con Niño de su último tiempo. El sentido de este cuadro es tan sorprendentemente barroco, que haría dudar de su autenticidad si la expresión de las dos cabezas, el colorido y ciertos detalles, como las manos y las orejas del hombre arrodillado, no delataran sin duda posible el pincel de Morales, cuyo arte desemboca con esta obra en las corrientes generales de su tiempo, en la tendencia a una intensificación barroca del sentimiento, propia sobre todo de la escultura española anterior y posterior al 1600.

Nos queda todavía por determinar la relación con el Greco, a que nos invita el acentuado *manierismo* de Morales. No se sabe si éste conoció al cretense, o siquiera las obras de su pincel, aunque existe la posibilidad de que estuviera en Toledo, donde también se encuentran cuadros suyos. Pero sería un error atribuir al Greco alguna influencia sobre Morales, que, cuando aquel se estableció en Toledo, era ya hombre maduro, que había encontrado desde mucho antes sus condiciones artísticas propias.

Morales sigue consecuente el camino que indican los comienzos de su *manierismo* en el retablo de Arroyo del Puerco. Las etapas de esta

ruta le llevan de una inerte sequedad de formas al logro de sus aspiraciones anímicas con una austeridad disciplinada, para desembocar finalmente en las Vírgenes con Niño y *Cristo atado a la columna*, de la Colección Perinat—, en un barroquismo lírico y sentimental. En alguna de estas etapas se acerca más al Greco, en cuanto a la intensidad y a la dirección del sentimiento, a cuya necesidad interior obedece la forma, siguiendo normas ópticas nuevas. Esto se exterioriza en el grupo de cuadros al que pertenece, entre otros, *La Piedad*, de la Catedral de Madrid. El *manierismo* en ellos no es ya una expresión inerte de la forma, sino el último "secreto" del gótico, en que a la visión óptica se superpone una mística religiosidad que sólo podía arraigar tan profundamente en el suelo español del siglo xvi.

Cierto es que Morales no ha llegado a alcanzar ni la espiritualidad ni la forma expresiva de un Greco; pero esta es precisamente la significación de nuestro pintor, al relacionarlo con aquél: que en su obra se hallan todas las posibilidades espirituales y artísticas que alcanzan su apogeo en la pintura de Theotocopuli.

Luis Morales, *el Divino*, es importante, no sólo como precursor del Greco, sino también por su propia personalidad, tal vez la de más fuerza artística del siglo xvi en España. En su obra, el espíritu de su tiempo y de su patria encontró magnífica y conmovida encarnación.



VICENTE GINER,  
PINTOR VALENCIANO DEL SIGLO XVII

POR ANTONIO MÉNDEZ CASAL

NO hace muchos años que, una visita detenida a una casa de campo murciana, nos deparó el hallazgo de dos cuadros no vulgares, en los que un artista casi desconocido trató con maestría y hasta con cierta grandeza, un tema muy de moda en la segunda mitad del siglo XVII y durante todo el XVIII, cual es el llamado "de perspectivas", que en muchos casos presenta la modalidad del cuadro "de ruínas". Ambas obras, indudablemente de la misma mano, firmada una "VINc GIner VAL" (Vicente Giner, valenciano) se nos ofrecen con el doble valor de su excelente calidad, y el de mostrarnos cómo pintaba un artista del que se tenía breve noticia documental, pero que permanecía inédito en tocante a conocimiento de su labor. El hallazgo tiene, pues, la importancia de permitirnos contar desde ahora con dos obras indiscutibles de Vicente Giner, que habrán de servir, quizá durante muchos años, de excelente término de comparación para identificar otras que, tal vez se conserven en colecciones nacionales y extranjeras, como anónimas, o cuando más, clasificadas como de escuela italiana.

El acento italiano de ambas obras sobresale desde el primer golpe de vista. De no existir firma en una de ellas, sería muy difícil sus- traerse a la sugestión de su marcado italianismo. Ello se explica por la permanencia en Italia de Vicente Giner, demostrada por las noticias del conde de la Viñaza (1) en su artículo de Herrera

*el Mozo*. Pero aun a falta de tales noticias, estos cuadros revelan sentido profundamente italiano, y quizá sentimiento del ambiente veneciano, del ambiente de su puerto, entonces tan frecuentado por gentes de todas las razas.

El cuadro firmado (Fig. 1) es deliciosa narración del ambiente marítimo de un puerto italiano, probablemente el de Venecia. Luminosidad optimista y mezcla pintoresca de las gentes más diversas. Unos turcos, posiblemente ricos comerciantes y tal vez un magyar, reunidos en grupo, conversan en el muelle, que muestra por fondo un trozo de mar con unas galeras. Un marinero turco de cabeza rapada, de cuya coronilla surge larga coleta, juega con un perro. Dos caballeros atildadamente vestidos dialogan. Mendigos arrinconados sobrellevan paciente- mente su miseria, y las severas arcadas no exentas de grandeza son a modo de grandes ventanales que enmarcan bien enfocados, bellos aspectos del puerto. Galeras de artística popa "de retablo" aparecen ancladas, y una lejanía velada por fina bruma deja entrever ruinoso castillo, coronando un montículo.

En esta obra, paisaje y figura se enlazan sin violencia; más bien se completan, dando fuerte sensación de que el artista vivió y sintió tal ambiente, logrando aprehenderlo sin esfuerzo. Bellísima estampa de la vida veneciana de final del siglo XVII, parece anunciar el delicioso costumbrismo que años más tarde había de tener en Canaletto y en Guardi, extraordinarios maestros. Este paisaje de Giner nos muestra a un artista que cultiva certero realismo espiritualizado por sutil matiz. El dibujo de la arquitect-

(1) *Adiciones al Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, de don Juan Agustín Ceán Bermúdez. Tomo 2, pág. 271.



tura es preciso, como de hombre educado a la italiana, en el culto a las proporciones. Las figuras, movidas y sentidamente humanas, abundan en calidades, y algunas, como la del turco que acaricia a un perro (Fig. 3) y la del marinero que conduce al hombro un barril, constituyen indiscutibles aciertos.

El acorde cromático es afortunado. Las viejas negruras tan características de esta clase de pintura en el siglo XVII, tienden a disiparse. Las sombras bituminosas, sin transparencia, que constituyen el gran defecto y más bien el gran fracaso del caravaggismo, apenas muestran su huella en este cuadro, como si otra técnica y otras orientaciones más sanas sobre el oficio, comenzaran a abrirse paso. La luz ya tiene indudables resonancias en la sombra. En resumen, este cuadro trabajado con pasión por Vicente Giner, quiere abrir nueva ruta, la ruta luminosa que medio siglo más tarde ha de surcar Tiépolo.

El otro cuadro, que interpreta un tema de ruinas, no es de la calidad del anterior. Tal vez fué encargo de comprador preocupado con la vieja rutina del emparejamiento de las obras de arte; así, carece del sentido de humanidad vívida que ofrece el otro. En éste, casi todo es convencional y artificioso, aun cuando muestra algunos trozos afortunados a modo de destellos de la personalidad no vulgar de su autor; pero en tocante a técnica, la inferioridad respecto al otro es manifiesta. Las sombras son poco transparentes, y las figuras no aparecen tan afortunadas. Cuadro convencional, patrón de su tiempo, ofrece en el fondo de la derecha a través de la columnata, la nota viva de un palacio de la época, como si el artista quisiera manifestar el deseo de enfrentarse con la realidad.

No obstante lo artificioso del tema, Giner no desmiente su afán realista tan español; en vez de animar estas viejas ruinas clasicistas con ninfas, sátiros y otras figuras mitológicas, según la moda imperante, emplaza figuras de su tiempo, figuras pintorescas de turcos y otros orientales, que a diario animaban los puertos de Italia y en especial el de Venecia.

Insistamos en lo relativo a las figuras. Giner estudió indudablemente del natural, muchos de los tipos representados en los primeros términos de sus cuadros; pero en cambio las figuras de los fondos han sido ejecutadas de memoria y dentro de un sentido manierista, aun cuando elegante, movido y gracioso, de gran nerviosidad.

Cuatro cuadros de asunto de ruinas que nosotros estimamos de mano de Giner (Museo Nacional de Arte Moderno, legado de la señorita de Sánchez Toca), obras ligeras, destinadas al parecer y desde el primer momento al comercio, han sido animados con figuras de toque nervioso, pintadas de memoria.

Tal vez el haber contemplado en el Reino de Valencia obras de Pedro Orrente, o en España e Italia obras de los Basano, estimuló el interés de Giner por la pintura de animales. En el único cuadro firmado que conocemos de Giner—*Puerto italiano*—, los dos perros, excelentemente interpretados, bastarían para acreditarle de hábil pintor animalista; mas en otros dos cuadros que también creemos de su mano (propiedad de la marquesa de la Rosa), aun cuando no tan estudiados como los de la colección del marqués de Villamantilla de Perales, figuran cinco perros en diversas actitudes, pintados con gran fortuna, y tres caballos (Fig. 5) que, si bien no alcanzan en acierto y precisión la gracia y seguridad de las figuras de los perros, no parecen trabajo ocasional, sino obra de pintor animalista.

\* \* \*

¿Qué noticias documentales iluminan la biografía de Vicente Giner? Ceán Bermúdez se limita a decir en su *Diccionario* lo siguiente: "*Giner. Pintor valenciano. Pintó perspectivas con mucho gusto e inteligencia a principios del siglo XVII.*" A continuación cita el nombre de Díaz del Valle, como fuente en donde adquirió la noticia. Como se ve, no conocía el nombre del artista, al que sitúa muchos años antes de la época en que actuó.

Más tarde, en el tomo VII de su *Historia de la Pintura* (manuscrito inédito que, como es



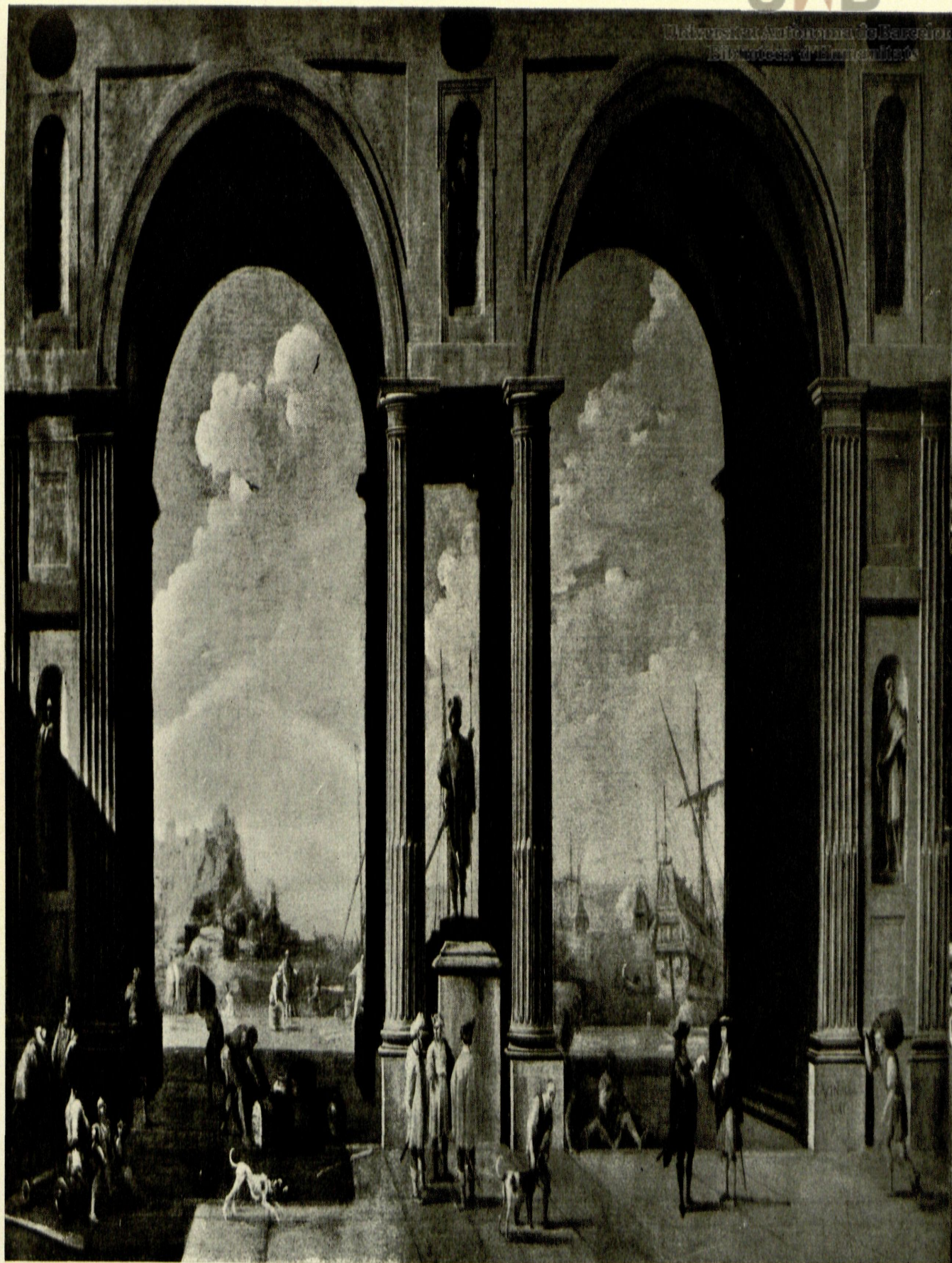


FIG. 1.—VICENTE GINER.—*Puerto italiano, ¿Venecia?* (1,81×1,18.) (Propiedad del Marqués de Villamantilla de Pevales).





FIG. 2.—VICENTE GINER.—*Cargador de muelle y firma del pintor. (Fragmento del cuadro que interpreta un puerto italiano.)*

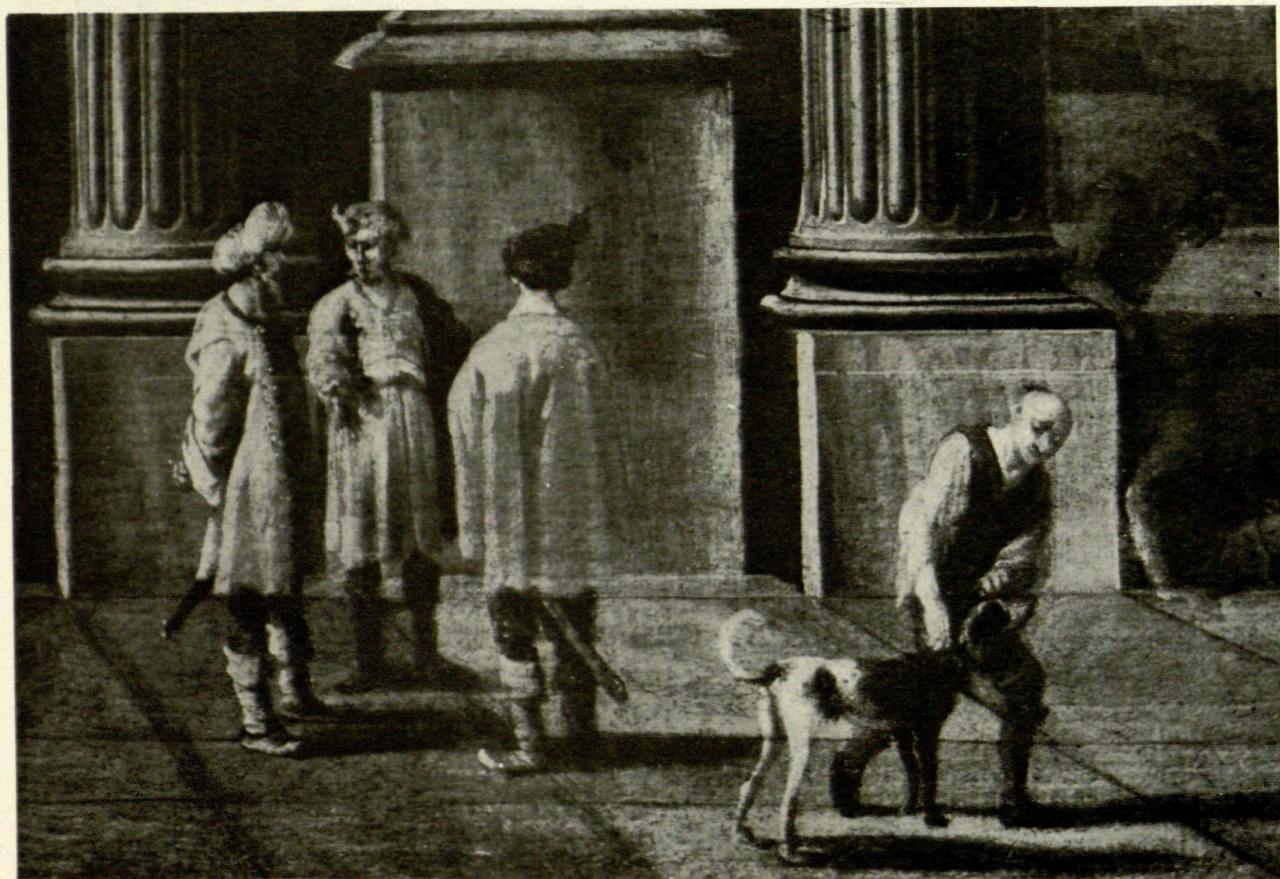


FIG. 3.—VICENTE GINER.—*Figuras del cuadro que interpreta un puerto italiano (Fragmento).*





FIG. 4.—VICENTE GINER.—*Ruinas italianas* (1,82 x 1,19). (Propiedad del Marqués de Villamantilla de Perales.)



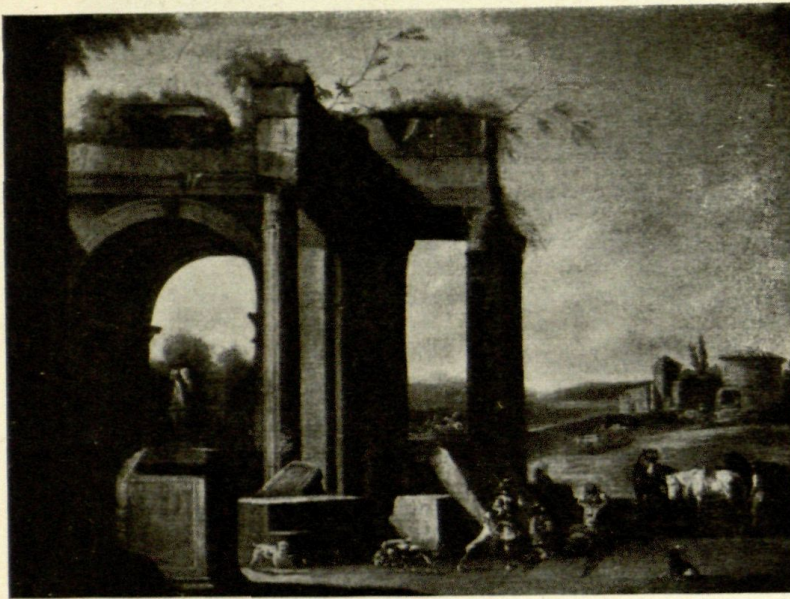


FIG. 5.—VICENTE GINER.—(*Propiedad de la Marquesa de la Rosa.*)

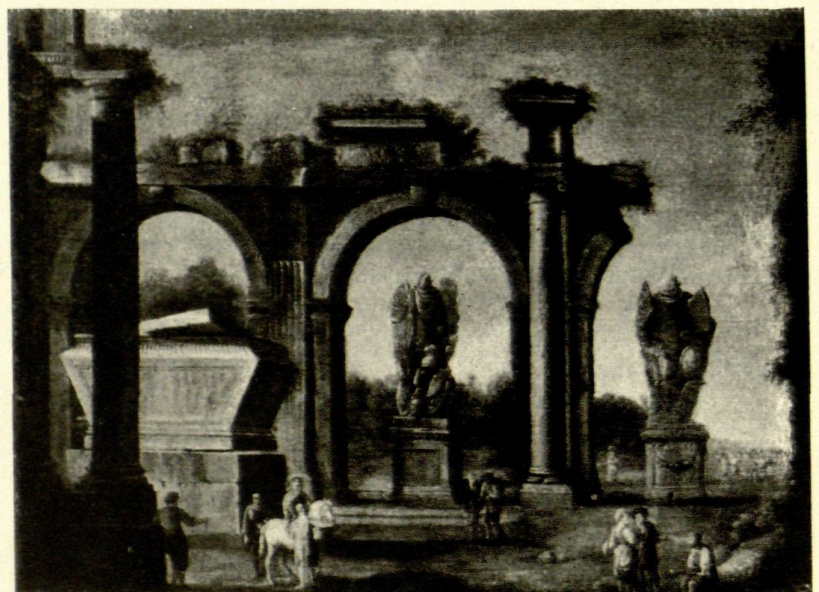


FIG. 6.—VICENTE GINER.—(*Propiedad de la Marquesa de la Rosa.*)



sabido, se conserva en la Academia de San Fernando), página 64, Ceán, desconociendo todavía el nombre del artista, dice: "N. Giner. Valenciano. Díaz del Valle celebra en su manuscrito a este profesor, por la ligereza, gracia y mucho efecto con que pintaba perspectivas de ruinas, templos y de otros edificios. Todavía son muy buscadas en aquel Reino por la inteligencia de la óptica con que estaban pintadas."

Ceán continúa desorientado en cuanto a situar cronológicamente a ese artista, y por otra parte, se desprende de lo dicho que no tuvo ocasión de ver ningún cuadro de su mano. Pero en la página 80 de esa *Historia de la Pintura*, expone: "El licenciado D. Vicente Giner, Pedro Capue, Pedro Gramera, etc. (transcribiendo parte de un documento que después publicó íntegro Viñaza). .... "El primero natural de la ciudad de Valencia, Presbítero, y el más adelantado en la pintura que los otro cuatro, y me temo que sea el mismo Giner valenciano de quien se trató en el folio 64 de este presente tomo..."

Lo expuesto, seguramente, se refiere a nuestro artista.

El barón de Alcahalí (*Diccionario de Artistas Valencianos*) nada nuevo añade.

El conde de la Viñaza, en sus citadas *Adiciones*, envía al lector al artículo de Herrera el Mozo, en el cual nos cuenta que, "viviendo en Madrid (Herrera) el año 1680 y ejerciendo el cargo de Maestro mayor de las Obras Reales, diez profesores españoles de matemáticas, pintura y escultura, que residían en Roma, enviaron una representación al rey Carlos II por medio de su Embajador en aquella Corte, D. Gaspar de Haro y Guzmán, marqués del Carpio, solicitando que el Rey estableciese en la capital del orbe católico una Academia española, como la que tenían otros Soberanos en la misma ciudad, y elegían por Presidente de ella a D. Francisco de Herrera, para que desde Madrid la dirigiese. Los nombres de los diez profesores y las condiciones que proponían constan en el siguiente documento cuyo original existe en el Archivo de Simancas."

La política española de entonces no se interesaba por las artes, y al informe favorable del

marqués del Carpio que acompañaba al Memorial de Vicente Giner, en súplica de la creación de la Academia, se contesta en 5 de Diciembre del mismo año lo siguiente: "Acordada: que el marqués procure desembarazarse de esta instancia, respondiendo gratamente a los pintores sin desalentarlos y en la forma que juzgare más conveniente, pues el erario no está hoy para semejantes desperdicios."

La instancia de Vicente Giner aparece suscrita por los artistas Pedro Gramera, Pedro Capaces, Luis Serrano de Aragón, Antonio de San Juan, Sebastián Muñoz, Martín Rull, Juan Ximeno, Antonio González y Gonzalo Tomás de Meca. Alguno es conocido.

Este documento merece ser reproducido para conocimiento del lector que no cuente en su biblioteca particular con la obra citada de Viñaza (1).

(1) "Señor; Celoso del Real servicio de V. M., se postra a sus Reales pies el Licenciado D. Vicente Giner, de nación valenciano, en compañía de otros nueve españoles, todos de profesión pintores, residentes en la Corte de Roma, de algunos años a esta parte, con el solo fin de adelantarse en las artes de Pintura, Arquitectura, Escultura y Matemáticas, representando humildemente a V. M. cómo en Roma se hallan de presente Academias públicas donde se ejercitan las referidas Artes estipendiadas y mantenidas por el Rey de Francia, Duque de Florencia, de Parma, de Módena, de Mantua y de la Mirándula, sin la de San Lucas, que permanece a expensas del público por el útil que consigue la enseñanza de sus naturales, que se añaden otras Academias particulares, de cuya formalidad, en orden al gobierno, informará a V. M. la relación adjunta. Y faltando entre tan acreditadas Academias, una en que estudien españoles, para que con el tiempo floreciese su patria de hombres peritos en estas habilidades (que sin esta forma es imposible conseguir, por la dificultad de mantenerse a tanta distancia un pobre discípulo, si no es asistido de su legítimo Rey y Señor), traen a la Real memoria de V. M. los referidos, que en tiempo del Rey nuestro Señor Felipe IV (que santa gloria haya), considerando las conveniencias de crédito y utilidad que redundaban a la Corona de España de no ser inferior a las demás naciones en esto, se sirvió S. M. mandar en diferentes ocasiones formar en Roma la referida Academia Real (según se intitula la de Francia), pero tan generosos principios no llegaron al dichoso fin, que todos los de la profesión deseaban, respecto de no haber podido conseguir el poner en Roma para empezar aun el corto número de seis españoles que se inclinasen al estudio de estas Artes, como también se expresa en el citado papel de la formalidad y gobierno de las Academias; y hallándose hoy el referido D. Vicente Giner con sus compañeros, todos en número de diez legítimos españoles, y en su fuerza y vigor aquellas razones,



En el deseo de adquirir más datos que sirvieran para bosquejar una breve noticia biográfica de Giner, acudimos a persona tan bien informada en materia de documentos de arte valenciano como nuestro buen amigo González Martí, el cual comenzó por darnos la desalentadora noticia de que en Valencia se había perdido todo recuerdo de Giner y de su obra, sonando su nombre como cosa nueva. No obstante, con su generosidad habitual, dedicó algunos días a investigación intensa, que sólo dió por resultado el hallazgo de la siguiente referencia en el

*Llibre de matricules del estudi General: "Arts, 2 any, 1676 en 1677. Joan Ribes (Profesor m.<sup>o</sup> Vicente Giner" (n.<sup>o</sup> 7 de la lista).*

Dada la edad a que acostumbraban a cursar estos estudios, presume el señor González Martí que la edad del Giner a que alude el libro, debía andar entre los 14 y los 18 años, lo que nos induce a desechar la identificación con el Vicente Giner artista, que el 1680 se hallaba en Roma ya en posesión del título de licenciado, y ordenado como presbítero, según asegura Díaz del Valle.

*que entonces obligaban a formar la Real Academia, se prometen los suplicantes, que teniendo V. M. presente lo referido, y que quedando todos unánimes y conformes, con ánimo firme de adelantarse en las referidas artes, sin perdonar los mayores desvelos, como lo han prometido ante Notario, y consta del instrumento auténtico que aquí presentan: Se servirá V. M. con su Real generosidad y grandeza, mandar dar las órdenes convenientes a fin de que luego se dé principio a la formación de dicha Real Academia, en que principalmente se interesa el Real servicio de V. M. por tantos motivos como fácilmente se vienen a la consideración; se establezca un Seminario de virtudes a emulación de franceses, tudescos, ingleses, italianos y otras naciones, logrando al mismo tiempo los pobres escolares españoles este asilo para continuar tan honrados principios y estudios, y el suplicante con los de su parcialidad quedarán perpetuamente obligados al generoso ánimo de V. M. con firme ánimo de sacrificar, en lo venidero, a sus Reales pies, todo aquello que a costa de sus fatigas hubieren granjeado en la gran Curia de Roma, de donde quedan atendiendo esta señalada merced, que en todo tiempo reputaron por la más singular."*

*"Nos infrascritos españoles decimos: que por cuanto importa al Real servicio de S. M. Católica del Rey nuestro Señor (que Dios guarde), para que en España salgan hombres de virtudes y perfeccionados en artes de Matemáticas, Pintura y Escultura, a similitud de las demás naciones, se procure erigir en esta ciudad de Roma una Real Academia de españoles, hoy en número suficiente para ella, que estudien y aprendan dichas artes, se perfeccionen en ellas y sepan lo que se requiere y toca a hombres virtuosos, como otra vez se procuró y, por falta entonces de sujetos de nuestra nación, no tuvo efecto la erección, y para la dirección de ella se ha de servir nombrar S. M. en España un Académico mayor, Cabo de la misma, y un sustituto en Roma, para su gobierno económico, y porque sin la unanimidad y común acuerdo de toaos los escolares y estudiantes que la componen o desean su establecimiento, y sin la obediencia al Protector y Cabos de ella, no puede regularse con cariño y puntualidad, ni menos tener su debido efecto con aplauso y aprobación de todos, como a comunidad bien dirigida y gobernada. Por tanto, por la presente, como por instrumento público otorgado por ante Notario, y mediante nuestro juramento, prometemos y nos obligamos todos unánimes,*

*conformes y de mancomún, y a nuestros sucesores escolares y estudiantes españoles de dicha Real Academia, de aprovecharnos, estudiar con cuidado y vigilancia, atender a la virtud y aprender Matemáticas, Pintura y Escultura, una u otra cada uno de nosotros la que le agrada y fuere de su genio, y de reconocer al Sr. D. Francisco Herrera, Maestro mayor de las Obras del Real Palacio de S. M., a quien pedimos y elegimos por nuestro Académico mayor, y al Sr. D. Vicente Giner su sustituto en Roma de dicha Real Academia, por nuestros Cabos, Protector y Director, y que les obedeceremos puntualmente en todo lo que nos mandaren, y de estar y seguir las órdenes que nos dieren o nos diere apartadamente el otro dellos y las que aicho Sr. D. Francisco de Herrera, Académico mayor, diere al dicho Sr. D. Vicente, cada y cuando éste nos lo enseñare, y faltando dichos otros o cualquier de nosotros a la dicha obediencia y a dichas órdenes o a cualquier de ellos desde luego, y para entonces damos potestad y facultad al Sr. D. Vicente, y a sus sucesores sus títulos de dicha Real Academia en Roma, que puede despedir de ella a nosotros si unánimes faltáremos, o al que así faltare, y lo cumpliremos luego sin dilación, ni réplica alguna, y que nos llevaremos con todo el respeto debido a tales Cabos, Protector y Director; y así lo prometemos y juramos en manos del infrascripto Notario que diere el testimonio de la recognición de nuestras firmas infrascriptas, y de esta manera obligación y promesa. Y para mayor validación y promesa, firmeza y cumplimiento respectivamente de mancomún, unánimes y conformes y apartadamente obligamos nuestras personas y nuestros bienes muebles y raíces habidos y por haber en la más amplia forma de derecho y de la Reverenda Cámara Apostólica con todas las cláusulas y renunciaciones necesarias y acostumbradas; renunciando debajo de dicho nuestro juramento a cualquier leyes de nuestro favor juntamente o apartadamente; y nos sometemos y el otro de nos otrosí cualquier jueces y justicias que puedan ejecutar lo en esta contenida carta. Nosotros y a cualquier de nos, nuestros sucesores de dicha Real Academia de españoles en Roma, como si fuera sentencia definitiva pasada cosa juzgada de juez competente. En testimonio de lo cual firmamos la presente por duplicado, que quedará en el registro del dicho Notario a fin y efecto de perpetua memoria de nuestras propias manos y nombres en Roma, hoy a 28 días del mes de Julio de 1680 años." (A continuación, las firmas mencionadas.)*



En el libro valenciano citado, y en el año 1677, aparecen inscritos, según nos comunica el señor González Martí, un José Giner (27 de Noviembre) y un José Luis Giner (1.º de Diciembre), cosa no extraña, pues tal apellido es frecuente encontrarlo en la región valenciana.

Afortunadamente, el documento fundamental en materia de arte es y será siempre la obra, cuando una firma indubitada — como en el cuadro comentado ocurre — le acompaña, y a mayor abundamiento, se hace constar la oriundez valenciana del pintor, aun cuando sea de lamen-

tar la carencia de fecha precisa. No obstante, la indumentaria de los dos caballeros que aparecen conversando en la parte derecha del cuadro casi vale por una fecha, ya que corresponde a los años finales del siglo XVII o comienzos del XVIII.

Provisionalmente, cuando se intente atribuir a Giner alguna obra, habrá que acudir a contrastarla con la de *El puerto italiano*. Quizá Italia guarde obras importantes de Vicente Giner, atribuidas o consideradas como anónimas, de pintor italiano.



# D. JUAN DOWNIE, GUERRILERO ESCOCÉS DE NUESTRA GUERRA DE LA INDEPENDENCIA

POR JOAQUÍN EZQUERRA DEL BAYO

**A**L encargarme la Junta de Iconografía Nacional de la reimpresión ampliada de su primera obra, que publicó en 1908 en conmemoración de la gran epopeya española, entre los numerosos nombres que hube de barajar para escoger los más representativos de aquellos héroes encendidos de amor patrio, que al mismo tiempo reuniesen la condición de habernos legado retratos, surgió una figura que, no siendo de nuestra sangre, dió ampliamente la suya en defensa de una tierra que la caldeó a semejanza de la de Lord Byron, el gran romántico, autor de *Childe-Harold*, cuyas primeras estrofas escribiera a su paso por Andalucía.

El mismo ardor que hizo empuñar la espada al poeta para defender la independencia griega, movió a Downie a solicitar un empleo de Comisario General en el ejército inglés en la expedición de Sir John Moore.

Se batió a las órdenes de Wellington con singular arrojo y en Junio de 1810 pasó como guerrillero a nuestro ejército, tomando parte en varias acciones del campo de Badajoz, consiguiendo de la Regencia, por recomendación del Marqués de la Romana, que se aceptase su ofrecimiento de levantar a sus expensas un cuerpo de tropas llamado Leal Legión Extremeña, de más de tres mil hombres, nombrándosele su Coronel. Esos hombres, según su proyecto, se distribuirían en tres escuadrones de caballería (300 caballos), cuatro batallones de infantería ligera, cuatro compañías de artillería de dos piezas cada una y otra compañía de zapadores,

pero estos efectivos no pudie on completarse. Por lo pronto, sirvió de base para la creación de la Legión el batallón de tiradores de Badajoz, al que se unió otro denominado Cuerpo volante de voluntarios de Pizarro.

Su valeroso comportamiento y el pertenecer a noble e ilustre familia, le hizo entablar relaciones de amistad con otras de la provincia, entre ellas la de los Marqueses de la Conquista, descendientes de Pizarro, el conquistador del Perú, cuya casa solariega enorgullece a Trujillo. A tanto llegó su admiración por Downie, que le regalaron para su uso la espada que por tradición conservaban de su antepasado. Debido a esto, sin duda, tuvo la extravagancia de marchar a Inglaterra y encargar allí el vestuario que habían de llevar sus tropas con arreglo al tiempo de Felipe II, y consistente en jubón, calzas y ropilla de los colores blanco y encarnado, capa corta encarnada y bonete de los mismos tonos. A esta indumentaria se la designaba con el nombre de "a la antigua española", y con ella se presentaron en el campo de batalla, siendo la admiración de los muchachos y las personas, que juzgaban la manera más eficaz de emular la fortaleza y las virtudes de nuestros antepasados, pero pronto el buen sentido les hizo modificar el criterio y se presentaron como los demás Cuerpos.

A pesar de tales excentricidades, los servicios que prestó fueron de gran importancia y merecieron la gratitud de la Patria, pues gastó fuertes sumas no sólo en vestuario y armamento, sino en premiar con largueza a los indi-





*Downie, en 1810.*

*Museo Iconográfico. Cádiz.*





Downie, en 1819.



viduos que más se distinguían por su valor en el combate. Siempre se batió con la mayor bizarria, mereciendo el elogio de los generales a cuyas órdenes estuvo.

Los principales hechos de armas en que se distinguió la Legión, fueron la retirada de Cáceres del Conde Penne de Villemur, la acción de Don Benito y la sorpresa de Arroyo-Molinos; asistió también a la expedición que desde Cádiz emprendió Zayas a la provincia de Huelva, al desalojamiento de los franceses de Sanlúcar la Mayor y a la toma de Sevilla el 8 de Agosto de 1812, en la que, según refiere Toreno, tuvo la mala fortuna de que al atacar por tercera vez el puente de Triana se cayó del caballo al saltar dentro del puente, recibiendo dos heridas, una en la mejilla y otra en un ojo; mas comprendiendo no podía librarse de caer prisionero, arrojó a su gente su querida espada de Pizarro para que no se apoderara de ella el enemigo. Este le trató de la manera más inicua, haciéndole atravesar a pie toda la ciudad al evacuarla y atándole, de orden del general Villatte, encima de un cañón, en cuya forma pasó aquel día y el siguiente desangrándose y sufriendo toda clase de molestias y de insultos hasta llegar a Marchena, donde se quejó al mariscal Soult de tan infame proceder, prefiriendo, según le dijo, ser pasado por las armas a seguir bajo la custodia de Villette. Avergonzado Soult, le dejó prisionero bajo su palabra, y como aquella misma noche necesitaron desalojar precipitadamente la población, pues iban de retirada, quedó libre. Después de curado fué a reponerse a Inglaterra. Meses antes, en la batalla de Espartinas, había ganado la cruz de San Fernando para sus banderas, y para él, el ascenso a brigadier.

De regreso a España se le destinó al ejército de reserva de Andalucía, con el que asistió a la acción de Vera en 1813 y otras batallas. Ascen-

dido dos años más tarde a mariscal de campo, desempeñó los cargos de segundo cabo de la Capitanía general de Sevilla y de alcaide del Alcázar.

La popularidad de que gozó fué enorme, habiéndose ocupado de él con elogio las Cortes, acordando se le manifestase el agrado con que habían sabido sus sentimientos de entusiasmo y patriotismo.

También le prodigaron alabanzas los poetas gaditanos, en particular Cristóbal de Beña, cuyas obras hizo publicar en Londres con el título de *Lira de la Libertad*. Al acabar la guerra pasó a América la Legión Extremeña, extinguiéndose tras diversas vicisitudes en el Perú, después de la batalla de Ayacucho.

Afiliado al partido absolutista, formó una conjura para libertar a Fernando VII del poder de los liberales, pero descubierta aquella, se le detuvo y arrestó, volviendo a ser repuesto en sus cargos cuando triunfó el partido monárquico. Entonces le concedieron la gran cruz de San Fernando. Falleció en Sevilla el 5 de Junio de 1826, a los 49 años no cumplidos.

El primer retrato reproducido se conserva en el Museo Iconográfico e Histórico de Cádiz, y fué donado por D. Enrique Díaz Rocafull. Lleva el traje estilo Felipe II con que vistió primeramente a la Legión.

El segundo retrato se ejecutó en Sevilla por D. José María Halcón y Mendoza, maestrante de Sevilla y teniente del Regimiento provincial de aquella ciudad, quien lo presentó a la Academia de San Fernando, siendo nombrado por tal obra en 19 de Septiembre de 1819, académico de mérito por la pintura. Si no es de gran valor artístico, posee en alto grado el iconográfico, y nos muestra cómo quedó desfigurado su semblante por las heridas de la mejilla y ojo derechos.



# LOZA HISPANO-MORISCA, LOZA MORISCO-CRISTIANA Y LOZA ESPAÑOLA DE REFLEJOS METÁLICOS

POR GELASIO OÑA IRIBARREN

EL día 6 de abril de 1614, y bajo el patronato de don Felipe Boil, Señor de Manises, constituíase el Gremio de Alfareros de dicha villa, lo que prueba que a la expulsión de los moriscos había allí tal cantidad de ceramistas cristianos, que poco después, y en la fecha citada, agrupábanse en forma que indica la importancia de su número y el desarrollo de su industria.

Como es natural que estos ceramistas no se improvisasen, es evidente que, por lo menos muchos de ellos, trabajasen ya en el siglo anterior, por lo cual gran parte de la cerámica del siglo XVI, habrá que convenir que es exclusivamente cristiana, así como lo es casi toda la del siglo XVII y toda la del XVIII; a más de una parte de la de los siglos XIV y XV, según se verá, lo que demuestra la inexactitud de la denominación de "Cerámica hispano-morisca" que rutinariamente damos a toda la de reflejos metálicos, sin más distinción ni delimitación.

Las diferencias que existen entre la cerámica hispano-morisca de los siglos XIV, XV, XVI y principios del XVII, y la cristiana de iguales fechas, no son fáciles de apreciar, ya que, en parte, eran producidas, en colaboración, y a veces por individuos de una misma familia, compuesta de moriscos y cristianos.

Desde dos siglos antes de la expulsión de los moriscos, los secretos que por tradición poseían, eran conocidos por los ceramistas cristianos, los cuales, acomodando sus productos al gusto imperante, sus vasijas resultaban tan iguales a las producidas por los moriscos, que por el momento

no pueden distinguirse. La posible aparición de documentos que hagan referencia a obras con escudos, inscripciones u otros distintivos, podrán abrir camino a estas investigaciones y ser base de atribuciones y deducciones que permitan esta separación.

En esta época, en la cual son bien conocidos el carácter y sello de su cerámica, no sólo eran moriscos los artífices que la producían, en contra de la creencia general; pues se conocen documentalmente nombres de ceramistas cristianos productores del mismo género, tales como Bononato Martínez y Rodrigo, de Manises, padre e hijo, que en 1319 contratan con el comerciante de Valencia Francisco Falgueres, la entrega de 600 "jarras moriscas". En 1362 aparece el nombre de Pascasio Martín, como maestro de "obra de Malica", o sea de reflejos metálicos; en 1364, Juan Bolea, de Manises, y Rodrigo Martínez y Martín Enríquez, de Paterna, figuran entre otros, como maestros alfareros, proveedores en las obras de la Catedral valenciana; una escritura del año 1389 nos revela los nombres de Simón Berenguer, de Manises, y Pedro de Egido, de Paterna; en 1411 conocemos el nombre de Bernardo de Moya, de Valencia; en 1412, el de Juan Belluga, de Manises; en 1417 y 18, los de Pedro Stefano, de Valencia, y Juan de Torrente, de Paterna; en 1429, los de Nicolás Martín, Alfonso Martínez, Alfonso Díez y Juan Canet, todos de Valencia; en 1433 aparecen los nombres de Juan Sánchez, Pascasio García, Juan Eximeno, Pascual Nadal, Bononato Ferrer y Pascasio



Bernardo, de Manises, y Martín Fortea y Juan Berenguer, de Paterna, al igual que Egidio y Vicente de Torrente, en 1435, y Pascasio Nadal, en 1439. Siguen los nombres de Pedro Ximeno, de Manises, en 1446; Juan Bernardo, Juan Calderer y Juan Martínez, de Manises, en 1449, así como Bernardo de Orgiva, que contrata, en unión del sarraceno de la misma localidad, Mahomet Alcafiz; Pedro Eximeno, de Mislata, y otro de igual nombre, de Barcelona, en 1461; García de Torrente, en 1489, y Pedro y Jacobo de Mora, los tres de Manises, en 1492; José Ramón, de Paterna, en 1493, y en los años de 1497 y 1499 son proveedores de azulejos en las obras de la Lonja Nueva, y Atarazana, de Valencia, los maestros Juan Brú, o Brun, Bernardino Tots, Jaime Muñoz, Martín Navarro, Juan de Baeza, Raimundo Piperello, Fernando Vizcaíno, Fernando de Santillana, Juan Eximenes, Pedro Casas y Juan Valles. En el año 1500 figuran Jaime y Martín Rodrigo, Fernando Salvador y Pascasio Gil, de Paterna, nombres todos que nada tienen de moriscos, pudiendo decir lo mismo de otros que figuran en el documento de constitución del gremio de maestros azulejeros "de la insigne ciudad de Valencia", que se constituyó el año 1500, y que son: Alfonso de Ubeda, Bernardo Costa, Pedro Villalta, Juan de Jaca, Antonio Stopinya, Gaspar Escriba y Esteban Juanes, que figuran en dicho documento como maestros exceptuados del examen que se acordaba, en razón a tener acreditada su pericia como *mes-tres rajolers*, al igual que los Valles, Baeza y Santillana ya mencionados. Los nombres que citamos no son los únicos que se conocen.

Este gremio, que se constituyó el día 5 de septiembre "del año de la Natividad de Nuestro Señor M. D." y "en el nombre de Jesucristo y de su gloriosísima Madre Virgen María", todo hace suponer que sólo se componía de artistas cristianos, pues si alguno de sus miembros no hubiera pertenecido a nuestra raza, seguramente que su nombre hubiese sido citado entre los exceptuados de examen, pues si maestros cristianos obtuvieron esta distinción, los moris-

cos la hubiesen merecido por lo menos igual, por su mayor antigüedad en este arte, su tradición y su abolengo, y sus nombres figurarían entre los de sus colegas cristianos, al igual que entre los proveedores de azulejos para las obras de la Lonja Nueva y Atarazanas, vemos el de Çat Palau, *de la Morería de Mislata*.

La unión de cristianos y musulmanes, que tan claramente se ve en conocidas obras arquitectónicas, no sólo dió vida a los estilos artísticos denominados *mudéjar* y *mozárabe*, sino a la constitución de numerosas familias, circunstancia que contribuyó a retrasar la expulsión ocurrida entre 1609 y 1610, y creó no pocas dificultades a los gestores de la misma.

El avance de los ceramistas de nuestra raza, se señala con la substitución de los antiguos letreros árabes por otros cristianos (1) o por falsas inscripciones árabes; lo que coincide con la terminación de los platos de fondo y bordes planos, llamados *de brasero*, y aparición de los de "tetón" o "florón".

La educación recibida que nos enseñaba a considerar indigno de aprecio todo lo que procediese de la raza musulmana, nos ha tenido cegados ante el estudio de sus obras, hasta que en el último tercio del pasado siglo hemos notado nuestra injusticia y nuestro error.

Los Archivos valencianos han suministrado interesantes documentos reveladores de nombres de ceramistas cristianos, y en cuanto a los otros grandes focos cerámicos del siglo XVI, Sevilla y Talavera, sabido es que las obras más importantes salidas de estas manufacturas, van unidas a nombres de ceramistas de nuestra raza, pues aunque el reflejo metálico no se practicó en Talavera, y poco en Sevilla, bueno es recordar la enorme importancia que la cerámica exclusivamente cristiana alcanzaba mucho antes de la expulsión de los moriscos.

Las formas de los platos que conocemos con el nombre de tetones, que se produjeron durante todo el siglo XVI y parte de los siguientes, varía

(1) Ave María gracia plena, Santa Catalina guárdanos, In principio erat verbum, etc.



pocos años después de la expulsión de los moriscos, y aparecen los de tetón menos saliente, menor diámetro, extremos lisos en ángulo agudo en forma de pico de pájaro, o sea sin el baquetón que bordea los del siglo XVI y buena parte del XVII, y cubiertos de un lustre nacarado blanquecino que a veces con sus visos dificulta poder ver la decoración. En sus dorsos aparecen los círculos concéntricos, substituyendo a las curiosas decoraciones de antes. En seguida vienen las formas de cuenco, con sus decoraciones de claveles y pájaros, y sus matices carminosos, que progresivamente llegan hasta el rojo rubí. En el siglo XVIII tiene lugar una fase pintoresca y curiosa con el desarrollo del llamado arte popular, el cual produce atractivas y candorosas obras que confirman la frase "los extremos se tocan", pues más parecen los balbuceos de un arte en su infancia, que los postreros destellos de otro vigoroso que con su recia personalidad llenó durante siglos, y de la manera más brillante, largas páginas de la historia de la cerámica universal.

Al contrario de lo que vulgarmente se cree, las fórmulas para la obtención de los reflejos metálicos no han desaparecido nunca de entre nosotros; decimos las fórmulas para el reflejo metálico, pero no hay que confundir lo que se obtiene con estas fórmulas y lo que sólo se produce con la acción del tiempo, o sea los preciosos visos y atrayentes irisaciones que admiramos en la cerámica antigua, producidos sin mediar la mano del artista, por lo que cuando oímos decir: "Esto no se sabe hacer ahora", debemos agregar: "Ni antes tampoco".

Theodore Deck, "el mejor ceramista francés del siglo XIX", escribe en su conocida obra *La Faïence* ("La Loza"): "... después de la expulsión de los moriscos la fabricación de cerámica de arte fué en descenso, tanto en calidad como en cantidad, hasta que sin pena la vieron (los españoles) *extinguirse*". "Los procedimientos para obtener los reflejos metálicos... quedaron poco después ignorados durante mucho tiempo, y todavía no son bien conocidos entre nosotros", todo lo cual sólo es una una de las muchas in-

exactitudes que los franceses han escrito acerca de nuestras artes, y sobre todo de nuestra cerámica (1), según se demuestra con la enorme cantidad de obras de este género que existen producidas en los siglos XVII y XVIII; si el reflejo iba siendo cada vez más rojo, era por seguir el gusto de la época. Todavía en la segunda mitad del siglo XIX se han producido sencillas lozas ostentando hermosos reflejos metálicos pálidos que en nada desmerecen de los del siglo XVI, y más tarde, la producción del ceramista de Manises, Bautista Casañ, más conocido por "el tío Batiste", presenta unos reflejos metálicos que sostienen dignamente toda comparación con los de tres siglos más atrás. La manufactura de Alcora, decoró también en brioso reflejo cobrizo, lo mismo en su primera época que en su segunda (figuras 1 y 1 bis), a más de sus conocidos decorados amarillos con reflejo oro, que tanto ejecutó en los primeros años del pasado siglo.

El estudio de la cerámica hispano-morisca, y cristiana del mismo género, se facilitaría notablemente si nuestros Museos adoptasen la manera de exponer los platos ante espejos, que permitiesen estudiar también los dorsos, pues si para el turista sólo tienen interés los anversos, para el estudioso lo tienen igualmente los caprichosos y libres trazos de sus reversos, de los que salen interesantes descubrimientos.

\* \* \*

Detalles curiosos, es el ver reaparecer los mismos elementos decorativos en diversos lugares de producción, y en diferentes épocas, a través de las distancias y del tiempo.

Sabido es que nuestros invasores, los árabes, importaron industrias aprendidas de los persas; pero que esta influencia se manifieste en lozas producidas varios siglos después, es cosa que atrae la atención.

La figura 2 reproduce un plato del segundo tercio del XVI en el que claramente se nota esta

(1) Véase nuestro artículo: *Cerámica Española. Inexactitudes históricas*, en el n.º 2 del año III (1934).





Fig. 1.

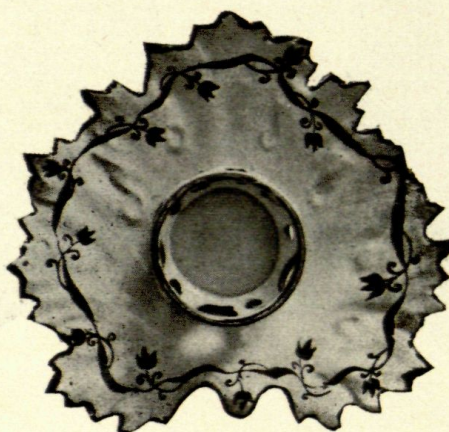


Fig. 1 bis.



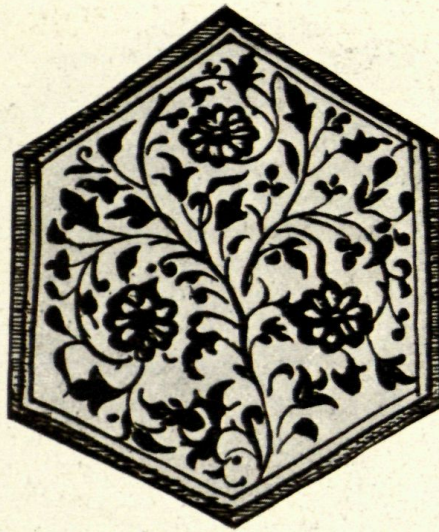


Fig. 3.

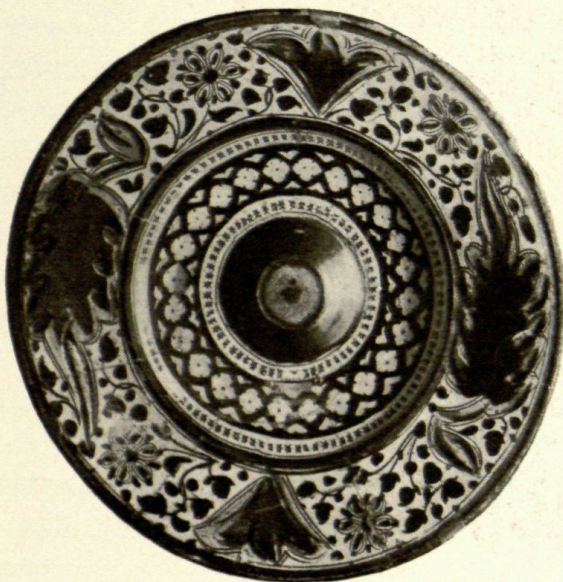


Fig. 2.

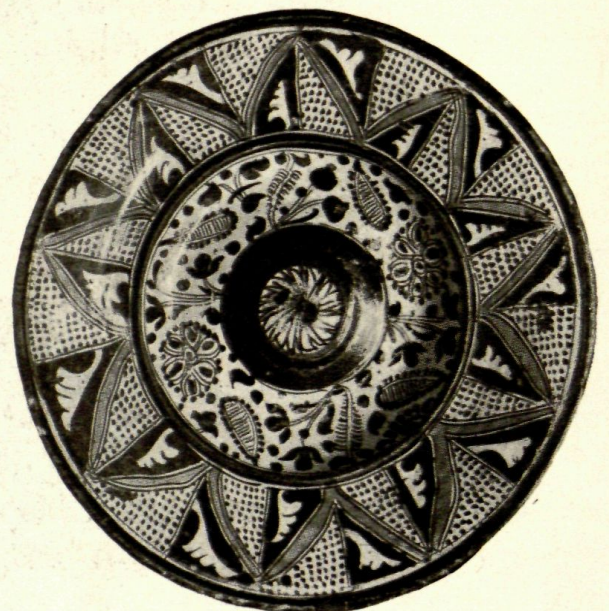


Fig. 4.



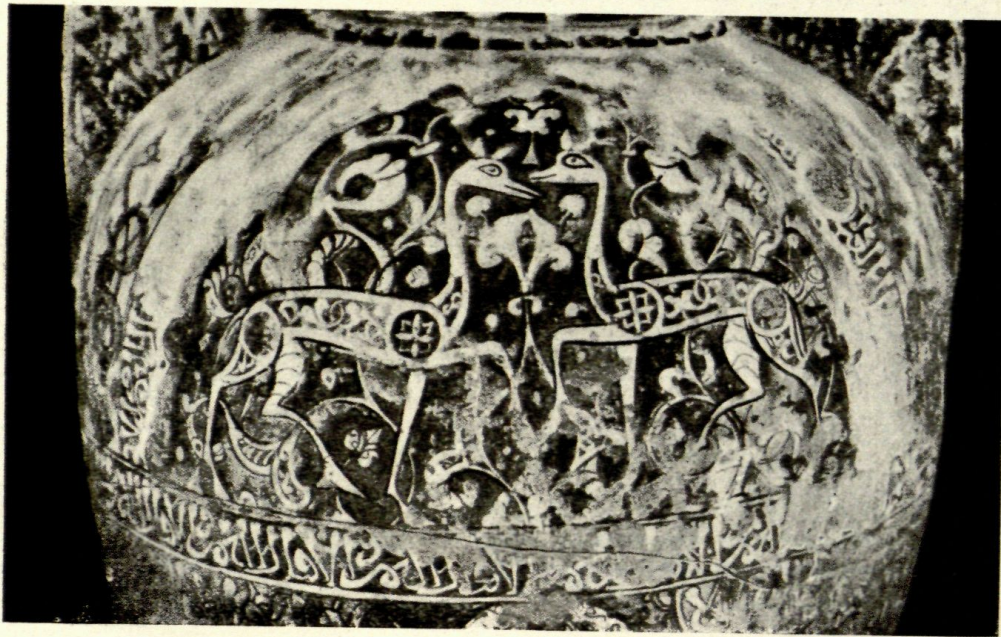


Fig. 5.

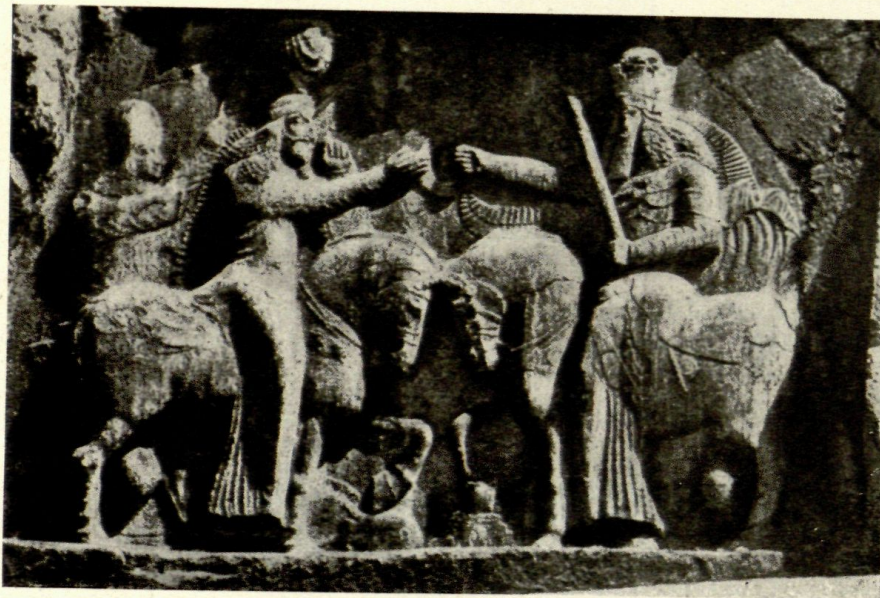


Fig. 6.





Fig. 7.



Fig. 8.

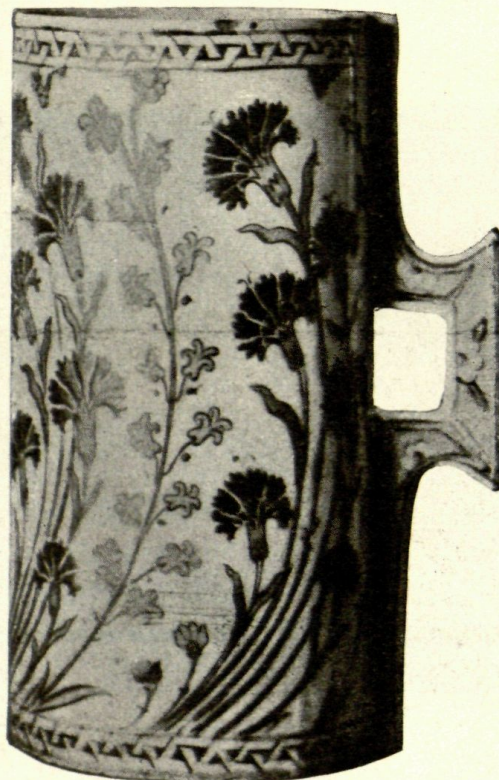


Fig. 9.



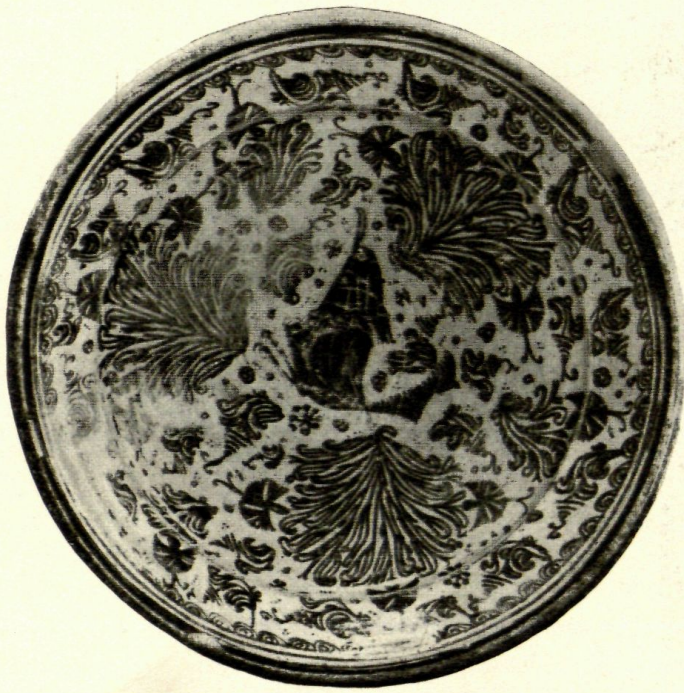


Fig. 10.

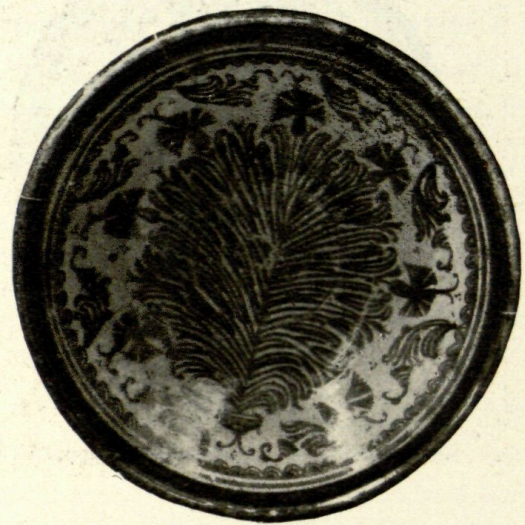


Fig. 11.



Fig. 12.



Fig. 13.



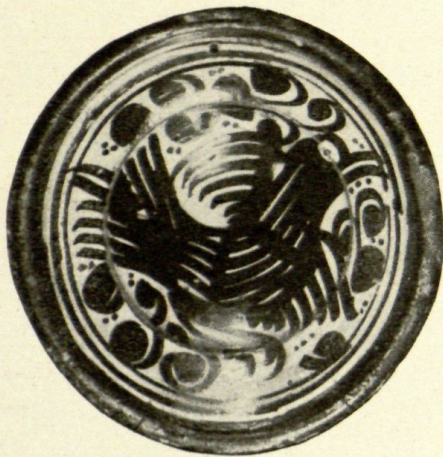


Fig. 14.

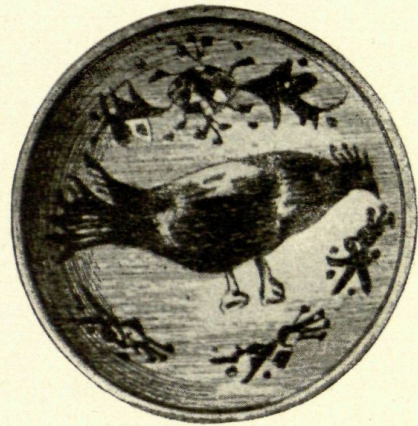


Fig. 15.

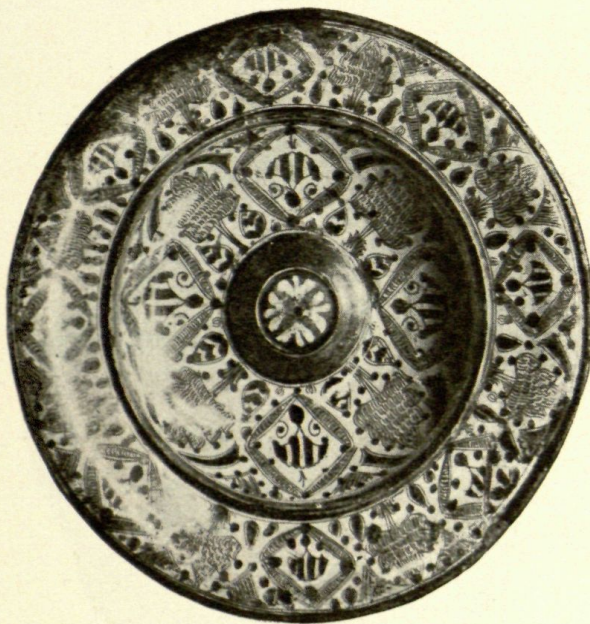


Fig. 16.

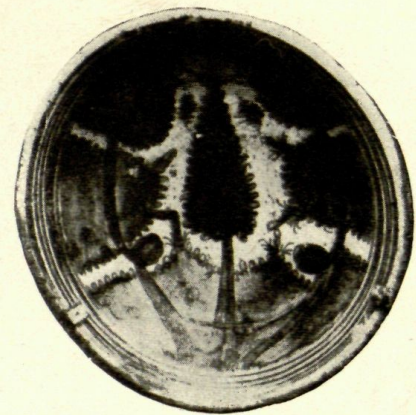


Fig. 17.



influencia. La flor que decora el azulejo persa reproducido en la figura 3, es, en esencia, igual que la del plato de la figura 2, fabricación de Muel (?) (1) y que la del representado en la figura 4, que es de Manises y del primer cuarto del XVII. La analogía entre las gacelas de nuestro vaso de la Alhambra (figura 5) y los caballos del bajorrelieve sasánida que reproduce la figura 6, salta a la vista.

A través de las ramificaciones de la cerámica persa (Rodas, etc.), también nos han llegado

(1) Estos platos, decorados con un lustre melado-cobrizo terroso con partes en azul poco intenso, suelen ser atribuidos a los alfares de Muel, pero sobre esto trataremos en otra ocasión.

sensibles influencias; los claveles que se ven en las figuras 7, 8 y 9 son los mismos que invaden nuestra cerámica de reflejos metálicos de la segunda mitad del XVII y primera del XVIII (figuras 10, 11, 12 y 13). Los pájaros, tan prodigados en el siglo XVIII (figura 14), tienen también sus precursores en precedentes lozas persas (figura 15).

Otra repercusión a través del tiempo, son los cipreses, que haciendo sus postreras apariciones en los albores del siglo XVI (figura 16) resurgen tres siglos más tarde, inundando la cerámica de Puente del Arzobispo (figura 17).

¿Qué nostálgica influencia obraba sobre nuestros decoradores de estas épocas?



## LA EXPOSICIÓN DEL LIBRO MODERNO ESPAÑOL EN ESTOCOLMO

**L**AS actividades artísticas que desarrolla la Sociedad de Amigos del Arte, hasta ahora limitadas exclusivamente dentro de España, han tenido recientemente una mayor amplitud, en el sentido de que esta Sociedad ha sido requerida para organizar una Exposición del Libro Moderno Español en la Biblioteca Real de Estocolmo.

El Ministro de España en aquella capital, don Alfonso Fiscowich, en unión del Dr. J. Collijn, Director de la mencionada Biblioteca, fueron sus iniciadores y la Sociedad de Amigos del Arte ha sido encargada de realizar el programa trazado, y a cuyo efecto recibió la siguiente comunicación:

*El abajo firmante, Presidente de la Sociedad del Libro en Estocolmo, tiene el honor de invitar a la Sociedad Española de Amigos del Arte, para que venga a organizar una Exposición de libros españoles en esta ciudad. El éxito de la gran Exposición que organizó vuestra Sociedad en 1933 en Buenos Aires y la admirable Exposición de encuadernaciones españolas, que yo personalmente tuve la ocasión de estudiar en Madrid este verano, nos ha convencido de que una Exposición selecta de libros españoles modernos, aquí, en Estocolmo, llamarían la atención de todos los bibliófilos suecos y de aficionados a los bellos libros en general. El año pasado fué organizada una Exposición de libros de arte italiano, que tuvo mucho éxito.*

*En lo que toca a la cantidad de volúmenes a exponer, hemos pensado que de 150 a 200 serían bastantes; debe tratarse, en primer lugar, de hacer conocer al público la Tipografía española moderna, incluso los libros*

*con grabados impresos durante los últimos años. Como local, la Biblioteca Real, situada en el centro de la población, ofrece gratuitamente su Sala de Exposición, que es de un tamaño regular. La Sociedad Sueca del Libro se encarga de los gastos que ocasione la organización de la Exposición, aquí, así como de los gastos de transporte y del seguro de los libros al ser devueltos. Como época favorable para la Exposición, nos permitimos aconsejar el hacerla a fines de Marzo o principios de Abril. El término o plazo que debería durar podría fijarse al menos por quince días.*

*Para toda comunicación, ruego a ustedes se dirijan al abajo firmante y Dirección Biblioteca Real de Estocolmo.*

*Esperando que ustedes tendrán la bondad de aceptar nuestra invitación, la cual hacemos también con el fin de crear nuevas relaciones culturales entre nuestros países, tengo el honor de ofrecerme.*

*Firmado:*

**J. COLLIJN,**

*Director de la Real Academia,  
Presidente de la Sociedad del Libro en Estocolmo.*

Esta invitación, cursada por conducto de la Legación de España en Suecia, fué enviada al Ministerio de Estado, quien le concedió carácter oficial y fué transmitida seguidamente a la Sociedad, que nombró una Comisión encargada de realizar todo lo necesario y fué compuesta por los socios don Gustavo Gili, señor Vizconde de Mamblas, don Francisco Hueso Rolland y señor conde de Fontanar, todos los cuales cumplieron con exquisito celo y actividad el cometido que se les había encargado. De acuerdo con el programa trazado, el día 1.º de



abril se inauguraba en Estocolmo esta Exposición, con asistencia de los Príncipes Regentes de Suecia, del Cuerpo Diplomático acreditado y de una nutrida representación de la intelectualidad de dicho país. Representando a España se encontraba su Ministro, don Alfonso Fiscowich y en nombre de la Sociedad de los Amigos del Arte, concurrió a esta solemnidad don Gustavo Gili, quien realizó expresamente el viaje con esta finalidad.

\* \* \*

De muestra puede clasificarse la limitada presentación del libro español en las salas de la Biblioteca Real de Estocolmo; el reducido local no ha permitido presentar mayor número de ejemplares.

Esta circunstancia ha sido una traba impuesta a los organizadores, ya que, se han visto obligados a realizar un doble trabajo, pues a la natural selección, ha sido preciso después hacer un estudio de aquellos ejemplares que por ser más selectos no debían faltar en el certamen. En todo caso, faltan muchos libros, que forman serie y en ella estriba su característica: razones todas ellas que han impedido el poder hacer una representación completa, como hubiera sido de desear en esta primera exhibición de los valores tipográficos españoles durante los últimos años.

También hubiera sido deseo de la Comisión organizadora presentar algunos tipos retrospectivos, que hubieran dado a conocer el proceso histórico del libro español, comenzando, no ya por los códigos ni por los incunables, pero sí por aquellos momentos de apogeo que están determinados de una manera concreta a la Imprenta Real y, en general, al siglo XVIII, de tan gloriosa memoria para las artes gráficas españolas.

Al proceder a la selección de que se habla más arriba, se hizo necesario acudir a ciertos focos de producción, con exclusión de los demás, ya que no había lugar para todos; por ello se pensó en las dos ciudades que por reunir

especiales características merecían esta preferencia; así se hizo con Madrid y Barcelona, como lugares representativos, que concentran de una manera principal la producción de libros. Además, resulta, que ambas capitales reúnen características distintas: Madrid, con su tradición histórica de las imprentas oficiales tiene un significado cultural de rancia estirpe; Barcelona, no menos tradicional, tal vez más abierta al comercio internacional, aporta elementos de gran valía, como luego veremos; era, por lo tanto, necesario concretarse a estos sitios preferentemente.

Posiblemente, la importancia editorial en Barcelona ha determinado un mayor desarrollo en todas las actividades que se refieren al libro, y así vemos cómo al lado de la gran edición, aparecen también las publicaciones de bibliofilia y de un origen común son, tanto los libros salidos en grandes cantidades, como aquellos otros que en forma de tiradas limitadas van destinados a personas selectas que cultivan el libro en su aspecto artístico. Muestra de estas ediciones es la bellísima serie que lleva el nombre de "La Cometa"; son bellos libros, impresos sobre papel especial, admirablemente ilustrados, con adecuada presentación tipográfica; no falta más que la encuadernación, que como regla de bibliofilia, queda a gusto del coleccionista, que con esta última operación completa el valor del libro, vistiéndole en armonía con el contenido y con sus gustos y aficiones.

De tipo diferente, es la muy abundante serie editada por la Sociedad de Bibliófilos Españoles, que desde el año 1866 viene dando a la publicidad bellísimos libros raros, que se encuentran en archivos, bibliotecas y colecciones particulares; son ediciones selectas hechas en rico papel y con estampaciones e impresiones adecuadas, que permiten a todo amante de los libros poder poseer lecturas preciosas, que de otro modo no podrían tener.

A este tipo pertenecen, una serie de publicaciones que con el nombre de "Pequeña colección del bibliófilo", viene dando a conocer obras meritísimas y también de escritos imposibles de



encontrar corrientemente; la admirable impresión de esos libritos los hace acreedores a su estima.

Además de estos volúmenes, que se publican siguiendo cierto orden y plan preconcebido, dentro de la bibliofilia, vienen apareciendo libros de cierta importancia, que con carácter aislado van componiendo un variado conjunto. Citaremos uno de los últimos salidos de la imprenta, la *Historia de la montería en España*, en el que se armonizan todas las artes del libro: una bella impresión, ilustraciones adecuadas y finalmente esmerada encuadernación, con estampaciones de hierros simbólicos alegóricos al contenido del volumen. *Las Hogueras de Castilla* y la *Biblia* del duque de Alba, son también, dentro del grupo que figura en la Exposición, modelos completos en los que se armonizan estos tres elementos que forman un libro bello, es decir, la impresión, su ilustración y la encuadernación.

La ilustración del libro ha sido tradicional en España, y verdadera continuación de meritisimos artistas tradicionales, son: Pedro Gil Moreno de Mora, en el libro sobre Poblet; Laura Albéniz, que ilustra las *Elegías*, de Marquina, con sensibilidad y exquisitez femeninas. Al mismo grupo se puede añadir los no menos bellos grabados en madera de Ricart, destinados para *La vida es sueño*.

También de "La Cometa" son otras ilustraciones, de tipo completamente opuesto, ya que la tradicional factura de las mencionadas, es completamente alterada por las valientes creaciones de Togores para *El alcalde de Zalamea*, y de Nogués, para *El sombrero de tres picos*; son técnicas ultramodernas de gran atrevimiento y por lo tanto dignas del mayor aplauso por su originalidad.

Otros artistas ilustradores del libro son Urrabieta Vierge, que decora maravillosamente *Don*

*Quijote de la Mancha*; Segrelles, que interpreta en forma fantástica *Las mil y una noches*, y así, de esta suerte, es de gran variedad la serie presentada, en la que el barroco dibujo de las *Hogueras de Castilla* alterna con las reproducciones medioevales de la *Biblia* de Alba y las atrevidas de "La Cometa"; todas exquisitas y representativas del arte nacional que se prodiga con abundancia en ediciones selectas y también en otras más modestas pero de mayor difusión.

Arte también que se refiere al libro es la encuadernación; es allí en donde el bibliófilo completa su obra de selección y de coleccionista. Las bellas encuadernaciones han constituido siempre el lujo máximo de los amantes de los bellos libros y dentro de esta afición España ha sido la creadora de esta especialidad. Los cueros de Córdoba, de renombre mundial, fueron los iniciadores de esta forma de ornamentar un libro en su aspecto exterior, para darle mayor suntuosidad. Son los Amigos del Arte, con ocasión de su reciente Exposición, los que han divulgado su conocimiento.

\* \* \*

Para el mejor conocimiento de estos libros, la Biblioteca Real de Estocolmo imprimió un *Catálogo* de las obras expuestas: va prologado por el Ministro de España y por el erudito bibliotecario y gran amante de España señor Collijn y ha sido ésta la mejor guía para el estudio de los libros que estaban expuestos en las vitrinas de la Real Biblioteca.

Finalmente, ha sido toda la Prensa en general la que ha dedicado interesantes crónicas y grandes alabanzas a esta Exposición. El "Stockolms-Tidningen", el "Degens Nyeter", y el "Svenska Dabladet", especialmente, se han distinguido por sus informaciones sobre esta exhibición.





*Los Príncipes de Suecia admiran los libros que les muestra el señor Fiscowich, Ministro de España.*





*De izquierda a derecha: S. A. R. el Príncipe heredero, don Gustavo Gili y el señor Colijn, en el acto de la inauguración.*



## ARTHUR BYNE

Víctima de un accidente de automóvil, cuando una vez más recorría las carreteras españolas, en busca de impresiones de arte, ha encontrado la muerte el ilustre arquitecto americano que tanto amó el arte español.

Su personalidad es bien conocida: llegado a España hace algunos años visita todas sus regiones y con especial interés hace bellas fotografías, toma croquis, levanta planos y forma el más completo fichero de arte español en lo que respecta a la arquitectura mobiliaria y arte suntuario.

Con estos elementos prepara espléndidas publicaciones, de cuya parte editorial encarga la Spanish Society of America, de Nueva York, y así aparecen los preciosos libros que se titulan "Spanish Ironwork", "Spanish Architecture in the sixteen century", "Decorated wooden ceilings in Spain", "Spanish interiors and furniture", "Spanish gardens and patios", "Provincial houses in Spain", "Forgotten Shrines of Spain" y "Majorcan Houses and gardens".

Todas estas obras profusamente documentadas, con planos, alzados, cortes, fotografías de conjunto y de detalle, serán por mucho tiempo libros de consulta indispensables para quien desee estudiar algunos aspectos del arte español.

Pero el éxito más brillante de estos libros está en la divulgación que por medio de ellos se ha hecho del estilo español. La visita a Florida y California, en los Estados Unidos, en donde existen infinidad de caseríos, cortijos y hasta residencias palaciales, es la mejor prueba de la eficacia de estos

libros que han influenciado la arquitectura de aquellos Estados: por eso fué muy merecida la distinción honorífica del Gobierno español, al concederle la Cruz de Isabel la Católica, tan justamente ganada con todos estos trabajos.

Complemento de esta afición era el museo instalado en su casa, en donde con sabia paciencia había coleccionado preciosos muebles y que le servían de estudio para sus gustos y aficiones. No era la fría instalación de una cantidad de objetos de mayor o menor valor: era sencillamente una casa española antigua habitada, con todos los enseres con que nuestros antepasados decoraban sus interiores: es lujo que no todo el mundo se puede dar, de rodearse de piezas de museo de cuya contemplación y uso gozaban los frecuentes contetulios que siempre tenía aquel hogar.

Para marco, el señor Byne, como arquitecto que era, había construido una casa decorada con fragmentos arquitectónicos, muy en armonía con todo cuanto allí se encerraba.

Para todos estos trabajos tuvo siempre como colaboradora a su esposa, Mrs. Mildred Stapley, autora, igualmente, de algunos trabajos sobre arte español, y que también le acompañaba en el momento del accidente, sufriendo heridas de algún cuidado.

La Sociedad Española de Amigos del Arte, hace constar su sentimiento por la pérdida de este consocio que tanto contribuía todos los años al mayor prestigio de las Exposiciones que se celebraban.

## BIBLIOGRAFÍA

ORIGEN DE LA IMPRENTA EN ESPAÑA, por FRANCISCO VINDEL.—Con caracteres xilográficos inventados en Sevilla, se imprimió el primer libro en España.—Madrid, 1935.

Este nuevo libro que acaba de aparecer, ratifica aseveraciones hechas recientemente en la Prensa diaria y en conferencia dada por su mismo autor, por medio de las cuales da a conocer un origen de la Imprenta española hasta ahora no conocido, es decir, que los primeros libros impresos en España han sido hechos por españoles, sin influencia alguna extranjera, que aparece algunos años más tarde.

Teorías de esta naturaleza no pueden ser expuestas de una manera gratuita; por

ello el Sr. Vindel, conocido bibliógrafo y autor de muy abundantes libros que lo acreditan como tal, nos presenta una serie de reproducciones de colofones en los que se ve de una manera positiva y sin duda alguna la exactitud de sus aseveraciones.

Al mismo tiempo, nos da a conocer en mapas y gráficos el proceso seguido por la Imprenta en España, rectificando apreciaciones, hasta ahora no bastante precisas y que están fundamentadas en estudios hechos generalmente por eruditos extranjeros, que evidentemente ponían siempre algún recelo en reconocer la primacía española como origen primero en la aparición de la Imprenta.

Localiza el Sr. Vindel en Sevilla los primeros trabajos xilográficos, que son precursores de los primeros libros im-

presos también en aquella ciudad y, efectivamente, el simple análisis de las láminas del libro demuestra eficazmente lo cierto de las aseveraciones del autor de la obra.

Las constantes buscas de libros que para su estudio y análisis viene realizando el Sr. Vindel, se han visto coronadas en esta ocasión con tan importante hallazgo; esperamos que no sea ésta su última palabra y tan interesantes trabajos de investigación deben tener una continuación, muy especialmente cuando se hacen con la pericia del trabajo que nos ocupa y que ha realizado un descubrimiento de excepcional importancia tanto para las artes del libro como para la cultura española, que una vez más aparece brillando con el es-



plendor que merece y sin dependencia alguna de corrientes extranjeras que influyeran en el desarrollo de su propia civilización.

La impresión de tan importante libro está además valorada por una bella tirada tipográfica, de ejemplares numerados, y al final lleva una variada muestra de láminas, que ayudan a seguir las doctas explicaciones del texto, y nunca mejor aplicación tienen estas ilustraciones que cuando, como en este caso, son como la prueba documental de las aseveraciones que se hacen.—F. H. R.

**HISTORIA DE LA MONTERIA EN ESPAÑA**, por el DUQUE DE ALMAZÁN. xxiv + 471 págs. de texto. cii láms. a página entera, en negro, heliograbado y en colores. Numerosas láminas intercaladas en el texto. Diversos documentos reproducidos en facsímil; 1 volumen en 4.º mayor. Tirada de 5 ejemplares en papel de las Manufacturas Imperiales del Japón; 100 en papel de hilo fabricado exprofeso, fuera de comercio, con el escudo de armas de la Casa de Almazán en la tapa; nominados y numerados del 6 al 105; 400 ejemplares en papel de hilo, numerados del 106 al 505. Instituto Gráfico Oliva de Vilanova en Barcelona.

En este libro, continente y contenido alcanzan alto valor. Tipográficamente es obra de gran calidad en la que el lujo

se muestra al servicio del buen gusto. Quizá sea la obra más lucida que ha salido de las prensas españolas en los diez años últimos, verdadera joya bibliográfica española.

El texto merece asimismo destacarse. Tiene el valor de cosa sentida y vivida. El autor, excelente deportista de la caza, domina su tecnicismo, y el apasionamiento de su investigación histórico-gráfica le llevó a encontrar grabados, pinturas y documentos escritos del mayor interés.

Los sorprendentes hallazgos de pinturas prehistóricas, tales como las de la Cueva de Altamira, quizá constituyen el punto de partida gráfico para describir el arte de monter en España.

A la montería en tiempos de los primeros Reyes de Castilla, Navarra y Aragón, dedica el duque de Almazán páginas de positivo interés histórico, comentando libros como el de Sancho VI, *Paramentos de la Caza*, y el de Alfonso XI, *Libro de la Montería*. La caza emocionante, utilizando el leopardo amaestrado, practicada por Carlos el Malo, de Navarra, Juan I de Aragón y Francisco de Antequera. Las actividades cinegéticas de Pedro I el Cruel, Enrique III, Enrique IV y los Reyes Católicos; del desventurado Condestable Don Alvaro de Luna.

La montería de los Reyes de la Casa de Austria, desde Felipe el Hermoso a Felipe III, con noticias interesantes y

curiosas sobre las cacerías reales en El Pardo, Balsaín y Riofrío; las colecciones de animales exóticos y de perros de raza, mil anécdotas expuestas con claridad y amenamente, interesan a profesionales y a desconocedores de la materia. De otra parte, la copiosísima ilustración presta al texto el servicio incomparable de mostrar al lector documentos gráficos que completan la visión más acabada de una época.

Dedica el duque de Almazán su parte IV del libro, a la descripción minuciosa y documentada de la Montería en tiempos de Felipe IV y Carlos II.

El primero de estos Monarcas, cazador diestro, motivó recuerdos gráficos tan importantes como el delicioso cuadro narrativo de Juan Bautista del Mazo, *Montería de telas en Aranjuez*, recientemente adquirido por el Prado, obra que equivale a todo un tratado de caza del venado en aquellos días.

Dedica el autor páginas amenas, por las afortunadas descripciones y por la atinada ilustración, al deporte de la montería en los días de Carlos II, poco propicios a tal actividad. El renacimiento, con alternativas, en los reinados de Felipe V, Fernando VI, Carlos III y Carlos IV, ha sido tratado con fortuna, así como la montería en los últimos tiempos, incluido el referente a los días de D. Alfonso XIII, en cuya época el autor del libro fué protagonista o testigo de la mejor calidad.

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

**SUMMARY OF CERTAIN FACTS RE GOYA'S ENGRAVINGS**, by ENRIQUE LAFUENTE FERRARI.—Since 1927 new knowledge has been added to that already existing re Goya's engravings. Campbell Dodgson, curator (since retired) of the Print Room at the British Museum, in "The Print Collector's Quarterly" revealed the existence of a number of drawings of the master of Fuendetodos in the Stirling Collection. Among these a proof existed of an unknown plate of the "Disasters of War" which coincides with a drawing in the Prado; its title is "Infamous gain" and it is apparently an "unicum". Very

rare proofs of Goya's engravings after Velázquez's works were also revealed by Dodgson when he found them in the Stirling Collection. As certain authors have made errors in cataloguing the stages of some of these engravings, it is necessary to make clear certain points regarding them. It is curious that even Delteil admits the existence of a stage, supposed since Lefort's time to be the second, for the drawings of "The Menipo", "Aesop", and "Don Sebastian de Morra". As Hofmann points out, such a stage does not exist, because the inscription which was considered to define it is handwritten and not engraved on

all known proofs; those in the Biblioteca Nacional at Madrid confirm this. It is therefore possible to establish fairly accurately the true stage of all these engravings and the list of known proofs.

The first stage without aquatint of the drawings of Don Juan de Austria which Dodgson mentions was already known to those who had studied the collections in our Biblioteca Nacional, where examples of this rare work exist. Delteil deprived this detail of publicity through not distinguishing between our two proofs. In the 1928 Exhibition Don Miguel Velasco catalogued the print without aquatint, and the one with same,



as being first and second stage respectively.

Of the works discovered in the Stirling collection the following are worthy of note:- an unknown stage of "Las Meninas", a litographic facsimile of "The porter Ochoa" and numerous proofs of stages of the "Disasters of War", some hitherto unreviewed.

More recently Dodgson published in the same review a proof of the first stage without aquatint of Goya's self-portrait, executed for the "Caprichos".

It is necessary to spread the news of these developments among Spanish connoisseurs, but also it is only fair to check up these contributions with the details derived from the study of our collections, principally those in our Biblioteca Nacional, which are very little known to foreign students.

A PROBLEM OF SPANISH ART, LUIS DE MORALES, by DR. WERNER GOLDSCHMIDT.—In the same way that Velázquez represents the Spanish spirituality of the 17th Century, Luis de Morales, called "The Divine" by his contemporaries, personifies that of the 16th, when the religious feeling and mysticism attain greatest predominance.

Nevertheless, this painter has so far not been studied either in Spain or abroad. The critics have formed the most varied opinions about him, which are due to misunderstanding his art, while the learned have only been able to lay their hands on scanty information regarding his life.

Morales of course was born in Estremadura, a region where he spent the first years of his life isolated from things artistic, and where the influence of the Renaissance was long in making itself felt.

The author, making good use of the few facts known, defines a first period in Morales' art which is represented by his Extremenian pictures. He takes that of the "Arroyo del Puerco" as being the most typical and representative, and after a minute analysis, deduces that in executing it Morales corroborated with his old common master,—maybe his father.

The author puts up a clever theory as to the probable date of the artist's birth, which is uncertain, and points out that, in spite of the archaic and infantile style of his painting, the

*mannerism* which distinguishes it during his whole life is already noticeable.

In the second period this quality is accentuated, but the work is still shaky and subject to the most contrary influences, although through it all one catches glimpses of the sparks of genius and the painter's personality asserts itself. This period is represented by the paintings of full length figures.

After this period, which may be considered as one of transition, the Divine Morales comes forth with his half-length pictures, and which represented his highest achievement. The influences which affected him blended with his own aesthetic idea. His sentiment takes on a sorrowful unworldly expression. The details become finer, the colours purer, and he arrives at a spirituality previously unknown in Spanish painting. This is the period of the Virgins of Piety holding the dead Christ in their arms.

In the artist's last period his brush becomes softer with the years; the baroque tone in his works becomes accentuated, giving them a greater refinement and smoothness, at times somewhat sensual. He creates his Virgins of a renascent type of extraordinary beauty, in which the psychic note is predominant. He goes from the heart-rending note of his Dolorosas to the sweet softness of the Madonnas, which stand out in this last epoch.

The author finally deals briefly with the relationship between Morales' painting and that of Greco; he thinks that the latter could have had no influence on the former, who was a fully grown man when the Cretan came to Spain, and who should rather be considered as his forerunner. Having due regard to these facts, he considers them spiritual brothers, and is of the opinion that Luis de Morales should occupy a prominent position in Spanish art, not only because of this resemblance, but also on account of his strong personality.

VICENTE GINER, VALENCIAN PAINTER OF THE XVII CENTURY, by ANTONIO MENDEZ CASAL.—During a visit to a country house in Murcia, the author of this article came across two interesting paintings, representing "An Italian port" and "Ruins"; both were excellently done and the former signed, being works of a Valencian painter

named Vicente Giner, of whom scarcely any facts existed and whose works were unknown.

These paintings, of a marked Italian strain, are important in that they provide a definite basis for the identification of other works.

The colours are excellent, and the artist is a real Venetian in the way he portrays light and composes his theme, and seems to announce the forthcoming appearance of Canaletto and Guardi, and even of Tiepolo.

In the picture "Italian port" (plate I) Vicente Giner shows himself a good painter of figures which he moves gracefully and places with taste. His portrayal of dogs, both in this picture and in two others (belonging to the Marchioness de la Rosa) proves him to be an excellent animal painter, who perhaps was influenced by the Bassano, or by the Levantine, Orrente.

Regarding Vicente Giner we only know that he, together with nine other Spanish artists resident in Rome, in 1680 presented a petition to the King requesting that a Spanish Academy of Fine Arts should be formed in Italy, similar to the English, French, and German types already in existence. This petition, which was turned down, enables us to fix, to some extent, the period in which the artist worked.

Investigations made in Valencia, the artist's home, were fruitless, which leads one to suspect that Vicente Giner lived in Italy during the best years of his artistic activities.

JOHN DOWNIE, SCOTTISH WARRIOR IN OUR WAR OF INDEPENDENCE, by JOAQUÍN EZQUERRA DEL BAYO.—When the author was requested by the National Iconographical Committee to undertake the enlarged new edition of its work published in 1908 in commemoration of the great Spanish epopee, among the many names from which he had to choose the most typical of those heroes fired with patriotism, and of whom portraits had to be in existence, appeared a figure who, though not of our race, gave amply of his life-blood defending a country which roused him in the same way as it did Lord Byron, the great romantic author of Childe Harold, of which the first stanzas were written on his journey through Andalusia.



The same ardour which inspired the poet to take up his sword in defence of Greek independence moved Downie to ask for a post as Quartermaster General in the British Army which went on Sir John Moore's expedition.

He fought under Wellington with singular success and in June 1810 went over to our Army as a skirmisher, taking part in several actions in the Badajoz field, and through the Marquis de la Romana was successful in getting his offer accepted of forming at his own expense a body of troops known as the "Loyal Extremenian Legion", of which he was appointed Colonel.

Through his worthy behaviour he became friendly with several families in the province, among them that of the Marquises de la Conquista, descendants of Pizarro, who presented him with the sword that had belonged to their ancestor. Perhaps this family was responsible for the extravagance of ordering the soldiers' uniforms in accordance with the Philip II period, from England. This apparel was known as "old Spanish style".

In spite of such eccentricities his services were of great importance and called down the praise of the generals under whom he fought.

Among the exploits in which he distinguished himself, the surrender of Seville in August 1812 is worthy of mention, when on attacking the Triana bridge for the third time he fell off his horse and was twice wounded, in the cheek and in one eye, but he was able to prevent his sword falling into the enemy's hands. He was taken prisoner and, by General Villatte's orders tied to a cannon, and thus he spent that day and the next, until Marchena was reached, when he

complained to Marshal Soult, who put him on parole, as that very night they had to vacate the town.

Some months before this at the battle of Espartinas he had won the Cross of St. Ferdinand for his colours, and had been promoted to Brigadier.

He went to England to recuperate, and on his return to Spain he was transferred to the Andalusian Army Reserve, and two years later became a Field-Marshal, when he held the posts of 2nd Military Chief under the Captain-General at Seville, and Warden of the Alcazar.

He enjoyed great popularity; he was spoken of in the Cortes, and the poets of Cadiz, especially Cristobal de Beña, sang his praises.

Through belonging to the Absolutist party, he was arrested by the Liberals, but when the Monarchist party triumphed he returned to his post and was awarded the Grand Cross of St. Ferdinand.

He died at Seville when not quite 49 years of age.

The first portrait reproduced is from the Iconographical and Historical Museum, Cadiz. The second was painted by José María Halcón y Mendoza and shown in the San Fernando Academy in September 1819. In recognition of this the artist was made academician of Mérida.

SPANISH-MOORISH, MOORISH-CHRISTIAN, AND SPANISH METALLIC REFLEX POTTERY, by GELASIO OÑA IRIBARREN.—The formation of the Potters Guild, of Manises, on April 6th 1614, proves that, on the expulsion of the Moors, such a number of Christian ceramists existed there that a

short time afterwards, on the date mentioned, they grouped themselves together in a way which shows the importance of their numbers and the development of their industry; as, of course, these ceramists were not improvised, it is obvious that many of them at least were already working in the previous century. It must be agreed therefore that a great part of the pottery of the 16th Century is exclusively Christian, as is almost all that of the 17th and all that of the 18th, as well as a part of that of the 14th and 15th, according to an interesting list of names of Christian ceramists of this period, who are known through proper documents and quoted in this article. All this goes to prove the inaccuracy of the title "Spanish-Moorish Pottery" which is generally applied as a matter of course to all that of metallic reflexes without distinction or limitation.

The advance of the Christian potters is noticeable by the substitution for the old Arabic inscriptions of Christian ones, such as "Ave Maria gracia plena", "Santa Catalina, guárdanos", "In principio erat verbum", etc., or by false Arabic inscriptions, and this coincides with the disappearance of the deep plates with flat edges, known as "de brasero", and the appearance of those called "tetón" or "florón".

Contrary to what is generally supposed, the formulae for obtaining the metallic reflexes have never disappeared from our midst.

The article concludes by pointing out curious Persian influences which can be seen in our pottery of different periods and which attract the student's attention.

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