

ACADEMIA

BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO



MADRID

SEGUNDO SEMESTRE DE 1983

NUM. 57

ACADEMIA

BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

CONSEJO DE REDACCION

EXCMO. SR. D. ENRIQUE LAFUENTE FERRARI.

” ” ” JOSÉ MARÍA DE AZCÁRATE.

” ” ” LUIS CERVERA VERA
(Secretario).

Publicación semestral

SECRETARÍA:

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

Alcalá, 13 - Teléfs. 232 15 46 y 232 15 49

MADRID - 14

ACADEMIA

BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

DEPÓSITO LEGAL: M. 6264.—1958

Suca. J. Sánchez de Ocaña y Cía., S. A. - Tutor, 16 - MADRID - 8

ACADEMIA

BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO



MADRID

SEGUNDO SEMESTRE DE 1983

NUM. 57

ACADEMIA

S U M A R I O

PÁGINAS

| | |
|---|-----|
| ENRIQUE LAFUENTE FERRARI: <i>Recuerdo de Daniel Vázquez Díaz en su centenario</i> | 5 |
| CARLOS ROMERO DE LECEA: <i>Presentación de la obra del profesor Clemente Terni sobre la «Música práctica» de Bartolomé Ramos de Pareja</i> | 85 |
| FERNANDO CHUECA GOITIA: <i>Concesión de la Medalla de Honor de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando a la Casa de Alba</i> | 91 |
| ANTONIO FERNÁNDEZ-CID: <i>El Orfeón Donostiarra, un coro «amateur» de España con rango internacional, Medalla de Honor de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1983</i> | 99 |
| MANUEL COMBA SIGÜENZA: <i>La indumentaria, poderosa auxiliar de la Historia y de las Bellas Artes</i> | 105 |
| CRISTINA MARINAS: <i>La Galería Española del Rey Luis-Felipe</i> | 127 |
| BARTOLOMÉ MESTRE FIOL: <i>«Jesús en casa de Marta y María» y el «lenguaje» de Velázquez</i> | 153 |
| AMELIA GALLEGRO DE MIGUEL: <i>El arte del hierro en la Catedral de Burgos</i> . | 211 |
| CRÓNICA DE LA ACADEMIA | 241 |
| COMISIÓN CENTRAL DE MONUMENTOS: <i>Monumentos y Conjuntos histórico-artísticos informados durante el año 1983</i> | 251 |
| MUSEO: <i>Memoria de la labor correspondiente al año 1983 (Colecciones de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando)</i> | 299 |
| BIBLIOGRAFÍA | 303 |

RECUERDO DE DANIEL VAZQUEZ DIAZ
EN SU CENTENARIO

POR

ENRIQUE LAFUENTE FERRARI

EN 1882, un año después de Picasso, nació Daniel Vázquez Díaz, su paisano andaluz. Mucho ruido ha hecho en el mundo el centenario del gran malagueño, bien merece que sea recordado en estas páginas el pintor de Nerva que en los últimos de su vida aún fue recibido con honor en esta Academia. Había que encargar su recuerdo a alguien que hubiera sido su amigo y hubiera seguido, con admiración y cercanía, su pintura. Recordé yo entonces que, al año siguiente de su muerte, la Fundación Rodríguez Acosta, de Granada, celebró una magna exposición que reunió hasta doscientas diecinueve obras del maestro entre pinturas y dibujos. Para ella Miguel Rodríguez Acosta me pidió unas páginas de introducción y yo accedí a ello a pesar de estar convaleciente de una delicada operación. Pero llevado de mi admiración por el gran pintor, lo que hubiera podido ser una introducción breve a la exhibición de las obras, se me convirtió en una biografía y estudio crítico a la vez, en la que recogía notas y recuerdos acumulados a lo largo de los años. Allí reuní resumen de largas conversaciones con el artista, confidencias y rememoraciones de pasos de su carrera que él me había relatado y en los que a veces intervine de modo directo y personal. Pero este texto, perdido ya en las páginas introductorias de un catálogo de hace trece años, podía tener nuevo valor en esta ocasión de despedida a un artista de excelso valor creativo y humano que había sido figura de primer plano en la vida madrileña y que tenía ya lugar señero por derecho propio en la historia de la pintura española de este siglo. Se acordó, pues, reimprimir mi trabajo en las páginas del órgano de comunicación de la Academia, como contribución de la Corporación al Centenario de Daniel Vázquez Díaz. Me agradó la decisión porque en esas páginas había una gran admiración

por su obra y un imborrable recuerdo caluroso de su personalidad humana, tan rica y valiosa para mí. Accedí a su nueva publicación ya que creo que sus páginas pueden seguir vigentes a pesar de los años transcurridos. Sólo he hecho pequeñas correcciones o adiciones al texto cuando las he creído necesarias. Y me honro con que esta celebración del centenario del gran Daniel, hecha por la Academia, salga a luz con una contribución de la pluma de quien tanto le estimó en vida y tanto se complació con sus obras.

«Pintar no es copiar servilmente lo objetivo, es captar una armonía entre relaciones complejas, transportarlas a una gama personal, desarrollarlas según una lógica nueva y original»

CÉZANNE.

VÁZQUEZ DÍAZ Y SU CIRCUNSTANCIA HUMANA

No he encontrado palabras más justas, precisas y adecuadas que estas del pintor de Aix-en-Provence para aplicárselas a Vázquez Díaz.

Esta cita me sirve para sentar, de entrada, las coordenadas de su arte, que sirve de paso para subrayar que su arte se apartaba de la pintura que se hacía en España por entonces.

Dicho esto, podemos abordar la situación biográfica de Vázquez Díaz, también singular entre los pintores de su generación que en España desarrollaron su carrera. Daniel también era un andaluz singular. La indiscutible belleza y el encanto de la compleja región andaluza, propensa al lugar común, exige, si queremos huir del tópico, precisiones y rigores no siempre fáciles, pero la vida y la obra de Daniel Vázquez Díaz exigen imperiosamente este deber. Y he hablado y escrito tantas veces, a lo largo de muchos años, de nuestro gran artista, con quien me unió larga y admirativa amistad, que desearía, en las páginas de que aquí dispongo, apurar ese rigor cuidadosamente en lo que esté a mi alcance.

¡Inolvidables tardes en su ascético taller, repleto de obras, de apuntes, de cuadros y dibujos que guardaba sin aparente cuidado, pero celosamente; horas en las que su charla vivaz, aguda, imaginativa, en la que el ingenio, las *boutades* y los desdenes alternaban en catarata deslumbradora!

Su comentario, de palabra inagotable, pero precisa —raro maridaje—, se derrochaba a propósito de las circunstancias en que pintó una obra o en que manchó un dibujo, de las personas que había retratado, de las resistencias que tuvo que vencer, de los juicios —acerados, incisivos— que le merecían sus enemigos, los mezquinos y apañados artistas o críticos que habían puesto innumerables zancadillas a su carrera. Vázquez Díaz no juzgaba, fulminaba con elegante desdén, sin acalorarse... De un pintor muy mañoso y retorcido, más acostumbrado a vencer en las sendas tortuosas de la burocracia que con los pinceles en la mano y que le había hecho la contra, a la chita callando, en jurados, tribunales y oposiciones, decía levantando el rostro altivamente con impasible desdén: “¿Quién? ¿Ese con cara de sacristán que pinta calendarios?” Era duro cuando quería, pero no maligno y estaba dispuesto a acoger cualquier mano que se le tendía. Le vi varias veces tratar de acercarse a sus enemigos, pero la insobornable exigencia de su sinceridad le hacía volver a las andadas cuando se trataba de emitir un juicio exacto sobre las cosas y las personas.

A veces gustaba de evocar su vida, rectilínea, en inagotables conversaciones, casi monólogos, con palabra justa y abundante, con facundia natural e incontenible. Recuerdo cinco sesiones que dedicó a mi retrato en unos días del comienzo del verano de 1959, cuando ya parecía un hecho la inmediata publicación de la antología de sus dibujos que él quería titular *Hombres de mi tiempo* y de los que estaban ya reproduciéndose buen número de láminas. Yo posaba en el cuarto interior del piso bajo de su casa-taller, que daba a un terreno abandonado, con árboles y matas salvajes, que hubiera podido ser un gratisimo jardín alejado del ruido creciente de la calle de María de Molina. Mientras dibujaba me relataba incansablemente sucesos de su vida, desde su infancia: Nerva, París, el país vasco, Bourdelle, Ricardo Baroja, su viaje a Dinamarca, su familia..., todo manaba de su boca como un chorro de agua clara de un manantial fresco y fluyente. O en viajes que hemos hecho juntos en los que olvidábamos el sueño para seguir su charla ingeniosa y rememorativa. Como con los mejores españoles que he conocido, mi melancólica impresión acababa siempre en pensar que eran hombres heroicos y valiosos que hubieran merecido nacer

en un medio más generoso, ilustrado, menos sórdido que el nuestro. Las conversaciones de Daniel me interesaban tanto, encontraba su persona tan distinta de la espesa vulgaridad que nos abrumba en el trato con tantos de nuestros compatriotas que pasan por ilustres, que, sin propósito de emular a Eckermann, pasaba a un cuaderno, en mi casa, los recuerdos y los datos de aquellas charlas, un cuaderno que guardaba como oro en paño, pero que los desastrosos efectos de una mudanza hicieron, probablemente, que se extraviase, si es que no cayó en las manos de algún aprovechado plumífero. Pero yo trataré, ayudado de la bibliografía que he reunido sobre el artista, de reconstituir aquellos detalles que me parece puedan ser útiles para sus futuros biógrafos¹.

El día 15 de enero de 1968 pronunciaba el que esto escribe el elogio de Daniel Vázquez Díaz en su ingreso en la Academia de San Fernando², ingreso dilatado largo tiempo e interferido por circunstancias complicadas a las que luego será ocasión de aludir. Su última enfermedad, la que le tuvo varios años postrado en un sillón, sin salir apenas de su casa, rodeado de amigos y familiares que le acompañaban y aun mantenían despierto su verbo ágil, sus chispazos de ingenio lúcido, entre lamentaciones por su inutilidad y por las conscientes lagunas de su memoria, nos hacía ver a sus amigos la posibilidad de que pudiese desaparecer de este mundo sin que la Academia, que le había elegido con su expresa y voluntaria anuencia hacía muchos años, le tuviese físicamente entre sus miembros. Al fin, César Cort, Luis Mosquera y el que esto escribe, después de alguna visita a su casa, pudimos obtener su promesa y su decisión de fijar la fecha de su recepción oficial, disculpándole de los enojosos detalles de protocolo que sus años y su carácter se resistían a admitir. En realidad, no podía hacer el esfuerzo de leer en pie un discurso, por breve que fuera. Sus palabras de saludo a la Academia y la alusión a su antecesor fueron leídas por el señor Cort, que se prestó gustoso a todo lo que hiciera falta para incorporar el nombre de Daniel a la definitiva lista de los artistas recibidos por la Corporación. Yo leí, en las cuartillas que a *posteriori* se imprimieron y que estaban escritas hacía muchos años, el elogio del maestro, quien, al terminar mi lectura y rompiendo de nuevo el protocolo, leyó en una cuar-

tilla dos emocionadas frases de gratitud, sin que faltase un saludo a los jóvenes que llevaban decenios considerándole como su artista más dilecto y representativo, indemnizándole así de tantos desdenes celosos de las gentes de su propia generación. Fue aquel un acto emotivo para todos los que compartimos aquella tarde con el conmovido Daniel; éramos conscientes de que era, a la vez, una recepción y una despedida. Las previsiones de los médicos se cumplieron; Daniel Vázquez Díaz no pudo volver a asistir a la Academia, su cuerpo se derrumbaba mientras su espíritu lanzaba aún, de vez en vez, sus últimos chispazos luminosos. Y en las primeras horas de la tarde —las tres y cuarto— del día 17 de marzo de 1969 se extinguía su indomable naturaleza en su casa de María de Molina, 56, aquella especie de *bunker* de la pintura que se había hecho construir hacía más de cuarenta años. Yo no pude acompañarle a su última morada; seis días antes había tenido que someterme a una leve operación en el ojo izquierdo y estaba hospitalizado todavía por unos días. Mentalmente, con nostalgia, hube de despedirme del gran amigo, que fue, en Madrid y en mis tiempos, la más viva estampa del artista, del que sólo vive con entusiasmo escotero para algunas cosas delicadas y exquisitas que las gentes vulgares de nuestro mundo materialista estiman superfluas. Y una vez más recordé la frase de Ortega de que “el hombre —el verdadero hombre— es el único animal para el que sólo lo superfluo es necesario”.

ESTILO Y CARÁCTER

No nos cansaremos de repetirlo, con Ortega también: “El arte está hecho de una sustancia llamada estilo”. Y el estilo, dijo Hegel, “es el carácter del autor que se revela íntegramente en su manera de expresarse”. Cuando yo era joven y frecuentaba las Exposiciones Nacionales en nuestro provinciano país, se llamaba pintura a muchos mecánicos ejercicios de aplicación de colores sobre un lienzo que apenas tenían que ver con el arte y con el estilo. Eran rutinarias repeticiones de cansados esfuerzos imitativos que los pintores en candelero practicaban e imponían como la única pintura posi-

ble. España seguía clausurada a mundos que tras las fronteras se adivinaban y hacia los que huían los que se ahogaban en la rutina. Daniel fue de ellos. Porque había pintores —siempre ha habido pintores en España—, pero escaseaban los artistas. Y los que mandaban eran *los otros*. ¡Ay de los que quieren ahogar con sus gritos la realidad de *las dos Españas!* Siempre han sido opuestas la originalidad y la rutina, el aire libre y la aherrojada clausura mental. Los que hemos visto ir desapareciendo, tristes y desalentados, a los mejores españoles de tres generaciones somos testigos de excepción de la dureza de la España oficial. Y hemos asentido conmovidos a lo que expresa la frase de Stravinsky: “Todo hombre original es irremplazable”. Por ello sentimos, día a día, el vacío que esos hombres van dejando. Daniel era de ellos y, de vez en vez, nos acoge el sentimiento de su ausencia, nostalgia de la fresca brisa de gracia y de espíritu que nos oreaba cuando su conversación nos abría puertas al pasado o al presente. Porque aquí no queremos hablar solamente de su obra, sino del hombre mismo, del Daniel vivo que fue durante tantos años, heroicamente, uno de los pocos lujos auténticos de Madrid. Como García Lorca, Daniel irradiaba vida, ingenio, gracia, espíritu... Y él era de los que nos indemnizaba de tanto pesado y egoísta personaje, de tantos tardigrados encumbrados, magistrales doctores que pasan por la vida sembrando aburrimiento, pedertería y tedio.

“Detrás de cada cosa, de cada hecho —recuerdo a Ortega de nuevo, Ortega, uno de los grandes que se nos fueron—, está el creador de la cosa, el autor del hecho”. Piensen los que contemplan la obra de Daniel que detrás de cada uno de sus cuadros está, dándoles justificación y unidad, el pintor que los realizó ilusionado y que, antes de ser lo que son ya, cosa inerte y rematada, aunque esté cargada de potencial capaz de hacer vibrar nuestra sensibilidad, fueron proyecto en la mente de su autor, tarea encendida y vital, momento de una vida cuya cohesión era fruto de un temperamento señero, excepcional. Sí, las cosas que hace el hombre son un pedazo de su vida y en el caso de un artista, pintor por esta vez, su muerta y mineralizada entidad vale solamente por la chispa que su espíritu, el espíritu del creador, pudo transmitirles en un momento de su existencia que tuvo

su motivación, su ideal, sus circunstancias, su fecha determinada, su clima espiritual. En el caso de Vázquez Díaz, que tantas veces pintaba sus cuadros con la mente, antes de llevarlos a cabo con su pincel, que tantas veces los explicaba, *los hablaba* antes de llevarlos a término, viéndolos ser en su imaginación, entornando los ojos como si los viese va tomar cuerpo y evocar los volúmenes revestidos de colores soñados, pensamos en las frases de su admirado Cézanne cuando decía: “¡Hay un minuto del mundo que pasa! ¡Pintarlo en *su* verdad y olvidar todo! Lograr ser él mismo, ser la placa sensible..., dar la imagen de lo que vemos, olvidando todo lo anterior...” Palabras que bien podrían ser el lema que pondríamos gustosos en el pórtico de la obra de Daniel Vázquez Díaz, el raro y extraño pintor de quien quisiéramos trazar aquí una perfilada silueta que salvase también el instante en que le evocamos ante su obra reunida, antes de que el tiempo se lleve el recuerdo de este hombre original e *irreemplazable*.

LA VOCACIÓN DE UN AUTODIDACTO

Su curriculum mismo es insólito entre pintores españoles. Porque no fue Daniel el hombre que nace sabiéndolo todo, o absorbiendo desde la niñez, como Picasso, el arte cuyo aprendizaje dominó sin lágrimas, porque su padre era pintor—bueno o malo, es lo mismo para lo que yo aquí quiero decir— y ello le hace aprender, sin darse cuenta, día a día y sin esfuerzo, lo que para otros es un áspero camino hacia el Parnaso. Tenía Daniel como únicas dotes iniciales, dos no indiferentes: la vocación y el temperamento. Unidos, hacen maravillas, aunque el medio sea hostil. Ese fue el caso de Goya, con quien Daniel no deja de tener puntos de contacto, hasta en sus equivocaciones. Fue Cézanne también quien lo dijo: “Ante todo, sólo hay la fuerza inicial, el temperamento, que pueda hacer llegar al fin que tenemos que alcanzar”. Como un guante van estas palabras a artistas del linaje de Daniel... o de Goya.

Porque Daniel necesitó de su más tenaz y terca voluntad, de su temperamento, para llegar a ser pintor. Hay por ello que reaccionar contra una

primera y fácil calificación que nos puede hacer pensar en lo que no es exacto. Vázquez Díaz, andaluz. Sin duda llevó sangre andaluza y la Sevilla de su juventud le avezó en las armas del ingenio, pero Vázquez Díaz nació en una tierra árida, seca, pobre, que nada tiene que ver con los tópicos vergeles de la Andalucía que sobreentendemos. Sus padres eran de Campofrío, nombre que no nos habla de blanduras subtropicales, pueblo que, administrativamente, pertenece a la provincia de Huelva, pero situado allá hacia el Norte, junto a la línea de sierras cuya otra vertiente es la Extremadura llana y sin encanto en la que nació Zurbarán. No lo olvidemos. El hondón en que se halla el pueblo le resguarda de los vientos del Sur, pero no de los del Norte; por eso es *campofrío*. Cuando el padre de Daniel, también así llamado, nació en Campofrío el pueblo tendría unas trescientas casas.. Alguna vez, en sus soliloquios comunicativos, Daniel me habló de su padre. Todo un carácter. Un autodidacto también, nada vulgar. Huérfano muy joven, Daniel padre, no se arredró. En nuestras charlas, posando ante el pintor, Vázquez Díaz me contó que su padre, alquilando una caballería, se ganó varios años su vida en una ocupación inesperada en un pueblo andaluz: vendiendo Biblias por los pueblos. Me pregunto si el muchacho sirvió, *pro pane lucrando*, a algún foco de proselitismo protestante, a alguna propaganda religiosa en relación con las colonias británicas de las minas de Riotinto. Pero no sólo vendía Biblias por aquellos pueblos desasistidos de toda iniciativa de culturalización por parte del Estado, tan desentendido de aquel enclave inglés de las minas de Riotinto en plena España Suroccidental. Aquel Borrow pueblerino vendía la Biblia y la leía y en estas serias lecturas, en la magnífica literatura ética y profética de la Biblia, se formó. Meditando estas lecturas llegó a hacerse una formación. Y en el trato de las ventas adquirió un sentido práctico que acaso le ayudaron a educar los ingleses. Pronto se orientó con seriedad y prudencia a los negocios. Establecióse en Nerva, pueblo abstracto, artificial, creado al calor de las minas de Riotinto, en las que trabajaban la mayor parte de sus hombres; en todo caso, mercado natural para los obreros de las minas y sus familias. Pueblo de aluvión, sin tradición, ni monumentos, con sólo su nombre sonoro de emperador romano para despistar nuestra

asociación de ideas³. En Nerva se estableció el padre de Daniel y con habilidad y paciencia llegó a ser uno de los comerciantes⁴ más acreditados, hombre de consejo al que acudían sus convecinos como conciliador y asesor en sus asuntos; con su talento natural, y su buen sentido cultivado por sus lecturas, el padre de Daniel llegó a alcalde de Nerva y siempre, aun no siéndolo, fue respetada su autoridad por los convecinos.

No sé que exista retrato del padre de Daniel por Vázquez Díaz; a su madre la conocemos ya, en su edad madura, por el noble retrato, vestida de negro, que el hijo la pintó en 1929; es una efigie monumental, de madre andaluza o extremeña, corpulenta, de digno gesto, blancos cabellos y plegados severos en sus ropajes, cuadro que define muy bien el gran estilo alcanzado por Vázquez Díaz en las proximidades de los años 30. Indica asimismo lo que la sensible y comprensiva maternidad de Doña Jacoba Díaz pesó en su hijo Daniel, pintor de maternidades. Era Doña Jacoba también de Campofrío, el pueblecito natal del padre, a diez kilómetros al Norte de Riotinto, en el accidentado camino que sube a la sierra de Aracena y, dentro del paisaje de la región, algo más ameno que Nerva. La familia solía pasar en Campofrío temporadas y Daniel, el pintor, aún guardaba recuerdos amables de su entorno.

Seis hijos tuvo el matrimonio, de los que Daniel, que vino detrás de su hermana mayor, Amalia, fue el segundo. Observemos que en los nombres de los varones se dejó sentir la poderosa influencia de las lecturas bíblicas del padre: Amalia, Daniel, Ezequiel, Rosario, Moisés y Celia constituyeron la numerosa familia para la cual el padre, acomodado ya y con legítimas ambiciones de ascensión social, pensaba, al menos en cuanto a los hijos, en profesiones prácticas y lucrativas. Daniel, el mayor de los varones, sería comerciante, pero haría los estudios que darían base a un sentido más elevado del negocio.

Pero los hados dispusieron otra cosa. Daniel sintió pronto la vocación artística, como la sintió en un medio extremeño y en una familia de comerciantes de fines del XVI Francisco Zurbarán. O en tiempos más próximos, el bueno de Eugenio Hermoso, el hijo de Fregenal de la Sierra, nacido al otro lado de las montañas cuya vertiente Sur veía Vázquez Díaz desde

Campofrío o desde Nerva. En una familia de comerciantes, un niño que garrapatea dibujos en vez de hacer correctas divisiones o reglas de tres, es una desgracia. El niño Daniel sintió el asombroso rechazo del padre ante aquella incipiente inclinación. Aquello destruía todos sus planes de que el hijo mayor continuase su firme negocio familiar. Es muy frecuente en estos casos de oposición paterna que la madre ablande con sus comprensivas tolerancias los rigores inflexibles del padre. Doña Jacoba, sensible y maternal, tenía acaso una soterrada vocación artística que no tuvo ocasión de manifestarse; algo dibujaba de instinto y no podía ver con indiferencia las inclinaciones de su hijo Daniel. Pero no había llegado aún la ocasión de las decisiones definitivas. El niño seguía dibujando espontáneamente, educando su gran retentiva que le haría capaz luego de dibujar de memoria con más frecuencia que otros artistas españoles en la ejecución de sus cuadros. Como sentía, además, la inclinación por el color y en su casa no encontraba apoyo, tuvo que arreglárselas para improvisarse sus materiales como podía; cartones para pintar, colores, pinceles. Fue un artesanillo autodidacto desde sus primeros pasos en la pintura. Acaso estas improvisaciones de urgencia le hicieron a Daniel desdeñar con exceso el cuidadoso amor del oficio y sus materiales, incluso cuando luego fue ya un pintor profesional. Estaba hecho a improvisar, a salir del paso de cualquier modo; aprovechaba los lienzos, no escrupulizaba mucho en la calidad de los colores que empleaba y algunas veces, con los años, sus obras se resienten de este descuido. Mi buen amigo Ramón Stolz, insuperable técnico de la ejecución pictórica y gran amigo y admirador de Daniel, me hizo muchas veces observaciones sobre este punto. Acaso el propio Daniel se dio cuenta, con el tiempo, de haber descuidado las minucias del oficio en ciertas ocasiones. En las conversaciones con Miguel Logroño, hablando de una de las obras que dieron más fama a Vázquez Díaz, los frescos del Monasterio de la Rábida, el pintor dejó escapar una especie de arrepentimiento consciente; en su vejez consideraba estos frescos una obra un tanto prematura, aunque, como observa su interlocutor, los pintó a los cuarenta y siete años. Creía Daniel que debía haberla realizado algo más tarde: “Hubiese —decía— obtenido un mayor reposo, una mayor serenidad... Creo que me cogió

demasiado joven”. Pienso que Daniel aludía a cierta inexperiencia técnica en el fresco, procedimiento del cual, luego, en largas conversaciones con Ramón Stolz, pudo darse cuenta de que exigía una preparación concienzuda que no supe siempre la impavidez. Recuerdo por ello ahora una frase de Lionello Venturi a propósito de Cézanne en su libro *De Manet a Lautrec*: “Lo propio del arte —escribía Venturi— es el establecimiento de una relación entre la ejecución y la concepción”.

Pero los primeros años de práctica del dibujo y la pintura hubieron de ser para Daniel clandestinos. La oposición del padre era inflexible; Daniel tenía que estudiar. Los pintores *se morían de hambre*; era el tópico que oía repetir en el serio ambiente del comercio pueblerino. Algo tiene, no obstante, el arte que sorprende como un milagro a los más reacios a dejarse llevar por su magia. Un día —se lo contaba Daniel a su biógrafo Gil Fillol— dejó olvidado en un mueble un dibujo que había hecho de su madre. El padre, al verlo, se asombró: “¿Has hecho tú esto?” Y arrasado por la impresión que la imagen le había causado, el padre le prometió comprarle en Sevilla una caja de colores. Tendría Daniel unos ocho años.

Pero a los diez, el problema se presentó en toda su gravedad. El niño tenía que estudiar su bachillerato como paso inicial para la carrera de Comercio que le capacitaría para seguir las huellas del padre y sucederle en sus negocios. En 1892 el padre le lleva interno al Colegio de los Salesianos de Utrera y allí pasa Daniel, con los únicos lapsos de las vacaciones, los años de la segunda enseñanza, que duró hasta 1898. En el colegio no había profesor de dibujo, pero recibía lecciones particulares de un tal Don José, que en Utrera vivía, y cuyo apellido no oí nunca al pintor. Copiaba acuarelas; Daniel recordaba una estampa de la Samaritana en la que no atinaba el joven aprendiz con *el color de la carne*. Don José que, andando el tiempo, se ufanaba de que Vázquez Díaz había sido *discípulo suyo*, cosa que hacía sonreír a Daniel, le traía pastillas de acuarela para que fuera enriqueciendo sus matices. Sus paréntesis felices eran las estancias veraniegas en Campofrío, un paraíso para el pintor que aún no había visto más ricos y opulentos paisajes. Recordaba el campo, la casa con sus

abuelos, las paredes encaladas, el pozo y la higuera que había de ser, pintada, su primer éxito artístico. Aún antes de terminar el bachillerato pintó la higuera de Campofrío en un lienzo que se atrevió, de regreso en Sevilla, a llevar a la calle de las Sierpes a poner marco. El cuadro, ya enmarcado, lo exhibió el comerciante en su vitrina y un holandés aficionado al que Fillol precisa se llamaba Calisk (?), lo compró días después en ciento cincuenta pesetas. Conoció el niño a su primer cliente, quien le invitó a visitarle en París, si algún día iba a la *ville lumière*. El chispazo de París había iluminado ya la imaginación del joven Vázquez Díaz. Pero había que estudiar Comercio. Los de sus forzados estudios fueron los años más tristes y perdidos de su vida, comentaba Daniel, que, no obstante, obediente a su padre, con esfuerzos y acaso no sin algún truco acabó la carrera. Aún tuvo un año de “prácticas” en el escritorio de un comerciante sevillano. Pero la pintura seguía siendo su norte. Vivía Daniel en la calle de Francos, de la ciudad del Betis, no lejos del Salvador, en el corazón de la vieja ciudad; comienza entonces su frecuentación del Museo de Pinturas en el que este andaluz casi extremeño encuentra de manos a boca su maestro: Zurbarán, el Zurbarán de las Cuevas, principalmente. Siempre he pensado que aquellas severas figuras de rodillas, vestidas del blanco hábito cartujo de graves y aristados pliegues que veneran a la ingenua Virgen desmañada que los cobija con su manto, fueron el asidero inicial de la vocación constructiva y colorista de Vázquez Díaz. El Zurbarán juvenil, aún no tenebroso, el Zurbarán de plateadas luces, de blancos, rosas y pálidos azules fue la semilla que pudo desarrollar luego el artista junto al limo fecundo y la humedad del Sena. Pero Daniel no olvidaba otra única y poderosa sugestión de sus visitas al Museo sevillano: el exquisito retrato de pintor del Greco, que hoy suponemos representa al hijo del cretense. Allí vio el joven aspirante a pintor las posibilidades exaltadoras del color, intenso y refinado. Le bastaban estos dos maestros; no tuvo otros⁵.

Porque hasta cuando Daniel, rompiendo con todo y afirmando su incontenible vocación de pintar, eligió definitivamente su camino, no quiso entrar en ningún taller de avezado profesor de pintura que le iniciase en los trucos del oficio, que eso, más que otra cosa, es lo que solían hacer los viejos

maestros de aquellas generaciones. Daniel Vázquez Díaz, hay que decirlo, es uno de los más radicales autodidactas de la pintura española. Otros hubo, entre las gentes de su edad, y no por casualidad, ya que la mayor parte de ellos representan la voluntad de novedad y ruptura con lo anterior: paletas sombrías y realismo anecdótico. Quiere con ello decirse que a tientas, como tantas veces, poco ayudada por el ambiente social, España quiso estar, en sus mejores artistas, a la altura de los tiempos.

Daniel ve y pinta: su *Muchacho de Nerva* es obra de 1897 que conservaba aún el artista en 1962. Daniel decide quedarse en Sevilla y poco a poco va estableciendo las primeras amistades artísticas que tanto pesan en el comienzo de una vida de pintor. En una pensión de la calle de Placentines entabla amistad con Ricardo Canals, el amigo de Picasso que había venido a Sevilla con su mujer, la Benedetta que el malagueño inmortalizó en el retrato con mantilla negra, hoy en el Museo de Barcelona. Daniel hablaba mucho siempre de una de las amistades que más habían influido en él en aquel momento: la de un joven, José Arizmendi, a quien había conocido en la Escuela de Comercio y que tenía, según parece, excepcionales condiciones para el dibujo. Frecuentan ambos la famosa casa de los pintores, junto a San Juan de la Palma, y allí pintan y tratan al mundillo artístico de Sevilla, muy dado al efectismo de la luz, al pintoresquismo local y a la devoción por Murillo, tres cosas que no interesan nada al joven Daniel. Ya en 1899 presenta Vázquez Díaz un cuadro en la exposición de primavera en Sevilla (*Un seminarista*, acorde negro y rojo) y en este mismo año pinta en Nerva retratos de su madre y sus hermanas. Y aparece ya en su obra el primer torero, azul y oro, en el tamaño monumental de que Daniel habría de gustar.

¿Por qué un torero en el adolescente pintor de Nerva, tan poco dado al asunto pintoresco? La figura del torero con su traje de luces ajustado y escueto fue siempre atractiva para el pintor que sentía la vocación por los valores plásticos, como Vázquez Díaz; Daniel dijo siempre que él había tenido gran afición a las corridas—aunque yo creo que exageraba un tanto—. Había además, y lo digo con todas las salvedades, la atracción a Zuloaga, pintor autodidacto también, aunque hijo de padre artista, que



VÁZQUEZ DÍAZ, *Retrato de Zuloaga*.



VÁZQUEZ DÍAZ: *La Anunciación* (detalle del fresco: *Colón en La Rábida*).

desde el decenio final del siglo XIX se había mostrado rebelde a la pintura oficial, atraído por París y el modernismo, y devoto cultivador del tema taurino. Por otra parte, Daniel, en sus conversaciones con Miguel Logroño, confesaba la fascinación que los toreros habían ejercido sobre él; recordaba la anécdota juvenil de que Luis Mazzantini, el telegrafista torero que llegó a Gobernador Civil de Guadalajara, había ido un día de la niñez del pintor a torear a la plaza de Nerva. El muchacho, atraído por la curiosidad, había penetrado osadamente hasta la habitación en que Mazzantini dormía, descansando antes de la corrida; Daniel se atrevió a probar en su cabeza la montera del diestro. Despertado el matador le dijo: “¿Qué haces ahí, niño? Te sienta muy bien la montera. *Tú tienes cara de torero*”. Daniel no lo olvidó nunca.

Pero yo tampoco olvido que Zuloaga, un nombre que sonaba como el de un español triunfador en París, pintaba los inviernos en Sevilla en los años finales del XIX y su nombre y su obra eran bien conocidos en los medios artísticos de la ciudad del Betis. Desde 1893 vivía en la calle de la Feria y pintaba toreros y gitanas que luego triunfaban en las Exposiciones de París. Yo no creo que la sugestión de Zuloaga fuera inoperante en los primeros años de Vázquez Díaz. Javier de Winthuysen, que vivía en el mundo artístico sevillano por aquellos años, recordaba en 1946 el enorme impacto que tal fuerza, el carácter y los éxitos parisienses de Zuloaga tuvieron en los medios artísticos sevillanos de fines del XIX y primeros del XX⁶. Lo que intervino luego para que Daniel negase esta posible influencia fue un ingrato incidente que distanció al pintor de Nerva del artista de Eibar. Un día, Zuloaga, siempre seguro de sí mismo, fue a visitar estudios de jóvenes pintores, acaso en el caserón de San Juan de la Palma. En el estudio de Arizmendi y de Vázquez Díaz, vio altivamente las obras de los jóvenes principiantes; acaso vio algún torero de Daniel y el cuadro de sus hermanas en el balcón, quizá temió a un imitador no deseable. Elogió las obras de Arizmendi y luego, mirando las pinturas de Vázquez Díaz, le dijo sin piedad: “Muchacho, creo que tu camino no es la pintura; debes dedicarte a otra cosa”. Cruelles palabras que un joven no olvida nunca. Pasados los años, la venganza de Daniel fue el magnífico retrato

que hizo a Zuloaga en una sesión, en su estudio de la casa de María de Molina, en 1933, y que Don Ignacio admiró justamente ⁷.

No importaba. El sería pintor; Zuloaga triunfaba en París y a París se volvían los ojos de todos los pintores cansados de la pintura vieja y decimonónica. Daniel había pintado en 1902 el cuadro el *Balcón*, retrato de sus hermanas con mantillas y pañuelo de flecos, de innegable resonancia zuloaguesca, y la *Familia Aldeana*. La ruptura viene al año siguiente. Mientras seguía en Sevilla, más o menos relacionado con un ambiente ase-quible, por mucho que le atrajese o le distrajesen la pintura, el estudio de San Juan de la Palma o las visitas al Museo, el padre de Daniel aún podía esperar atraerle a los negocios. En 1903, confesaba el propio Daniel, “decido definitivamente ser pintor”, acaso sintiendo el acicate del desdén de Zuloaga, desafío a su orgullo y a su confianza en sí mismo. La violencia respecto de su padre debió de dejarse sentir; pero el padre, en todo caso, no le abandonó. Cumplidos los veintiún años viene a Madrid dispuesto a ser pintor, pero sin ningún propósito de buscar enseñanza o maestro. “Traía —dice— una sola preocupación e impaciencia: conocer el Prado para ver a Velázquez”. No le llega. El primer día lo pasa en la sala de Velázquez del Prado hasta la hora de cerrar “sin haber conseguido ahondar en las excelencias y perfecciones de su pintura que años más tarde... comprendió” ⁸.

MADRID, DE PASO

Madrid es un mundo, otro mundo. No sólo el del Prado donde Daniel copia al Greco, trozos de Goya, algún Velázquez y el autorretrato del Tiziano por encargo del Museo de Cuba, sino el de la nueva generación noventayochista, el mundo de los escritores y del teatro. Las tertulias, las discusiones con los jóvenes pintores, los saloncillos...; asiste a la casa de los Baroja y hace amistad entrañable con Ricardo, el de los múltiples talentos, el pintor y grabador y escritor, y conoce a otro desvalido y autodidacta artista, José Victoriano González, que luego había de dejar con su seudó-

nimo de Juan Gris una huella profundamente personal en la pintura de la vanguardia parisiense. Ricardo Baroja frecuentaba el saloncillo del teatro donde reinaba María Guerrero, una de las pocas actrices españolas que podríamos, aproximadamente, acercar al concepto francés de *monstre sacré*, con salvedades, es cierto. Vázquez Díaz encuentra ocasiones de conocer allí a los personajes del Madrid de entonces: Galdós, Echegaray, Benavente, Guimerá y otros que serían después por él efigiados en sus *Hombres de mi tiempo*. Pero no asiste a escuelas o academias. “En el sentido que se ha dado a esa palabra —afirmaba poco antes de morir quien había luego de ser catedrático de la Escuela Superior de Bellas Artes de Madrid—, un maestro puede perjudicar muchísimo y no servir para nada. Yo llevaba dentro de mí un intuitivo sentimiento de expresión y no pensaba en la ayuda de nadie”⁹.

Siete meses no más duró la primera estancia de Vázquez Díaz en Madrid¹⁰. Le conquistaron las amistades ya citadas de los Baroja, Juan Gris, Adelardo y Humberto Rivas, Juan Cabanas, Enrique Borrás, el actor, más los asiduos a sus tertulias. Le llevó a hacer su primera presentación en la Exposición Nacional de Bellas Artes, inaugurada aquel año en el llamado Palacio del Hipódromo, hoy Escuela de Ingenieros y Museo de Ciencias Naturales, el día 16 de mayo. Cuatro obras expuso: *Una calle de Sevilla*, *El seminarista*, ya mencionado, y dos apuntes menores, *En el pozo* y *Efecto de Sol* (números 1460 a 1463 del Catálogo). Daniel Vázquez Díaz mereció del Jurado en aquel certamen una mención honorífica¹¹. También la obtuvieron Nonell y Regoyos.

En el verano de aquel año de 1903 hace lo que podemos considerar en su obra como una revelación: el descubrimiento del País Vasco, de quien había de ser Daniel exquisito cantor pictórico. Fue una ocasión —el destino— el que le llevó a San Sebastián: un concurso de decoración en el que, según parece, se llevó el premio¹². Residió en Donostia unos meses, descubrió el mar apenas entrevisto y por primera vez el paisaje verde, fresco y jugoso de la España húmeda, tan distinto de la árida sequedad de su Nerva natal. La memoria de Daniel debía de estar trascordada cuando en su *curriculum* de 1962 (Homenaje de la Sala Quixote) dijo

que concurrió a la Exposición Nacional de 1905 con varios cuadros, entre otros el de la conocida mujer del mundo aristocrático Gloria Laguna; y añade el pintor que es entonces cuando hizo amistad con Regoyos y con Solana, compañeros de “Sala del crimen”, nombre que se daba en las exposiciones a la sala en la que se relegaban los cuadros estimados de baja calidad o muy avanzados de tendencia. No hubo Exposición en 1905 y sí en 1906, y en ella Vázquez Díaz presentó hasta ocho cuadros, ya que entonces no había las limitaciones que rigieron luego para los envíos¹³. Por cierto que, a pesar de estar en la “Sala del crimen”, tuvieron mención honorífica —especie de premio de consolación— Vázquez Díaz, Solana —que presentó dieciocho cuadros— y Regoyos, además de Baroja, de Nonell y de Winthuysen, entre otros. Si es cierto, pues, que entonces hizo amistad con Regoyos y con Solana es que estuvo en Madrid en la primavera de 1906¹⁴, año en el que Daniel realiza su viaje a París.

PARÍS Y SUS CONSTELACIONES

París era la atracción que Daniel y tantos otros pintores españoles de su época sintieron (Nonell, Valle, Picasso, Iturrino, Echevarría, Anselmo...). Casas y Rusiñol habían sido los exploradores, Domingo, el precursor; el triunfador, Zuloaga. Para los pintores del momento París era Montmartre, entonces un suburbio semialdeano y barato donde todavía residían algunos maestros de las generaciones anteriores, Degas, por ejemplo. Daniel, ya se ha escrito, no llegaría allí tan impecune como llegaron Picasso o Evaristo Valle. Su padre había transigido y, antes compadecido que convencido, como dice Gil Fillol, le había situado fondos en un Banco para evitarle la bohemia miserable. Por su parte, el equilibrado Vázquez Díaz nunca perdió la cabeza, ni fue un derrochador; los dineros del honrado comerciante de Nerva fueron, sin duda, administrados con prudencia. Una modesta pensión en la Rue Caulaincourt, no lejos de donde vivía Zuloaga en su piso burgués, y un modesto restaurante de abonados en el que, el mismo día de su llegada, conoció a otro pintor italiano, de aire inte-

resante y *nonchalant*, que había de ser su gran amigo: Amadeo Modigliani. Pronto el trío se completa con Victoriano González que se presenta en París, desastrado y sin un céntimo, llamado por Daniel y dispuesto a huir al servicio militar y a intentar la aventura de pintar que había iniciado en el camaranchón de un estudio de la calle de Velarde, número 22, cerca de la plaza del Dos de Mayo que frecuentaban aprendices de arquitecto y de pintor¹⁵.

¡Qué destinos humanos más diversos los de los tres pintores! Los tres iban a llegar a la fama, pero a través de vidas muy distintas. El bello, distinguido italiano, iba a arruinar su existencia en su entrega desconsiderada al erotismo, el alcohol y las drogas, para llegar a sus últimos años de artista esclavizado a los marchantes, enfermo, y morir en plena juventud en 1920. El serio y ascéticamente ibérico Juan Gris, luchando por crear su estilo en medio de una vida de penuria y falta de salud, adscrito un tiempo a la banda de Bateau-Lavoir de la Place Ravignan, iba también a morir a dos dedos del éxito, en 1927. Daniel, el no menos ibérico Daniel, con su voluntad impávida y poniéndose por encima de todas las tentaciones, iba a llegar a su edad avanzada siguiendo sus propósitos iniciales, haciendo su pintura, sin esclavizarse al vicio, a los *ismos* efímeros y a la servidumbre del marchante, retirándose del ambiente de París para seguir luchando, contra corriente, en su patria hasta sus últimos años por una purificación y dignificación de la pintura y acabar imponiéndose en el difícil ambiente de su país y recibir, hasta su última hora, la adhesión fervorosa de los jóvenes. No es que Daniel no tuviera tentaciones en su torno; supo vencerlas. El español de primeros de siglo encontraba en París un medio más fácil y propicio para la aventura sensual que los ásperos y severos iberos están expuestos a confundir con el amor. Así, Daniel. Una linda jovencita, hija de su patrona, se prendó del joven pintor onubense con aire de torero. Se le echó en sus brazos y las escapadas, favorecidas por una criada, le revelaron a Vázquez Díaz, sin buscarlo, el amor parisién. Acaso, como le pasó a Juan Gris, que pronto se encontró solo y con un hijo en los brazos, estuvo a punto de tomarlo en serio, pero la inconstancia de la circunstancial y oportunista apasionada, que pronto cambió de sujeto de sus caprichos sen-

suales, le escarmentaron. No caería en el lazo que arrastró a otros. Su objeto era hacerse pintor. A ello se puso.

No son anécdotas insignificantes las anteriores observaciones. Alguna vez he escrito de Vázquez Díaz que en su vida se dieron, compensadas con tino vital, la aventura y el equilibrio. En el mundo de las tentaciones parisinas, muchos artistas se perdieron; me refiero a las tentaciones de todo género y no sólo eróticas; estéticas, mundanas, propagandísticas, *snoobs*. Por sacrificar en los altares de la moda o de la pasión, hartos aprendices de pintor se extraviaron. Los fuertes se salvaron; ese fue el caso de Zuloaga, ese fue el de Vázquez Díaz, parejos en la energía aunque muy distanciados en lo demás. París abría su abanico de incitaciones ante un joven pintor sin formar, ante un español inexperto. Se trataba de no naufragar y de elegir un camino válido.

EL MOMENTO CRÍTICO DE LA PINTURA EN PARÍS

El mundo artístico al que Daniel se asomaba ya no era el mismo que había conocido la generación anterior, la de los Casas, Rusiñol, Anglada... Para ellos, tan distintos entre sí, el asombro fue comprobar que había una pintura, varias direcciones de la pintura, que eran algo muy distinto de lo que cultivaban los clausurados pintores españoles. Cada cual tiró por donde pudo. El impresionismo era difícil de asimilar para estos españoles. Gustaban, sí, del toque leve y suelto y de la pintura ambiental, pero, viniendo de España, Rusiñol y Casas se inclinaron a los grises degasianos; el post-impresionismo había ya predicado su evangelio del color y de la composición, pero en Anglada había derivado a un decorativismo tocado de esencias modernistas, de estilización. En Zuloaga, dibujante y no colorista, la atracción de la *bande noire* fue poderosa y, además, convenía a su temperamento. La generación de españoles que ahora adviene a París va a sentir la llamada de la paleta clara y de las distorsiones estructurales. Es el momento verdaderamente inicial del arte contemporáneo.

Daniel había llegado en el momento justo y como en la mayor parte

de esos españoles sus paisanos, los mejores al menos, forma y color iban a cobrar su valor, rebasados los objetivos del impresionismo, que sólo había sido asimilado por algunos españoles poco atendidos (Beruete, Regoyos...) en los años del decenio 90. Sorolla descubrió el Mediterráneo: su Mediterráneo, es decir la luz y el aire libre, coincidiendo rara vez —sólo en sus jugosos apuntes— con el impresionismo¹⁶. Todo había sido un poco confuso y desfasado en el intento de homologación de la pintura española con la europea y especialmente con Francia. Ahora las cosas se ponen más claras; los acontecimientos se suceden, las tendencias se radicalizan y las actitudes de un pintor español ante ellas sólo podrían ser tres:

a) Rechazo de toda innovación, recluyéndose en el medio español y negándose a admitir toda novedad. Muchos la siguieron y si lo hicieron honradamente y sin fanatismo, cualquiera que sea el juicio de la Historia, merecen el respeto de su libertad.

b) Alistamiento radical en una de las nuevas tendencias, sin compromiso; ese fue el caso de Juan Gris.

c) Aceptación de las incitaciones propuestas por el arte nuevo, sin abdicar de la propia personalidad y sin fanatizarse; ese fue el caso de Vázquez Díaz. Y también de muchos de los mejores pintores españoles que pasaron por la experiencia de París (Iturrino, Echevarría, Arteta, Valle...).

Los primeros años de Daniel en París coinciden con algunos de los hechos que, vistos hoy en perspectiva, nos parecen los grandes hitos de la pintura moderna, los que iban a transformar la orientación del arte pictórico de su tiempo. En 1906 Picasso, con el que entró en contacto pronto el onubense, culminaba la veta romántica de su arte con la época rosa, y en el verano de Gósol comenzaba, recordando acaso al Greco, sus distorsiones anatómicas. Lo primero que, por oídas, debía atraer a un hispánico pintor provinciano como Vázquez Díaz, sería, en París, el impresionismo. Pero, en el círculo de artistas en el que Daniel iba a moverse, el impresionismo estaba superado. Cuando Daniel llega a París, los impactos en los artistas avisados, vienen de otras fuentes. Desde principios de siglo los mejores

han descubierto a Cézanne, el supuesto e inhábil pintor fracasado de *L'ouvre* de Zola, amigo de la juventud del pintor de Aix-en-Provence. Maurice Denis ha pintado ya en 1901 el *Hommage à Cézanne* que es una especie de manifiesto del grupo de los *nabis*. 1905 ha significado un paso más allá; la aparición del grupo de los *fauves* en el Salón de Otoño, con Henri Matisse a la cabeza y su explosión de color en el retrato de la *raya verde*, representando a la mujer del artista. Y junto a Matisse, Derain, Marquet, Vlaminck, Rouault... Vázquez Díaz, al llegar a París en 1906, oiría hablar de esta bomba pictórica, reciente aún, de este "bote de pintura lanzado al rostro del público" según la frase ya histórica. En 1906, ya en París, se le une Juan Gris y ambos pueden recibir la impresión de los diez cuadros de Cézanne que se exponen en el Salón de Otoño, ese otoño en que —el 22 de octubre— muere el pintor precursor. La impresión fue, probablemente, decisiva en Daniel. Pero los acontecimientos vienen en catarata. En marzo, en el Salón des Independants, Matisse había expuesto *La joie de vivre*, el cuadro que iba a ser el desafío que Picasso iba a aceptar al pintar —a él no le echaría la zancadilla nadie— las *Chicas de Aviñón*. 1906 es el año en que Picasso y Matisse se encuentran en la casa de los Stein; es el año también en que Bonnard, uno de los pintores más admirados por Vázquez Díaz, realiza su primera exposición personal en la Galería Bernheim. Daniel, que, además, visita asiduamente El Louvre, tiene ocasión de estudiar, en 1907, la gran retrospectiva de Cézanne, con cincuenta y seis cuadros expuestos en el Salón de Otoño. Acaso pudo ver, recién pintadas las *Demoiselles d'Avignon*¹⁷. Pero, admirador del refinado colorismo, aunque no de la factura algodonosa de Bonnard, la tónica estructura geométrica, arquitectural, de Cézanne, iba a orientar la búsqueda de su estilo personal más que las distorsiones violentas de Picasso o el cromatismo sintético y amplio de Matisse. Sin duda los gruesos toques independientes de Bonnard pudieron afectar la factura de algunas obras de juventud de Daniel, pero fueron especialmente algunos tonos de su paleta los que influyeron en Vázquez Díaz (violetas, morados, azules intensos) o ciertas composiciones (ventanas y jardines de Bonnard) que aparecen con frecuencia en su pintura. De Cézanne admira no sólo el sintético esquema

lineal del dibujo, sino los grises, los azules pálidos, los verdes vegetales. Pero, sobre todo, Daniel siente a través de Cézanne, como he escrito en otra ocasión, “la necesidad de ordenación estructural o, como se ha dicho, de arquitectura. Arquitectura, es decir, intención de dar de nuevo a la pintura el sentido del volumen y del orden, composición monumental y refinamiento de la paleta, con una sobriedad que colabora a la coherencia del cuadro... Porque a Daniel no le interesaron... los aspectos cambiantes de la fugacidad de las cosas fragmentadas en impresiones que traduce el hábil y efectista toque de color, sino, precisamente, lo más opuesto: extraer de la realidad visual una esencia de volumen”¹⁸. Los tres amigos del grupo latino, Daniel, Modigliani y Juan Gris, tuvieron una actitud semejante ante la pintura en aquel momento inicial de su descubrimiento de París y del arte nuevo. La mente más dogmática e intelectual de Juan Gris, muy pronto deslumbrado por Picasso y el cubismo, por lo menos desde 1910-11, iba pronto a orientarse en esta exclusiva dirección para dar de esta tendencia su versión personal, la que le ha hecho ser designado como *el Zurbarán del cubismo*. Modigliani y Daniel fueron, en su obra, más paralelos durante algunos años. Tiempo hace que me referí a una exposición que pude ver en París en 1950, en la que figuraban varias obras de Modigliani que se apartaban de la forma curvilínea y japonizante que definió luego el estilo del florentino. Me refiero a la “Exposition d’art moderne italien”, celebrada en el Museo de Arte moderno de París en 1950. Los óleos de Modigliani allí expuestos, de fecha anterior a 1917, podían parecer cuadros típicos de Vázquez Díaz; la orientación cézariana, el sentido de planos y volúmenes y su delicada paleta, eran muy semejantes a la pintura de Daniel¹⁹. La coincidencia no pasó de esos primeros años. Siempre ha tenido que hacerse notar la autonomía de Vázquez Díaz, su voluntaria distanciamiento de los grupos y de los *ismos*, de todo fanatismo partidista, su equilibrio personal y su voluntad de pintar *desde sí mismo*.

LA ACTIVIDAD DE DANIEL EN LOS AÑOS DE PARÍS

Vázquez Díaz se llevó a Francia algunos cuadros realizados en España, por ejemplo, *El seminarista*, pintado en Sevilla y presentado a la Exposición de Madrid de 1904, o *Las competidoras*, expuesto en Madrid en 1906. Los dos lienzos, con un paisaje de Fuenterrabía (*Tierra Vasca*), fueron expuestos en el Salón des Independants de 1907²⁰.

En aquellos primeros años, Vázquez Díaz visita museos, exposiciones, conoce gentes, pinta, pero no asiste a ninguna academia ni se enrola en movimiento colectivo alguno de los que proliferan abundantemente en aquella época. Amigo de Picasso, admirador de su obra, resiste, no obstante, la sugestión de torbellino del gran malagueño. Delante de él va a hacer su explosión el cubismo, tanto en sus obras iniciales salidas de la sugestión negra —o ibérica, según el propio Picasso—, que luego cuajará en la distorsión ultra-cézaniana *des petis cubes* —Paisajes de Horta de Ebro de 1909, que pronto serán cultivados por Braque y Derain— para pasar luego a la orgía destructiva del objeto del cubismo analítico y de los *collages* en los años inmediatamente anteriores a la guerra, o en plena guerra ya... Vázquez Díaz, recibido el impacto de la construcción de volúmenes a lo Cézanne, de la sintetización arcaizante de Bourdelle, o del refinamiento colorista de Bonnard, veía todo ello con los ojos abiertos, pero sin dejarse arrastrar por experimentos efímeros. No creo que sea inexacto pensar que Daniel miraba de reojo a Zuloaga —y no sin cierto rencor por el incidente juvenil, ya relatado—..., pero para hacer lo contrario. Toreros, sí, pero aristados, cezarianos, esculturales y realzados, no por la paleta oscura, tenebrosa de luces del vasco Ignacio, sino por los colores vivos y suntuosos en que las nuevas corrientes francesas le adiestraban. Y cuando Zuloaga, el vasco, no gustaba sino de enfáticos paisajes castellanos, tocados a veces de ritmos modernistas, Daniel, que pronto comenzará a tocarse con la boina vasca de terciopelo —rasgo “artista” añadido a un folklore que no era el suyo—, pondrá sus mejores delicadezas coloristas en captar el paisaje vasco y sus luces delicadas, su lirismo. Inmerso en la vida de París, no se olvida

de España, contrariamente también a muchos de sus compatriotas emigrados, y sigue mandando telas a las Exposiciones Nacionales de Madrid.

No pretendo seguir paso a paso la obra de Vázquez Díaz, ni aportar búsquedas que, sin duda, el esperado trabajo de De Benito nos dará a conocer puntualmente²¹; trato sólo de sentar hechos, muchos ya conocidos, y observaciones propias como coordenadas para la mejor comprensión del sentido y carácter del arte del maestro onubense. Las primeras obras representativas de su trabajo en París pudieran ser los retratos de Modigliani y de Juan Gris²² de 1906 y 1907, respectivamente, que el artista conservó en su taller hasta los últimos años de su vida. Muy significativo es el busto de *Picador*, de 1908²³, o *El novillero*, del mismo año²⁴. Ha tomado ya un estudio en la rue Lamarck, hace una exposición en una galería de la rue Lafitte y presenta cuadros en Les Independants, según se ha dicho ya. En 1907 hace un viaje a Bélgica y Holanda, viaje que atrajo también a Picasso dos años antes, y en 1908 hace un viaje a España, donde pinta *El picador*, antes mencionado, y los *Toreros saludando*, durante su estancia en Sevilla. En la Nacional de Madrid de aquella primavera ha presentado una *Niña bretona* y un *Montmartre a media noche*, que creo nunca he visto. El impacto de Francia, y concretamente de París, se hace sentir en su pintura; ejemplo de ello, así como de una vaga sugestión de Lautrec, son la *Parisina*, de perfil²⁵, tantas veces expuesta y conservada por el autor hasta sus últimos años, y la *Parisina del sombrero*, que creo es la reproducida en el Catálogo Quixote de 1962, págs. 15.

Algunos otros hechos de gran trascendencia en la vida de Daniel ocurren en este año de 1908. Al regresar a París desde España, creo que a principios de otoño, conoce, en los ambientes artísticos que frecuenta, a una joven artista danesa, de distinguida familia, que cultiva la escultura. Eva Aggerholm era blanca, rubia, de rasgados ojos eslavos, lo más opuesto a una mujer extremeña o andaluza de la región natal del pintor. Daniel, el equilibrado, con profunda vocación de monógamo, se prenda de ella²⁶. Huella de este atractivo quedará inmediatamente en la obra del pintor que dibujó y retrató a su esposa, antes y después de serlo, incansablemente, a lo largo de su vida. Acaso por esta relación con talleres escultóricos co-

noce a Bourdelle, que había de influir en su obra posteriormente. Pero su actividad no cesa: pinta su *Torero del 98*, significativo título. Pinta, dibuja, practica la litografía. Expone en París, con Picasso, en una Galería de la rue Tronchet y también —son datos suyos— en la Galería Asselin.

Daniel que nunca fue gran lector porque cuando no pintaba, hablaba de pintura o pensaba en sus próximos cuadros, que realizaba primero con la imaginación y describía con su verbo fácil y cálido, gustaba de la amistad y el conocimiento de los escritores. Cuando en 1910 expone en París de nuevo, le prologa el catálogo Henri Barbusse, que luego habría de hacerse famoso con su novela de guerra *Le feu*²⁷. El idilio con Eva Aggerholm se formaliza. Vázquez Díaz va a contraer matrimonio con la joven escultora en su país; “en la iglesia católica de Copenhague”, como repetía siempre Daniel²⁸. El matrimonio cultiva nuevas amistades y Daniel se hace más conocido en los medios artísticos. Fue entonces cuando su atracción por el país vasco, grato también a Eva, pudiéramos decir que se institucionaliza con habitual veraneo en San Sebastián o Fuenterrabía. Daniel pinta en la costa y los pueblos inmediatos, su color se depura, y en los apuntes de paisaje define ese género que llamará *instantes*, comentado por mí con motivo de exposiciones muy posteriores en Santander y en Madrid²⁹.

Expuso Daniel aquel año en los Independants y también en el Salón de Otoño. Completando las indicaciones de Gil Fillol con las del propio Vázquez Díaz diremos que allí presentó *El torero Pepete y su banderillero Bazán, Danzarina española, Parisiën* y un tríptico *Sangre y Arena*. Daniel recordaba, no sin cierta satisfacción, que el Estado francés le había adquirido una *Playa de Biarritz*; también la marchante de los vanguardistas, Bertha Weil, le había comprado un paisaje, y su *Torero del 98* había pasado a la colección Faria, del Brasil.

También había expuesto durante su estancia en San Sebastián en el Salón de El Pueblo Vasco. Fue también en este año tan denso en el que entró en relación, por medio del suramericano-español, tan parisiën, Enrique Gómez Carrillo, con el gran Rubén Darío, a quien tantas veces iba a retratar Daniel. La relación con Rubén le trae la frecuente colaboración en la revista *Mundial*, que dirigía en París el gran poeta, y en sus páginas

comenzaron a aparecer las magníficas cabezas-retratos de personalidades famosas que revelaron al mundo la gran calidad de retratista del artista de Nerva. Es allí, pues, donde comienza esa serie de *Hombres de mi tiempo*, cuya publicación prediqué como necesaria al artista durante largos años, que varias veces estuvo proyectada³⁰ y que, finalmente, cuando ya estaban reproducidos, excelentemente, por cierto, bastantes de los espléndidos dibujos, quedó interrumpida la marcha del proyecto por motivos que no logré poner nunca en claro, aunque creo que la decreciente salud del pintor pudo influir en algo en esta frustración.

Es en 1911 cuando realiza los retratos de Rubén Darío con la boina de terciopelo, y los de la Réjanne y de Sarah Bernhardt. Nace su hijo único Rafael Vázquez Aggerholm, que había de ser pintor, discípulo de su padre, y la coronación del matrimonio del artista. La circunstancia se refleja en su pintura: pinta entonces a la esposa y al hijo en el cuadro *Maternidad blanca*; pinta también *La familia*³¹. En 1912 nuevo contacto con España; viaje a Nerva, acaso para presentar a su esposa y a su hijo a los padres y hermanos del artista; para trabajar también. Allí prepara su gran cuadro de composición *La muerte del torero*, expuesto en Madrid en 1915 con el título *Dolor*³².

En 1913, según los recuerdos del artista en la cronología de 1962, hace una exposición en las Grafton Galleries de Londres; expone en la Ville des Arts, retrata a la Infanta Doña Eulalia, se relaciona con Anglada Camarasa y expone *El torero muerto* en la Sociéte Nationale. No olvidemos que la Sociéte Nationale había sido el teatro de los éxitos de Zuloaga. El cuadro fue un éxito y le valió a Daniel el título de "Sociétaire", que, orgullosamente, añadió a su nombre en sus tarjetas de visita de aquí en adelante³³.

Aquel año, la familia pasa el verano en Fuenterrabía; Daniel pinta su más grande cuadro de toreros hasta aquel momento: *Los ídolos*, el lienzo que, conservado por el autor durante muchos años, había de ser adquirido por el embajador japonés en España, muy coleccionista, y gran amigo del pintor, Yakichiro Suma. Y en 1913, ya de nuevo en París, pintó a Rubén Darío, el devoto de Valldemosa, vestido de cartujo, cuadro que exhibió

con el título de *El monje blanco*. Allí le veíamos siempre en el salón bajo de su casa de María de Molina, donde esperaban los amigos o las visitas, si el maestro estaba pintando en el taller. Blancos de Cartujos, pliegues de aristas rectas y ricos paños tratados con calidad mural y reflejos de luz en el hábito, y el paisaje con delicados verdes, azules, morados; Zurbarán estaba recordado, pero a su recuerdo se añadía el impacto de las paletas de los nabis o los fauves que se dejaba sentir en Daniel como en Iturrino, en Echevarría, en Valle...

Pero acaso lo que vino a colmar la sensación de éxito en Daniel fue su relación estrecha con Bourdelle. París iba a estrenar su gran teatro moderno, el Théâtre des Champs Elysées, el que iba a jugar tan gran papel como escenario para la música y el ballet modernos. Fue el primer gran edificio parisién en hormigón; en su decoración iban a intervenir grandes artistas del momento: Los frescos de la sala fueron encargados al maestro Bourdelle, ya amigo de Daniel, el gran escultor de las superficies rugosas y la forma elocuente y arcaica. Discípulo de Rodin, se le oponía al maestro del modelado suave y pictórico acariciado por la luz, por su voluntaria rudeza de calidades y su pasional énfasis de los volúmenes. Bourdelle llamó a Vázquez Díaz para ser uno de sus ayudantes en la vasta labor que se le encomendaba. La vida se encarrilaba brillante para Daniel en aquellos años precursores de la primera guerra mundial. En su vida familiar el optimismo se delata en su decisión de abandonar Montmartre, el Montmartre de sus primeros encuentros con Modigliani y Juan Gris en los *bistrot de la butte*, para trasladarse a la Avenida de Breteuil en el barrio de los Inválidos³⁴. A los pocos meses de instalado en este *quartier* elegante, la guerra europea viene a perturbar la vida de Daniel y la de todo el continente.

Fuenterrabía es el retiro en el que tener la familia a seguro, pero no por eso piensa abandonar Francia. Interrumpida la vida artística normal, el artista envía aquel año a la Exposición de Madrid cuatro cuadros entre los que está *Dolor* (la muerte del torero)³⁵. Es el primer cuadro de Vázquez Díaz que vi en mi vida y en otro lugar he evocado la impresión que me causó. “Todavía está viva en mi recuerdo —y han pasado cincuenta y tres años— la impresión que me produjo en el palacio del Retiro, en 1915, su

gran lienzo *La muerte del torero*, transfiguración moderna, atenta a los puros valores plásticos y no a la anécdota realista, del gran cuadro de composición del siglo XIX. Composición ordenada, severa, monumental, con sus grises metálicos y sus blancos mates, encuadrados por sobrios tonos oscuros. Contra los que creían monopolizar una supuesta tradición española, aquella pintura de Vázquez Díaz, a la que sólo se otorgó una tercera medalla, estaba dentro de la mejor y más noble línea de nuestro arte; en la senda de aquel Zurbarán que fue sólido asidero para la admiración de Vázquez Díaz, tanto en Sevilla como en París; me basta aludir a los *Funerales de San Buena-ventura* en el Louvre, con la soberbia mancha de blanco hábito monacal, tratado como un bloque, del fraile difunto, atravesado en diagonal sobre el lienzo, escueta, monumental, clara área rodeada de negros, rojos y rosas que también han estado siempre en la paleta de Daniel. Con *La muerte del torero*, que yo admiré siendo un muchacho en la Exposición Nacional de 1915, la pintura volvía, después de cierta factura oleosa y facilona y de la disolución de las formas en la papilla impresionista, a la nostalgia de la arquitectura, madre de las artes”. El cuadro de Daniel marcó el comienzo de las envidias —“vicio nacional”, según la frase de Unamuno— que intentaron rebajar los méritos y retrasar el reconocimiento del valor excepcional de este pintor español que no quería abdicar de serlo, pero haciéndolo compatible con la altura de los tiempos.

La guerra es larga, dura. Daniel no pierde este tiempo de paréntesis y se dedica preferentemente a la litografía y al aguafuerte. Invitado por el Gobierno francés visita el frente de Reims³⁶. Su retentiva, y acaso también apuntes tomados en su viaje, le sirven para los grabados con temas de la guerra en el frente francés que realiza por aquella época³⁷.

Daniel, vuelto a París en 1916, siente el *ralenti* de la vida artística, la paralización del mundo que había alentado los años de lucha de su juventud. Por otra parte, dispersos los artistas, cansada la sociedad de una guerra que se prolonga, comienzan a aparecer los síntomas negativos, disolutivos, de una civilización que va a pagar sus culpas. El *Dadá* es un signo de los tiempos. Zuloaga siente la atracción de España cada vez más poderosa; los tiempos gloriosos de la Société Nationale han pasado. Picasso

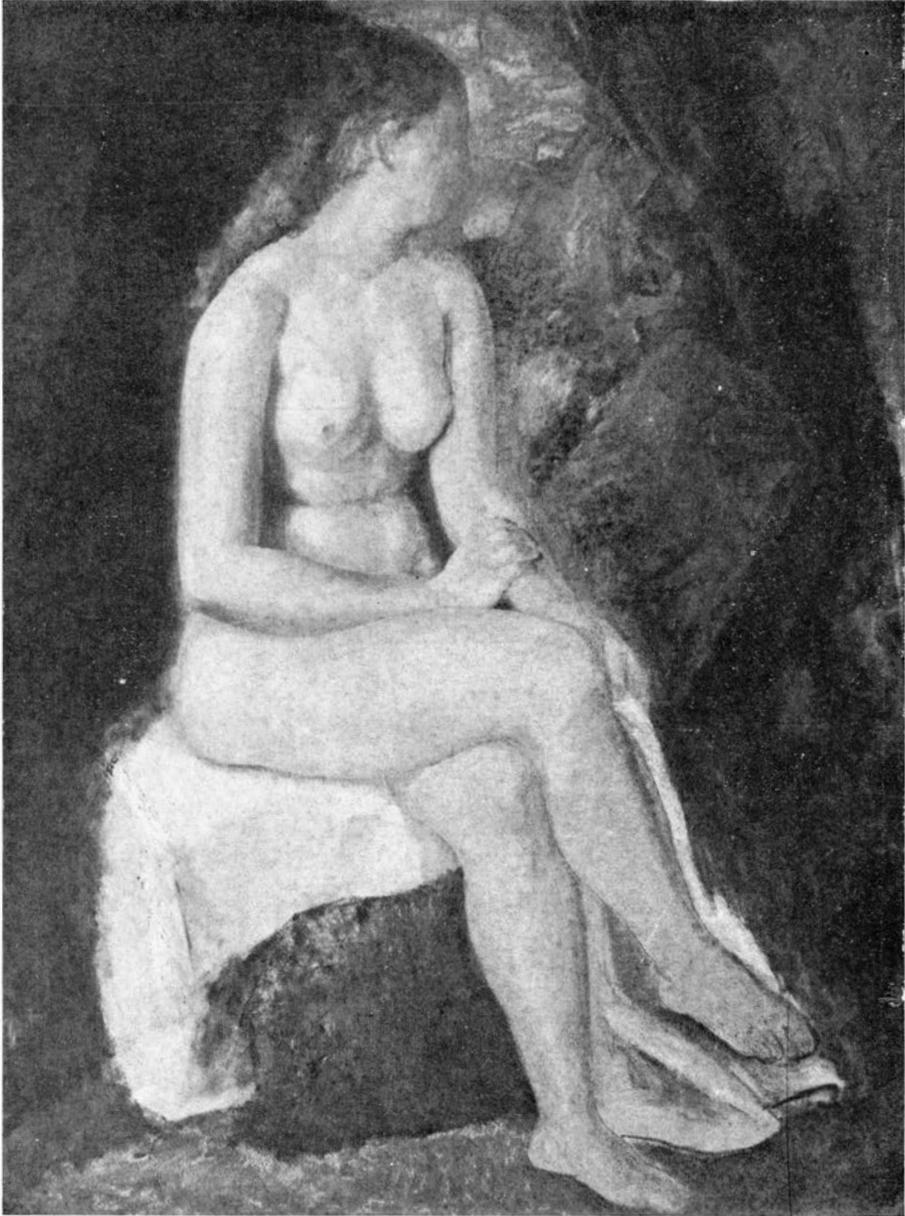
se casa, pasa a su cubismo sintético, plano, negador de los volúmenes y da luego el viraje de su estilo clásico, su linealismo a lo Ingres. Vázquez Díaz seguirá fiel, hasta sus últimos tiempos, a la pintura concebida como volumen sólido acariciado por el color refinado: Cézanne + Bonnard. O si queréis, la fórmula completa: Zurbarán + Cézanne + Bonnard. Si él no ha estado dispuesto a sacrificar en los altares de las modas efímeras de vanguardia, menos lo estará ahora cuando la brújula se vuelve loca. Un poso de seguridad, de convicción, de madurez le afirma en sus convicciones estéticas de siempre. Tiene treinta y cinco años, una esposa, un hijo; sabe que le queda mucho que pintar. Pero su fidelidad a la Francia que le ha ayudado a formarse es firme. El seguirá en París, alternando con sus veranos de Fuenterrabía. Hasta el fin de la guerra ³⁸.

En 1918, casi como una despedida, pinta el retrato de Bourdelle. Su amistad con Bourdelle había sido para Daniel importante porque le había proporcionado, a él, autodidacto, el contacto personal con lo que los franceses llaman un “monstre sacré”. Algo de “monstre sacré” tuvo Bourdelle, el del gigantismo arcaico, uno de los últimos sacerdotes del culto del arte como una religión. Algo final y excesivo había en Bourdelle con sus *tours de force* escultóricos, su inclinación a lo heroico, su culto, tan francés y tan pasado —hoy—, de la *grandeur*, sus grandes gestos y atmósfera olímpica de que se rodeaba influyeron un tanto sobre Vázquez Díaz y su idea del artista. El, tan sobrio, tan sencillo e irónico, tan humano, tan detestador de los convencionalismos os sorprendía de repente con una frase ampulosa, con un gesto enfático, con una pose efímera, que duraba un momento, pero en la que parecía acordarse de ciertos efectos *bourdelliens* ³⁹. Eran efectos para la galería que pronto olvidaba en la intimidad, entre risas y puntadas de ingenio agudo, a veces implacable.

Aquel año de 1918 pasa el verano en Fuenterrabía ⁴⁰, como suele, y amista con Robert Delaunay, que pasó en España algún tiempo durante la guerra, haciendo amistad con artistas españoles, María Blanchard, entre ellos, a la que ya conocía de París por su amistad con Juan Gris. “Dos meses antes de terminar la guerra”, según su propia afirmación —lo que



VÁZQUEZ DÍAZ: *La Anunciación* (detalle del fresco: *Colón en La Rábida*).



VÁZQUEZ DÍAZ, *Desnudo*.

quiere decir hacia septiembre de 1918—, decide dejar Francia, recoge su casa de París y marcha a instalarse en Madrid ⁴¹.

VÁZQUEZ DÍAZ EN MADRID

Heroica decisión. Madrid era pobre como mercado artístico; los pintores sobraban y los más avisados habían conquistado posiciones que no estaban dispuestos a ceder a un recién llegado... de París. Aquí imperaba, no la Academia, que nunca ha tenido la fuerza que en Francia, sino el caciquismo de los cucos, distribuidores de pobres prebendas y celosos de acaparar la poca clientela que podía dar trabajo a los artistas. Aquí no se vendía pintura fácilmente; además, el estilo que Daniel traía formado chocaba con el realismo, el sorollismo, el folklorismo que imperaba en los gustos de una burguesía de estrecho panorama mental. Aquí nadie tenía un cuarto y el que lo tenía ya sabía que pintores tenían que retratarle con hábito de órdenes militares anacrónicas o a sus mujeres—esposas, hijas o amantes—cubiertas de joyas y sedas.

España había mirado la guerra desde la barrera; algún dinero había entrado con sucios negocios de suministros a los beligerantes, el poder comenzaba a cambiar de manos, los partidos políticos se deshacían, los militares comenzaban a sentir unos disgusto y otros impaciencia. No era un buen momento. Sólo la impavidez de Daniel, nunca desmentida, su lengua expedita y temible y sus pocas necesidades, pudieron—como en París—sacarle adelante. El que había repetido que ni había tenido maestros, ni había querido tenerlos, sería maestro de jóvenes pintores. Primero, profesor privado. Logroño dice que se estableció primero en el paseo de Rosales—también allí vivió Zuloaga—para luego hacerlo más definitivamente en una casa situada entonces en lo que era ya el final de Madrid, al extremo del barrio de Salamanca, en la calle de Lagasca, 119. 1917 había sido el comienzo de la agitación española, impacto de las transformaciones profundas que la sociedad española había ido sufriendo desde el 98 y que la guerra mundial agudizó: huelga revolucionaria del verano del 17, asamblea de parlamentarios, inquietudes en el ejército, juntas de defensa... Los opti-

mistas creyeron que era aquello un comienzo de lo que ellos llamaron *renovación*. A su calor se fundó *El Sol*, el mejor periódico que España tuvo nunca, el de los folletones de Ortega, la crítica de Arte de Francisco Alcántara, las páginas literarias dirigidas por especialistas, el de las caricaturas de Bagaría. Daniel fue llamado a colaborar en *El Sol*; Daniel ha sentido, con la pluma y con el lápiz, una cierta afición a aparecer en los periódicos, y todavía, hasta pocos años antes de su muerte, seguían apareciendo en *A B C* artículos suyos con recuerdos de las gentes que había tratado a lo largo de su vida. Y por cierto que bien merecería la pena recoger en un volumen esta dispersa labor literaria del artista que ilustra, en parte, su propia vida y su obra personal ⁴².

El Sol de Madrid le envió a Daniel en “misión especial”, así decía él, a París durante tres meses. No sólo *El Sol*, el *A B C* y *La Esfera* recogen artículos y dibujos suyos. Pero la vida artística es dura. En 1919 “sufre una crisis de desaliento”, decía él mismo, y comienza a tener discípulos.

En realidad, muchos de los valores hoy más vitales de la pintura en Madrid han pasado por el estudio de Daniel Vázquez Díaz. Todos reconocen que con ver los cuadros de Daniel y con escuchar su palabra era bastante para sentirse estimulados, frente a las enseñanzas formalistas y desmayadas de otros maestros o de los centros oficiales. Porque Daniel podía ofrecer lo que no era fácil encontrar entre pintores: chispa, ingenio, vida, recuerdos, espíritu, entusiasmo. Y eso, si no es toda la enseñanza, es algo que puede constituir el mejor estímulo. Vázquez Díaz señalaba como sus primeros alumnos en Madrid a Pablo Celaya, Pepe Caballero, Jesús Olasagasti, Caneja, Cristino, Canogar y otros. Pero los encargos no abundaban ni las estimaciones tampoco. La primera exposición nacional a la que presenta sus obras en Madrid después de su regreso es la de 1920 ⁴³, en la que exhibe la que él consideraba como una de las obras más importantes de su etapa parisién: *Los ídolos*. El grupo de toreros en pie, de acentuado dibujo estatuario; aristado, estilizado grupo de figuras realizadas con vivos y eficaces colores, ignorados de los habituales concurrentes a las Nacionales. Nada. La primera medalla que podía haber esperado va a cuadros bien mediocres e inferiores ⁴⁴. En el jurado estaban gentes de generaciones atra-

sadas y, en todo caso, hostiles a lo que la modernidad de Daniel significaba.

Es en la *lucha libre* de la exhibición individual donde Daniel podrá apelar a la minoría más culta. Lo hizo en 1921. El impacto de su exhibición en la crítica es grande: escriben sobre ella Ramiro de Maeztu, Francisco Alcántara, Manuel Abril, Guillermo de Torre, Rafael Benet...⁴⁵. Vázquez Díaz es estimado por un círculo extenso de aquella generación renovadora de la estimación del arte. El catálogo estaba prologado por su paisano Juan Ramón Jiménez; las apreciaciones del poeta subrayan precisiones críticas notables. Señala el carácter de aportación revolucionaria de Daniel a la pintura española; como tal, la savia de Cézanne, de Gauguin, de Bourdelle, el sentido del volumen y la disciplina de forma, ritmo y color. Y añade una observación digna de recogerse: "Vázquez Díaz no es nativamente un temperamento delicado⁴⁶ —rarísimos en España—; pero la delicadeza lo ha ido haciendo suyo; él es, cada día más, de la delicadeza".

Forma y ritmo son sus objetos —de lo que más carecían los artistas españoles de entonces— y el poeta alaba, especialmente por su color, *Mujer*, *Estudios para una pintura mural*, *Desnudo de la cortina amarilla*, *La barca verde*, *Cabeza campesina*, *Pescadores vascos*, *Pueblo de mar*, *Madre campesina*, *Adolescente*... Alcántara indicaba algo muy justo en su crítica de *El Sol*. Esta exposición, decía, "ha marcado el instante, entre alegre y doloroso, de la inoculación en nuestra vida artística de un espíritu nuevo, de un nuevo ideal que hasta ahora no había logrado insinuarse, introducirse en la pétrea incomprensión del bloque estético central de España". Un núcleo de jóvenes rodeó a Vázquez Díaz desde aquella exposición madrileña del 21, desagravio de la injusticia cometida en la Exposición del año anterior. No sólo sus discípulos, ni siquiera sólo los pintores, sino los escritores, los poetas de aquella generación que iba a hacer más ruido en el mundo que la del 98, a favor de circunstancias históricas propicias más al drama último que al ingenio inicial. Hay un texto poco leído por españoles que me parece oportuno recordar. Me refiero a los párrafos que dedica a su amistad con Vázquez Díaz el poeta Rafael Alberti en su libro de recuerdos *La arboleda perdida*⁴⁷. Se refiere a su amistad juvenil con artistas, mencionando en primer lugar a Julio Antonio, y añadiendo después: "Más

camino que el escultor, abrió en mí la amistad que empecé con Daniel Vázquez Díaz, pintor andaluz llegado de París y cuyo conocimiento debí también a Gil Cela. La proximidad de su estudio —vivía al final de mi calle y en la planta baja de la misma casa de mi amigo— fue con seguridad el motivo de que intentáramos fácilmente y nos viéramos con frecuencia. Lo sorprendente entonces en Vázquez Díaz era su gracia, su dinamismo, su combatividad. Una especie de gitano de Huelva, teatralero y gestero hasta las exageraciones más desternillantes⁴⁸. Había casado con Eva Aggerholm, buena escultora, fina y audaz, con ojos de desvaídos lagos nórdicos. Era extraño el contraste que ofrecía esta mujer, romántica, lejana, soñadora, con la torrencial verbosidad, el aplastante dicharacherismo de su marido. Juntos eran algo así como una corrida de toros en medio de un fiordo helado, corrida en la que Vázquez Díaz hacía de toro, de público, de caballo y torero a la vez. ¡Cuánto me he divertido oyéndole a él sus cuentos parisienses a propósito de las aventuras amorosas de Modigliani y de Juan Gris!... Todas aquellas atrocidades las contaba Vázquez Díaz mezclando a su andaluz frases francesas, las más simples y elementales, que siempre traducía, suponiendo sin duda en su auditor un total desconocimiento de la lengua de Molière... El afrancesamiento de Daniel Vázquez Díaz, tanto en los modales como en las expresiones, era pintoresco. Se movía de aquí para allá haciendo gestos y genuflexiones que él creía del más refinado gusto parisiense y rara era la dedicatoria epistolar que no terminase con un exquisito *amicalement*, verdadero pedrusco galicista incorporado por el pintor a su gracioso andaluz de Huelva. En el ambiente pictórico absurdo y academizante del Madrid de aquellos años la aparición de Vázquez Díaz sirvió de revulsivo, de agitado despertador para los jóvenes. Y aunque no fuera un revolucionario de primera avanzada, sus dibujados retratos, simples de línea y sugeridos planos, su pintura de procedencia cézaniana en la técnica, fueron como una brecha abierta al aire libre, libertadora entrada para nuevos experimentos”. Gráfica y viva es esta descripción de Alberti del efecto de meteorito que la caída de Vázquez Díaz en Madrid produjo en ciertos ambientes minoritarios, pero que son los que salva la historia⁴⁹.

Maeztu lo reconocía asimismo en el texto antes mencionado, al tratar

de la Exposición de 1921: “La exposición Vázquez Díaz ha afirmado en la juventud las nuevas orientaciones y ocasionado la creación de un núcleo de jóvenes que hará venir a Madrid pintura moderna, en apoyo de la naciente inclinación que Vázquez Díaz y alguno que otro apoyarán con sus ejemplos”. En la misma ocasión —la exhibición de 1921— el honesto y fino Manuel Abril resumía su juicio: “Vázquez Díaz, andaluz patrocinado —se diría— por el Zurbarán de las austeridades, aparta de sí todos los cantos de sirena y busca un arte severo, de creación y de seducción”. Los vanguardistas literarios, que precedieron en Madrid a los pictóricos —Guillermo de Torre, Gerardo Diego, Espina, Garfias y toda la llamada generación del 27—, todos celebraron por escrito o verbalmente la aparición del pintor en el enrarecido medio artístico madrileño. Daniel, en este país de celosos, de envidiosos, donde cada cual quiere que le dejen reinar en su rincón, aunque esté lleno de telarañas, no podía ser bien visto por los pequeños reyezuelos de la pintura. Le miraban de reajo porque venía a corromper las oraciones, a poner en tela de juicio su pequeño prestigio y acaso su clientela... Y, además, escribía, hecho imperdonable para un artista español, tantas veces casi analfabeto, en aquellos tiempos.

Pero las minorías españolas no podían hacer vivir a los pintores porque, normalmente, estaban alejadas del dinero —o el dinero alejado de ellas—; cuando no hay ósmosis entre el bienestar y los círculos de hombres selectos, algo no marcha bien en una sociedad. Los mejores españoles vivían —y suelen vivir— horros de dinero y de poder. Los tiempos cambian, pero si las clases medias viven hoy mejor, no precisamente coinciden con lo que se ha llamado siempre la minoría selecta; en general, el dinero ha afluido más bien a los pseudo-intelectuales, una clase viciosamente creada a favor de circunstancias históricas que no es aquí el caso de estudiar, o a los tecnócratas, generalmente gentes vulgares y prosaicas, incultas además fuera de su profesión —y a veces incompetentes hasta en la suya—.

Sus lecciones particulares de pintura algo proporcionaban a Daniel, pero la única manera de lograr un ingreso mensual estable para un artista era ser profesor de una escuela oficial. Y así, Daniel, el enemigo de los maestros, el que predicó la inutilidad perjudicial de los maestros en arte,

tiene que pensar en convertirse en *catedrático* para ayudarse a vivir. Y así firma las oposiciones de la enseñanza denominada en la Escuela de Bellas Artes de entonces “Pintura al aire libre”, título significativo. Y las hace. Fueron sonadas aquellas oposiciones cuyo tribunal presidía mi maestro Don Elías Tormo, con quien se sentaban a juzgarlas Rafael Domenech, el arquitecto Teodoro de Anasagasti y no recuerdo quién más. A D. Elías le oí contar detalles pintorescos de aquella oposición, acaso la más reñida y escandalosa de las que a la Escuela de San Fernando se hicieron. Se presentaron a la cátedra Llorens, el paisajista gallego, sorollista de concepto; el asturiano José Ramón Zaragoza, retratista más que paisajista y de violento carácter; el circunspecto Labrada, discípulo de Muñoz Degrain, y nuestro Daniel Vázquez Díaz. Comenzaron las oposiciones en marzo de 1923, siguieron durante el verano y a fines de agosto se interrumpieron hasta octubre. El final fue épico: el tribunal acordó un ejercicio de crítica en que cada opositor haría la de los coopositores. Daniel y Zaragoza se distinguieron por su agresividad, irónica la de Vázquez Díaz, violenta la de Zaragoza. Los incidentes menudearon. Las maniobras, también. Los alumnos de la Escuela, apasionados e inclinados a Vázquez Díaz, tomaron parte tumultuosamente en la *contienda* al susurrarse que la cátedra no iba a ser para Daniel. El escándalo salió a la calle, hubo de llamarse a la fuerza pública y parte del Tribunal escapó como pudo para esquivar las iras de los estudiantes. Ningún opositor llegó a alcanzar los votos necesarios y la cátedra quedó vacante.

En realidad, la atención despertada por la Exposición de Daniel en 1921, se reforzó con aquellos incidentes, muy comentados en el mundillo artístico madrileño; con su tenacidad habitual, Daniel no se dio por vencido. Había de ser profesor, una vez que se lo había propuesto. Otras dos oposiciones firmó: la de la cátedra de Ropajes y la de pintura mural, también muy competida y sonada, y en la que, al fin, se le abrieron las puertas de la Escuela de San Fernando en 1932.

Pero volvamos, aunque sea con la brevedad que el espacio exige, a la ilación de estos rápidos anales de la vida del pintor. En 1922 se había pre-

sentado nuevamente a la Exposición Nacional con *El cartujo* y el retrato de su amigo el distinguido abogado D. Francisco Enríquez⁵⁰, al que pintó numerosas veces porque su obesidad era una tentación para su pintura de volúmenes definidos; le pintó en pie, como violoncellista, sentado en un sillón, en el palco de un teatro, etc.

Parece que en 1922 pintó *Los músicos ciegos* que expuso tantas veces, cuadro en el que la rigidez geométrica de los tubos de órgano parecía una insistente afirmación de los cilindros de Cézanne. En 1923 vuelve a su inspiración zurbaranésca con el retrato del Padre Getino, el famoso dominico y escritor, que a su monumentalidad de forma une las ásperas y ascéticas calidades del blanco y el negro del hábito de los Predicadores. Lo expone en la Nacional de 1924, juntamente con un retrato femenino que bautizó con uno de esos títulos rebuscados y literarios de que a veces gustaba Daniel (*Caricia de la idea*). El jurado de pintura de aquel año contaba, aparte de Rodríguez-Acosta, con pintores que habían sido en ocasiones rivales de Vázquez Díaz (Alcalá Galiano, Hermoso, Moisés, Lloréns). Obtuvo una segunda medalla por el retrato del Padre Getino, englobado entre otros artistas de tendencias muy opuestas.

LA ÉPOCA DE LA RÁBIDA

No sé si fue en 1924 ó 1925 cuando hizo el doble retrato de los hermanos Baroja, hoy en el Museo de la Academia⁵¹; aunque acaso sería en la última fecha, año en el que pintó en Fuenterrabía un retrato del Rey Don Alfonso XIII para su pueblo natal Nerva y el retrato de Manuel de Falla, hoy en el Conservatorio de Madrid. Nueva Exposición Nacional en 1926: dos cuadros importantes, ambiciosos, presenta Daniel: El zurbaranésco lienzo de *Los monjes*, eco todavía, al cabo de tantos años, de sus impresiones zurbaranésca del Museo de Sevilla (medía 1,60 × 2 metros), y *El idolillo*⁵². Sin duda aquel año Daniel esperó que, al fin, el primero de los cuadros obtuviese la primera medalla que tanto se le había regateado anteriormente, cuando tantos pintores vulgares, tan inferiores a él, la habían

obtenido jóvenes con harta facilidad. Pero Daniel se encontraba siempre en el jurado de pintura con pintores de los que había sido rival en anteriores votaciones o en oposiciones a cátedras, y los pintores —los artistas en general— no son fáciles para olvidar el resquemor de estas rivalidades, aunque hubieran sido ellos los triunfadores⁵³. De nuevo quedó el artista onubense desprovisto del premio a que aspiraba y que merecía. Bien es verdad que Vázquez Díaz no se mordía la lengua y todo el mundo podía oírle sus ásperos juicios, duramente expresados, sobre las intrigas que le apartaban del camino de las recompensas oficiales. Usando de su ingenio y su gracia andaluza, con un auditorio de jóvenes siempre dispuestos a seguirle —y en mayor número cada vez—, sus enemigos no salían bien librados del acerado florete de su verbo. El título de una obra que pintó en 1927, *En mi jardín*, pueda simbolizar para nosotros la elegante reclusión del pintor, injustamente tratado por sus compañeros, en su íntima soledad personal, en el desdén estoico de quien sabe que más vale merecer que conseguir. “No he sido hombre de relaciones sociales”, decía Daniel a uno de sus biógrafos. Lo que no quería ser era oficioso o adulador. Pero no era hombre Daniel para cejar en la lucha ni para darse por arrinconado. A la Exposición de 1930 volvió a asistir con dos cuadros, uno de ellos de los que más podrían desagradar a sus enemigos, y no, ciertamente, de los más afortunados: *Jorge el cachorrero*; otro, la noble, monumental y severa efigie de su *Madre*⁵⁴, uno de los mejores retratos salidos del pincel del artista. Nada; no hubo manera de que se le hiciera justicia tampoco. En el jurado volvían a aparecer, más o menos, los mismos nombres de siempre y la animosidad contra Daniel llegó al extremo de que esta vez no fue por falta de recompensas, porque dos de las primeras medallas quedaron desiertas y la única torgada se concedió a un cuadro vulgar.

Proféticamente ya lo había escrito Barbusse en el prefacio de 1910: “S’il arrive au renom, c’est loyalement, par la grande route et non par les petits chemins”.

Precisamente se le va a presentar por aquellos años la ocasión de una gran obra que le permita afirmar sin concesiones su ideario estético, a la vez antiguo y moderno, que unía en su espíritu a Zurbarán y a Cézanne.

Esta obra son las pinturas murales de la Rábida. Abandonado el humilde monasterio franciscano que tanto papel tuvo en el descubrimiento de América por Colón, allí, a la vista del Atlántico que, azul e infinito, se dilata frente a la ría de Huelva, junto a Moguer, el pueblo de Juan Ramón, y próximo a Palos, el histórico puerto de la épica partida, se había logrado enmendar esta vergüenza nacional haciendo restaurar el viejo monumento humilde con sus dimensiones reducidas y su mudéjar de ladrillo. ¿Había surgido en la mente de Vázquez Díaz, de antiguo, la idea de pintar en el monasterio? El hecho es que en 1925 en una exposición personal había presentado un cuadro: *El navegante y el monje*, inspirado en las entrevistas de Colón en La Rábida con el P. Marchena, primera idea de lo que luego serían las composiciones del monasterio onubense. La idea estaba en el ambiente y supongo que en el verbo elocuente de Daniel había pintado éstas con su imaginación efusiva, previamente, ante sus interlocutores, amigos, periodistas, admiradores, ideando lo que podría ser su obra en los muros del monasterio franciscano. Parece que Don Alfonso XIII se interesó en la idea. Era ya la época de la Dictadura; el interés del Rey hizo impresión en el Ministro de Marina, Almirante Cornejo, en el bueno de Eduardo Callejo, que hacía de Ministro de Instrucción Pública con Primo de Rivera. Le conceden por lo pronto al pintor 60.000 pesetas para los materiales que la preparación de la obra requería. Se pidieron informes (entonces, y a pesar de la situación dictatorial, aún se respetaban los fueros legales) a las Reales Academias de la Historia y de Bellas Artes⁵⁵. En realidad, en el acuerdo definitivo, favorable a que se le confiasen a Vázquez Díaz las pinturas de los muros en las estancias del convento franciscano, influyeron decisivamente, según Fillol, y creo es cierto, el propio General Primo de Rivera y el Ministro Callejo, convencidos por la defensa del pintor hecha por mi maestro el Profesor D. Elías Tormo, miembro de la Academia, pero adverso a la negativa opinión de los resentidos enemigos de Daniel. ¿Cuándo se comenzó la obra? En 1928, dice Fillol; el 12 de octubre de 1929, según el propio Vázquez Díaz en la que hemos llamado Cronología de 1962. Ese día, dice el texto en que me apoyo, “comienzo a preparar los muros para realizar el *poema* del Descubrimiento”. Subrayo la palabra poema para

destacar en qué se diferenciaba Daniel —énfasis aparte— de muchos de sus prosaicos y celosos colegas. Un año duró la obra. El 12 de octubre de 1930, simbólicamente también, Daniel termina la obra en los muros de las estancias del histórico convento mudéjar que se le habían confiado para recordar en su estilo escueto y monumental algunos episodios capitales de la expedición colombina; *El navegante y el monje*, *El pensamiento del navegante*, *Las conferencias*, *Heroicos hijos de Palos y de Moguer* y *La salida de las naves*. El fresco, siempre poco cultivado por españoles, daba a aquella empresa un aire de atrevimiento osado que inquietaba a los madrileños y facilonos pintores, habituados al meretricio celestineo de la pintura al aceite⁵⁶. Creo que Daniel fue feliz en el año en que ejecutó los frescos, aunque se llevase algún disgusto por las dificultades que en sí mismo o en la pequeñez del local pudo hallar para la realización de la obra. Pero tan atractiva como ella misma fue la obra personal realizada por el artista *en torno* a los frescos: dibujos preliminares, apuntes de paisaje en el monasterio, todo lo que expuso en 1940, y yo comenté en un artículo incluido en mi libro *Arte de hoy*⁵⁷: “Allá en el convento quedaron los frescos del artista, realizados en la técnica inmutable que se abraza a los muros con la heroica y serena voluntad de pervivir —o de morir— con ellos. Aquí se nos muestra la gestación de la obra misma; en años de trabajo fue cuajando la idea, la composición, las figuras, el ambiente. Cuando la historia de la pintura de hoy pueda escribirse habrá que estimar los frescos de Vázquez Díaz en La Rábida como uno de esos puntos de referencia que nos sirven para explicar un período, una época... Se trataba, para un artista actual, de la superación de la pintura de historia según la interpretación decimonónica... Las escenas están concebidas como estampas con proyección de lejanía, más que como reconstrucción minuciosa a telón levantado. El aliento poético importa más que la supuesta autenticidad presente de un minuto ya irremisiblemente perdido en el fluir del tiempo”. Comentaba la vocación de Daniel para la representación del rostro humano, poderosamente expresada ahora, no en los *hombres de su tiempo*, retratos de contemporáneos, sino en la evocación de hombres de *otro* tiempo, mostrando el nexo racial más que el parecido físico; “Cabezas de marineros del Atlántico, andaluces tostados

de sol y de labios moldeados por el ceceo, gallegos finos, de glabro cráneo y mirada perdida, vascos duros y reconcentrados, monjes de firme expresión dogmática, sabia prudencia o propensión mística, pastores y labriegos endurecidos por las labores de la tierra, madres dolientes o jóvenes esperanzadas, todo eso ha ido dejando en el coro de humanidad que asiste a los pasos iniciales del viaje". Y luego, en el fresco de la partida, "sobre el bosque de brazos en despedida y tras las naves que se disponen a largar sus velas, la visión de la tierra que se queda tiene un lirismo entrañable, como pocas veces se ha expresado en nuestra pintura moderna. Colinas de cipreses, el pueblo blanco, de elemental geometría y la iglesia que lo remata; en el cielo, sobre el horizonte del mar, una sutilísima gradación de tintas que matizan las nubecillas. El aire sutil y mañanero y el rizo de las aguas cantan en la composición, con profundo sentido simbólico, un amanecer de Palos que era un amanecer de imperiales destinos".

Vázquez Díaz no sólo preparó los dibujos e ideó en boceto las composiciones; en torno a su trabajo esencial fue creando una serie de cuadros menores al óleo, con muros blancos y fondos de mar azul, rincones de La Rábida, sutiles y delicadas lejanías del Atlántico, toda una constelación de obras que glosan y comentan el ciclo de que brotaron.

Era inevitable, a pesar de la mala voluntad de tantos colegas del pincel o de la desatención a veces interesada de algunos críticos, que el ciclo de La Rábida obtuviese resonancia. La tuvo y las revistas ilustradas reprodujeron los frescos de La Rábida y comentaron una obra realmente insólita en su tiempo. La notoriedad que desde hacía tiempo le tenía entornadas sus puertas en España, se las abre, no diré que de par en par, pero con mayor y obligada largueza. El Rey D. Alfonso XIII vio la obra *in situ* y, por lo pronto, quiso que le hiciera un retrato, que creo fue el que, con hábito blanco de las órdenes militares, vimos tantas veces en el corredor de entrada a la casa del artista. Creo que quedó sin terminar. Eran malos tiempos. Los últimos de la Monarquía. Daniel me contó alguna vez que iba algunas mañanas a Palacio, para la hora de *pose* que el Monarca le había concedido, cuando ya en las calles el orden comenzaba a alterarse y los gritos y las manifestaciones presagiaban la tormenta política ⁵⁸.

DANIEL, PROFESOR

No creo que las pinturas de La Rábida le produjeran mucho dinero, Daniel fue siempre hombre de sobria condición y parca vida que apenas gastaba en superfluidades. A su esposa, la refinada artista danesa, la había convertido a su sencilla parquedad. Con sus ahorros Daniel pensó en tener una casa, su casa. En los pocos trances de la vida en que Daniel necesitó de sus amigos siempre los encontró asequibles y generosos. Los contentaba con un apunte o cuadro suyo y se dieron por bien recompensados. Acudió Daniel a un constructor que le hizo un proyecto poco acertado, entonces el pintor recurrió a un arquitecto, entonces joven, afecto a los conceptos modernos que ya, en una minoría, comenzaban a abrirse paso en nuestra arquitectura: Luis Blanco Soler. Decidióse Daniel por un solar en una calle, lejana entonces, pero concurrida, llena de solares, en las lindes del barrio de Salamanca, la calle de María de Molina, una de las de mayor circulación congestionada en el alterado Madrid de hoy, tan distinto de aquel de 1930, en que Vázquez Díaz acordó convertirse en propietario. El gusto de Blanco Soler era sobrio, pero Daniel debió de poner tales restricciones a cualquier veleidad decorativa que el cajón cúbico de hormigón gris de la casa de Vázquez Díaz, el portalón de cochera con batientes de hierro y las escuetas ventanas no delataban en nada la casa de un artista. Luego, cuando la puerta se abría, no veáis sino un ancha crujía capaz de dar paso a un coche, pavimentada con cemento, como si fuese acceso de una fábrica. Nada superfluo; el mayor lujo de la casa, que era un espacio de huerto o jardín —que hubiera podido serlo, al menos—, no se veía al entrar. Era un espacio al aire libre, suficientemente amplio y con árboles altos, pero, después de muerta Eva, a lo que creo, fue enteramente abandonado a una anárquica vegetación espontánea, seca en verano. Supongo que en los primeros años de habitar la casa y durante la vida de la esposa debió de ser más ameno aquel espacio. Una par de salones amplios en la planta baja y una escalera ancha para subir a las habitaciones altas y al estudio del artista que ocupaba todo el frente exterior, al Norte. Los muebles eran como elegidos al azar de las ocasiones de la vida, pero, en todo caso, contaban poco. Porque

en el corredor-zaguán, y en el resto de la casa —y más aún en el estudio—, todo desaparecía bajo los lienzos de Daniel. Colgados, apoyados en los muros, de frente o en hileras que se amontonaban junto a las paredes, toda la casa estaba invadida por las pinturas, famosas algunas, conocidas muchas por haberlas visto reproducidas o en exposiciones. La orientación de la casa y lo descampado de la calle hace decenios, la hacía fría, muy fría. Pero Daniel no gustaba despilfarrar su dinero en calentarla; al menos, durante muchos años yo vi siempre a Daniel envuelto en un abrigo o manta, su boina en la cabeza, quejándose del frío, y, lo que es peor, pasándose el invierno entero sin pintar por no entrar en el gélido estudio-taller expuesto a los cierzos del Guadarrama.

Las pinturas de La Rábida le dieron impulso para firmar las oposiciones a la cátedra de Pintura mural de la Escuela de Bellas Artes de Madrid. La oposición fue reñida; hubo bastantes concursantes y entre ellos algunos pintores distinguidos de la generación siguiente a la suya. Sin entrar en más detalles diré que al fin ganó la cátedra y, desde entonces, profesó en el viejo caserón de la calle de Alcalá. Mi idea es la de que de Daniel no modificó por ello sus hábitos ni se dejó poseer por ningún engolamiento. Su tenacidad había conseguido lo que se había, hacía años, propuesto. Es verdad que lo que otros conseguían fácilmente a él le era regateado y discutido; se hallaban argumentos para ello en todo; en sus arbitrariedades, en su fantasía, en su propia genialidad. La impavidez le salvaba al fin ⁵⁹.

Lo mismo le ocurrió con la primera medalla. No es que él le diera excesiva importancia, pero ¿por qué no había él de obtenerla cuando tantos malos pintores la alcanzaron fácilmente? Le faltaba esa ductilidad, esa picardía, esa habilidad para pasar por los caminos tortuosos que otros dominaban. El caso es que Daniel había llegado a los cincuenta y dos años y no había alcanzado este modesto escalón del *curriculum* artístico español. Había sido un pintor puro, desligado de la anécdota, había mantenido el primado de la plástica y del color. “Precursor doblemente honroso —escribe Manuel Abril— porque Daniel Vázquez Díaz no vivió como otros, ya apartado entre los suyos ⁶⁰ y disfrutando protecciones regionales que le hicieran llevaderas las dificultades consiguientes a la disidencia, ni buscó en el extranjero lo

que hubiera, como varios, podido obtener allí más fácilmente que en el medio hostil y recalcitrante de España. Aquí vivió, aquí luchó y, acudiendo a los certámenes del Estado —lo mismo que Solana— lo mismo que Solana también, fue imponiéndose al cabo de los años”. Y ni aún a sus cincuenta y dos años, fácilmente. Nada había obtenido en la Exposición de 1932 en la que había presentado el doble retrato de los *hermanos Solana*, pintado en 1930, y *Escuchando el órgano*. Ahora en 1934 presenta otro retrato de Don Francisco Enríquez y el busto del escultor ruso Dimitri Tsaplin, fina obra de entonación gris ocre y delicada luz plateada de superficie mate y áspera y sólida plasticidad. Es una de las pinturas de Daniel ante las que se nos vienen a la mente las apasionadas palabras de Cézanne: “Los planos en el color, ¡los planos! El lugar coloreado donde el alma de los planos palpita; el color primitivo logrado, el encuentro de los planos en el sol... Construyo mis planos con mis tonos en la paleta, ¿comprendéis? Hace falta ver los planos... claramente. Pero componiéndolos, fundiéndolos, *Il faut que ça tourne* y que a la vez se interponga. Sólo importan los volúmenes”.

La cosa estuvo difícil, y podemos decirlo porque Gil Fillol ha relatado en su monografía sobre el pintor todo lo que puede contarse sobre las discusiones del Jurado de pintura de aquella Exposición, cuyos nombres seguían siendo más o menos los de siempre. Presidía López Mezquita, el suelto y fácil pintor granadino que había obtenido su primera medalla a los dieciocho años, siendo alumno de la Escuela de Bellas Artes. Los argumentos de Fillol y el tacto de López Mezquita consiguieron al fin, tras una semana de acaloradas discusiones, en las que varios colegas emplearon contra Vázquez Díaz todos los rencores y malas voluntades posibles, que se lograra que Daniel fuese vótado para una de las tres primeras medallas otorgadas. Y aun eso por un solo voto de mayoría, porque de los siete jurados ⁶¹ tres votaron en contra. Ni que decir tiene que los otros dos pintores premiados, con menos lucha, eran artistas de muy inferior personalidad a la del luchador de Nerva. Era una debilidad de Daniel; dada su actitud ante la pintura, especialmente en España, hubiera podido esperarse que adoptase la actitud de su admirado Cézanne cuando decía: “La soledad es de lo que soy digno. Así, al menos, nadie me avasalla” ⁶². Pero, en rea-

lidad, si *escribir en España* en tiempos de Larra *era llorar*, llorar ha sido siempre entre nosotros dedicarse a algo con vocación y honestidad, por el camino llano y no por la vía tortuosa de los apoyos oficiales, las intrigas o el enrolamiento en grupos sociales de presión que dan todo fácilmente a los dóciles y sumisos. Acudir a las exposiciones era para el pintor el único modo de llegar, si no a la notoriedad indiscutible, a que no cayera el olvido definitivo sobre el nombre del artista solitario. Porque como decía Daniel en los primeros años de su establecimiento en Madrid: “Aquí no se vende un cuadro”. Así era en aquellos tiempos.

CULMINACIÓN Y GUERRA CIVIL

Aquel año de 1934 coincidió en varias ocasiones, acaso en el Museo de Arte Moderno, con D. Ignacio Zuloaga, el artista que era ya un prestigio juvenil cuando Daniel era, en Sevilla, un autodidacto aprendiz de pintor, el gigante vasco que se permitió desdeñar aquellos bien intencionados ensayos del muchacho de Nerva, entonces en sus primeros y acaso torpes pasos. Ya hemos dicho que Vázquez Díaz no olvidó nunca aquel desdén. Ahora pintores reconocidos como maestros en el ambiente madrileño, compañeros del Patronato del Museo, el pintor de Huelva le dice un día a Zuloaga: “Don Ignacio, su cabeza de usted me atrae poderosamente para hacerle un retrato. ¿Quisiera usted posarme?” Yo no sé si Zuloaga recordaba el incidente de Sevilla, ni si estimaba ahora en mucho la pintura de Daniel, pero estoy seguro de que no tenía excesivo gusto por ser retratado, no tratándose de amigos muy próximos, y Daniel no lo era. Pero no se negó. Daniel le prometió molestarle poco; Zuloaga hablaba siempre de viajes inmediatos en proyecto, de compromisos sociales... Daniel le pedía una sola sesión. Se la concedió. “Siéntese en ese sillón; así”. Zuloaga, definitivo calvo desde hacía muchos años, tenía algún escrúpulo: “Si tuviera una boina...” “Tome usted la mía”, le dijo Daniel, y le dió su cubrecabezas de terciopelo, de chapelaundi vasco, al que tan aficionado fue desde la juventud. “Así...”.

Daniel se puso a dibujar y a manchar el cuadro febrilmente, a fijar

rasgos y planos con su escueta síntesis constructiva, fijando la aplomada pose y el gesto y dejando apenas indicado lo que no fuera esencial para acabar el cuadro sin modelo. ¿Acaso una hora, acaso algo más? Zuloaga posaba paciente e inquieto... “Bueno, Don Ignacio, ya no le molesto más; lo que queda puedo hacerlo ya después, sin prisa”. Zuloaga se levantó, no sin alguna desconfianza. Miró al cuadro. Se quedó pasmado él, poco amigo de aspavientos: “Es increíble lo que ha conseguido usted en tan poco tiempo; es el mejor retrato que me han hecho nunca; no lo toque más”. Daniel se sintió, al fin, al cabo de más de treinta años, indemnizado del escozor que le produjeron las palabras de Zuloaga en Sevilla ⁶³.

Para el tenaz Vázquez Díaz la primera medalla conseguida, a despecho de tantos enemigos, y el éxito íntimo del retrato de Zuloaga debieron suponer, en su fuero interno, una satisfacción orgullosa. Pinta con mayor libertad y soltura; concretamente, en el año 1935, el estupendo y construido *Arlequín violinista*, que pasó a la colección Valdés de Bilbao, y *Las damas de Andévalo*, que realizó para un concurso de pintura sobre temas de traje regional (hoy está en la colección Abreu, de Oporto), así como la *Andaluza* de la colección Muñoz Rojas. La agitación del año 36 está ya amenazante, pesando sobre el país; Daniel pinta el magnífico retrato del *Duque de Alba*, hoy en la Real Academia de San Fernando, y el *Torero de negro y grana* (colección particular de Vitoria) ⁶⁴.

Daniel estaba en plena culminación, seguro de sí mismo y de su estilo. La felicidad familiar parece haber alcanzado también su climax: Rafael Vázquez Aggerholm, el hijo, se ha casado y de su matrimonio nace en 1935 una hija, Laurita, la única nieta de Daniel, que va a concentrar en ella todas sus ternuras. Hace reformas en su casa para que el joven matrimonio y la niña no estén lejos del abuelo y el pintor pueda gozar a todas horas de la presencia de la nieta. Los discípulos que van a su taller, tanto a su clase de la Escuela como a su estudio privado, son un aliciente para su necesidad de compañía, de conversación, de teorizaciones... Porque la enseñanza de Daniel, poco académica y ortodoxa, se ajustaba perfectamente a la idea que de ella se había hecho un día Cézanne: “Quisiera —decía— tener un taller, discípulos y transmitirles mi pasión, trabajar con ellos, sin enseñarles



Vázquez Díaz

VÁZQUEZ DÍAZ, *Retrato de Eva* (dibujo).



VÁZQUEZ DÍAZ, *Retrato de Manolete* (detalle).

nada... Hablarles del Tintoretto ⁶⁵ o de Sófocles, como Taine, pero nada de cursos, nada de *enseñanza* de la pintura”.

La guerra civil estalla; Madrid queda en la extraña situación en que permaneció hasta su final; las desatadas pasiones llegan hasta Daniel ⁶⁶, quien encerrado en su *bunker*, impávido, sigue pintando mientras la guerra y la sangre encenagan todo el territorio español. En Madrid yo también, alguna vez le visité en su estudio; en aquellos tiempos, pincel en mano, seguía produciendo. Cuadros tan importantes en la obra del maestro como el *Torero gitano*, el *Desnudo de la Roca*, el *Desnudo de la ventana*, *Desnudo dormido*, *Sueño*, *Eva en el caballo blanco*, *El banderillero Perdigón*, *Tarde en mi jardín* o su gran composición *Las cuadrillas de Lagartijo*, *Frascuelo* y *Mazzantini* fueron realizados durante la guerra ⁶⁷.

Pero, poco después, fue reincorporado a los cursos libres que con otros profesores de la Escuela se dieron, no en sus locales, sino en el patio de Escultura del Museo de Arte Moderno, en la casa de la Biblioteca Nacional, a los que asistieron, sin formalidades de matrícula, muchos jóvenes pintores que el Gobierno republicano utilizó para tareas de propaganda.

La pesadilla de la contienda civil acabó, para ser inmediatamente seguida de la tragedia que supuso la guerra mundial. Malos tiempos. Pero los pinceles de Daniel estaban en forma y había que aprestarse a luchar de nuevo. Terminada nuestra guerra, Daniel sigue su tarea; su impavidez no se desmintió nunca. Termina el cuadro de *Las cuadrillas*, que alguna vez tituló *Toreros del 98*. En 1940 pinta el retrato del doctor González Duarte, el cuadro que titula *El pájaro y el niño celeste*, etc.

Es en 1941 cuando se reanuda la vida artística oficial con la Exposición Nacional de Bellas Artes de ese año. Si antes hemos hecho mención del áspero camino recorrido por Vázquez Díaz para alcanzar —¡menguada meta!— la primera medalla, ahora vendrán los largos años —¡trece!— del calvario en busca de la Medalla de honor, coronación oficial de la carrera de un artista en España. Evidente era que aspiraba a ella con el envío de 1941; presentó cuatro cuadros ⁶⁸ y cuatro dibujos. No sé por qué Manuel Benedito, triunfador como retratista en la sociedad madrileña, sin interrupción, desde los tiempos de D. Alfonso XIII, abrumado de encargos y posee-

dor de una bella casa-palacio llena de buenos muebles y obras de arte, sintió la comezón de presentarse a la Exposición Nacional de la que llevaba alejado más de un cuarto de siglo. Claro está que aspiraba a la medalla de honor. Vázquez Díaz, el constante Daniel, muy opuesto estéticamente a lo que Benedito representaba, aspiraba también a ella. Y por si era poco, un entrometido crítico lanzó, incomprensiblemente, a la lucha, a un mediocre paisajista catalán, hombre adinerado, pero sin el menor título razonable que le calificara para ello. Daniel erró sus cálculos creyendo iba a disponer de más apoyos de los que tuvo; él y Benedito tuvieron un número muy próximo de votos; si los que votaron al pintor catalán hubieran dado sus votos a Vázquez Díaz, éste hubiera tenido la ansiada consagración inocente a la que Daniel daba valor, a pesar de su inortodoxia académica⁶⁹.

DANIEL, EN EL GUADARRAMA

El decenio 1940-1950 fue especialmente fecundo para Vázquez Díaz; a pesar de las penurias de la postguerra y el aislamiento de España durante el conflicto mundial, una minoría de gentes, de profesión liberal en su mayor parte, trató de superar los atrasados gustos no sólo de la burguesía española, sino de los propios artistas nuestros, tan cerrados a la mínimas novedades. La pintura de Vázquez Díaz —como la de Solana— comenzó a ganar en estimación, aunque las cotizaciones aún no fueran muy elevadas y estuviéramos en plena inflación monetaria.

Vázquez Díaz siguió impertérrito el camino de su estética juvenil; no sería fácil hacer una división de la obra de Vázquez Díaz en épocas o estilos. La fidelidad y la tenacidad fueron virtudes constantes de Daniel. Fidelidad a una pintura constructiva, apasionada de la sobria expresión del volumen, de los tonos mates y refinados más que a la pintura de escuela académica, entendiendo por ello el virtuosístico y reproductivo realismo y el uso del claroscuro como elemento decisivo de la penumbra evocadora del espacio. Su arte de retratista, tan diverso del que se cultivaba en el Madrid de la primera mitad del siglo, se acendra y depura; continúa con

su gusto por la efigie, no de encargo, de grandes hombres contemporáneos o de amigos: Azorín, 1943; Pío Baroja, varias veces repetido en estos años; Unamuno, el doctor Dos Santos, o en reiteradas figuras de su esposa —¡dilatada iconografía de Eva Aggerholm realizada por el artista!—, de su hijo, de su nieta Laurita... Le sigue atrayendo la escultórica plástica imagen del torero, bien de un imaginario o abstracto lidiador o bien de concretos y contemporáneos diestros (Belmonte, 1946; Manolete, 1947). Gustaba del paisaje sobrio, limpio, puro, a veces ante algún apunte del natural, otras veces de memoria; sigue atrayéndole el húmedo paisaje vasco, con sus verdes ácidos o profundos, con grises de nubes y celajes. La novedad, hacia fines del decenio 40, es que ahora Daniel se aficiona a la Sierra del Guadarrama; cerca de Manzanares el Real, junto a las aguas espumosas del río que baja como un torrente de clara linfa, rodeado del wagneriano paisaje pétreo de las Pedrizas y de los tolmos que rodaron de las cumbres en lejanas épocas geológicas, Daniel se hace construir una casa para pasar los veranos cercado de los sólidos volúmenes, no aristados ahora, sino redondeados por la erosión y cubiertos de matices de grises y verdes delicados, severos, que apelan a su sensibilidad de colorista con otra llamada menos rica y sensual que la opulencia vegetal de las orillas del Bidasoa. A los *instantes* de luz en el vasco paisaje fronterizo, junto a Francia, suceden ahora las masas de granito de caprichosas formas, las charcas o pozas de agua de sierra en las que se refleja el azul del cielo, intenso de tono. Y es bello y grandioso poder representar junto a estos ambientes que piden para su representación una reducida, concentrada paleta, la forma humana de una mujer desnuda, como una walkiria que suelta sus cabellos rubios sobre los hombros en plena, heroica naturaleza. Al lirismo dulce, a lo Bonnard, de sus paisajes de juventud, sucede este ascetismo severo del gris granito en contraste con el agua transparente o la blanca piel femenina. Son cuadros escasamente llamativos, pero importantes para mí, acaso los únicos que nos darían derecho a hablar de un matiz nuevo en la pintura de Daniel. En la exposición homenaje de la Sala Quixote en 1962 esta etapa, de la cual, sin duda, han quedado cuadros que muchos no hemos visto en el ya silente taller del artista, estaba representada por estudios y lienzos diversos ⁷⁰.

LA ÚLTIMA ÉPOCA DE SU PINTURA

Su pintura se orienta, aparte algún encargo ocasional —raro— o a alguna idea de cuadro enfático que creyó podría interesar a alguna institución concreta ⁷¹ —imaginaciones del artista casi siempre fallidas—, o a retratos que hace por interés por un modelo concreto en el que encuentra atractivo pictórico puro ⁷², se centra en las grandes composiciones de toreros ⁷³. Su *Belmonte* es de 1946 y en el mismo año pintó otro para el Museo Taurino de Madrid. No llevó a ejecución definitiva sus *Toreros del 900*, del que hizo una preciosa acuarela-boceto; en cambio, años después, realizó su *Cuadrilla de Juan Centeno*, en 1953, de la que luego hablaremos. Un día, interesado por el rostro cetrino y las espesas cejas de Manuel Martínez Chumillas, el arquitecto madrileño, profesor, como Daniel y el que esto escribe, de la Escuela de Bellas Artes de Madrid, le pidió que le sirviera de modelo, y de allí salió el *Torero Chumilla*, como Daniel bautizó el cuadro. A esta larga serie podríamos añadir el *Banderillero Perdigón*, para el que creo que utilizó otro amigo como modelo (1928), el *Torero en rosa* (1941), el *Torero de rojo y negro*, de la colección d'Ornellas (1943), el *Torero mojado*, de 1947 (Col. Valdés), el *Torero Parrao*, el *Torero del 98* (1952), el *Torero de grana y oro* (1960) y tantos otros. La sugestión para estos cuadros le venía siempre de su colección de trajes de lidiadores que, con sus sedas ajadas y sus oros viejos, eran una incitación para la sensibilidad del gran colorista. Luego, la escultórica actitud del personaje, erguido o sentado, la ponía su imaginación plástica, su pasión por el volumen escueto y definido, arquitectónico, más que escultórico. Quiero decir que estos cuadros salían de la pura apetencia pictórica del artista y no de sugestiones anecdóticas ajenas a lo estético. Del mismo modo, toda la vida siguió cultivando en el dibujo (lápiz, plomo, sepia, pluma) la sólida cabeza-retrato, de fuerte acento plástico también; la serie comenzada en París con las celebridades, francesas o ajenas, de la *ville lumière* (La Réjanne, Sarah Bernhardt, Rodin, Bourdelle, Paul Fort, Gómez Carrillo, Rubén Darío, Amado Nervo, Anatole France, Sauer, Pascal Fortuny) o con sus colegas de primera hora (Regoyos, Picasso) o los sabios, poetas o escritores que él trató

a lo largo de su vida (Juan Ramón, Baroja, Sorolla, Icaza, Pijoan, María Guerrero, Unamuno, Marañón, Azorín, Mourlane, Salaverría, Falla, Maeztu, Ramón y Cajal, Menéndez Pidal, Tormo, Ortega, Ayala, Sunyer, García Lorca, Pedro Laín..., etc.), en galería impresionante que alcanzó a las generaciones más jóvenes. Galería especial constituían los dibujos-retrato del pasado o del presente (Frascuelo, Reverte, Mazzantini, Fuentes, Belmonte, Sánchez Mejías, Manolete, etc.). Volvía, de nuevo, insistentemente, a sus monjes zurbaranescos (todavía hay un *Monje* de 1955). E, incansablemente, al retrato de su esposa Eva, realzado, cada vez, por diversas armonías de color que daban novedad a la imagen de la escultora, que le hizo sentir toda la vida en estrecha relación con la plástica, con los volúmenes que él amaba en la pintura: *Eva en blanco* en su *retrato-estatua* de 1944, rojo en su *Eva del chal granate* de 1942, amarillo y verde en la efigie de 1949, gris en el póstumo *Retrato de una vida*, homenaje final a la compañera de su vida. O en los de su hijo, su nieta y hasta, en los últimos años de su existencia, los de las biznietas, alegría de sus años finales.

Su actividad, aunque discontinua, era copiosa y su salud fuerte, solo temporalmente interrumpida por una intervención quirúrgica después de la guerra, que no alteró sus energías ni su humor. Toda una nueva generación de pintores y de escritores jóvenes se le acercaron en esta nueva etapa de la postguerra española y los mejores supieron siempre calibrar sus valores artísticos y humanos, seducidos por su vitalidad desbordante. Por poner algún ejemplo mencionaré los testimonios de un gran poeta, Pepe Hierro, y de un pintor y escritor, Pepe Romero Escasi. Del primero copiaré un retrato literario del maestro, vivaz y exacto, que nos dice cómo no quiso doblegarse a los años hasta que la enfermedad última le venció⁷⁴. Es el Daniel vivo, alerta, el que Hierro nos presenta cuarenta años después del retrato de Rafael Alberti: “Nadie con menos *ingenio* que él en su trato con los demás. Nadie menos *importante*. Maestro —con discípulos directos e indirectos— es el enemigo del tonillo magistral. Es como si pusiera en su vida cotidiana lo más libre y grato a los demás, dejando al arte su mina de severidad española, apenas disimulada por la lírica paleta de ensoñadores grises... Ríe, da palmetazos en la espalda, se interesa por todo, se deja ver

en las inauguraciones, se muestra viviendo feliz y ruidoso como un muchacho, habla de las cosas de todos los días en vez de emitir solemnes sentencias, viaja en el metro o habla de lo que está pintando, de unos cuadros vendidos en el extranjero, de la belleza de una mujer. Don Daniel desciende de su Olimpo cuando se aleja del caballete. Es como un rey que se presentase ante sus súbditos sin manto y sin corona. Y, esto, para muchos, es un grave defecto, porque son incapaces de admirar lo próximo y humano. Necesitan ídolos de cartón piedra. Por eso están viviendo junto a este gran creador, junto a este risueño combatiente frente a la pintura académica de su tiempo y acaso no se dan cuenta de lo que el arte de España le debe por su actitud renovadora, por la importancia de su obra, por su capacidad de maestro que enseña a los discípulos a ser ellos, a ser libres, no a seguir sus pasos servilmente”. Y José Romero Escasi, en un artículo publicado después de la muerte del maestro ⁷⁵, nos daba, justamente, la misma imagen del artista: “Su gran vitalidad y su expresiva capacidad para manifestar el entusiasmo daba a su talante siempre jovial el aire de una envidiable juventud, sostenida por una salud que no le abandonó hasta bien pasados los ochenta años”.

Nos queda el relato de las últimas peripecias de su vida; en primer término, las del trabajoso calvario hasta la Medalla de Honor. Fracasado el intento de 1941, Daniel vuelve a presentarse a la Exposición de 1943 con un envío de peso: ocho obras, cuatro óleos (retratos del *Duque de Alba*, de *Azorín*, de *Tormo* y del dominico *P. Sancho*) ⁷⁶ y cuatro dibujos (*La Réjanne*, *Reverte*, *Belmonte* y *Pescador dormido*) ⁷⁷. Ahora se le enfrenta Solana, a quien votan para la medalla muchos jurados que no estimaban en nada su pintura, pero lo hacían para evitar el triunfo de Vázquez Díaz. Ninguno tuvo el número reglamentario de votos y la medalla quedó desierta. Vuelta a la lucha, en 1945, con cuatro cuadros: el retrato del insigne académico y médico portugués doctor Reynaldo dos Santos, el *Torero de grana y oro*, la zurbaranesca y espiritual *Santa Rosa de Lima* y un retrato de *Eva en blanco*, el llamado *retrato-estatua* por Daniel ⁷⁸. De nuevo concurría también Gutiérrez Solana. Abierta la exposición Solana muere; entonces, los enemigos de Daniel canalizan los votos al pintor santanderino para con-

cederle póstumamente la Medalla de Honor, por el cuadro de los *Dos ermitaños*, uno de los menos significativos de su obra. Daniel quedaba burlado, pero la maniobra, clara ⁷⁹.

No fue la única contrariedad del año: el 22 de octubre murió la anciana madre de Daniel, D.^a Jacoba Díaz, la que apoyó los primeros ensayos artísticos de su infancia. Pocos días después moría Zuloaga, el pintor por quien, secretamente, mantuvo Daniel a lo largo de su vida un ambivalente sentimiento de atracción y repulsión.

No hubo Exposición Nacional hasta tres años después, 1948. Todo parecía indicar que, esta vez, la ansiada meta de la Medalla de Honor, en la que Daniel había puesto con tesón sus ojos, sin reflexionar que, en realidad, fuera del énfasis oficial y la remuneración, más bien escasa, de un premio del Estado, no añadía gran cosa a su carrera y, menos, a su personalidad, sería alcanzada por él este año. Pero su colega, el bendito Eugenio Hermoso, que arrastró parte de su vida, a pesar de sus éxitos juveniles, un complejo de postergado ⁸⁰ había también tomado a pecho el conseguir la Medalla de Honor y quiso luchar con su amigo y casi paisano ⁸¹ Daniel Vázquez Díaz, que, por otra parte, no dejaba de estimarle. Ya había optado Hermoso a la medalla en 1945, obteniendo tres votos; ahora, acaso con los más flojos lienzos de su vida, se presentaba de nuevo. Estuve, como los años anteriores, en el jurado y pude seguir de cerca los incidentes de la votación. Daniel presentaba aquel año tres cuadros: *Infancia rosa*, exquisito acorde de color en una de sus bellas efigies infantiles; el *Hernán Cortés*, poco afortunado en mi opinión, y el magnífico retrato de *Mr. Walter Starkie*, el distinguido hispanista, entonces Director del Instituto Británico en Madrid, lienzo que luego fue a enriquecer la Sala Vázquez Díaz del Museo de Bilbao; era éste como una versión paralela, pero más equilibrada, del *Don Francisco violoncellista* de años antes. Rico de color, la rubicunda faz del profesor irlandés y su cuerpo rotundo y obeso, daban excelente base al sentido de la forma y el volumen de la pintura de Daniel. El acorde se completaba con el violín que Starkie tenía en su mano; los rojos y barnizados tonos del instrumento musical contrastaban la elegancia de sus curvas con la figura del retratado, vestido de tono oscuro. Sólo esta pintura magistral de Vázquez Díaz hubiera

merecido la Medalla de Honor. Pero los hados dispusieron una extraña salida a la incongruente rivalidad de Daniel y Eugenio Hermoso. Hermoso obtuvo la mayoría ⁸².

LUCHAS, TRIUNFOS Y FINAL

Daniel no cejó. Pero, entre tanto, un reconocimiento más bien inesperado de su valor le había llegado al artista. El, tan antiacadémico, había cedido a la solicitud amistosa de varios colegas, miembros de la Real Academia de Bellas Artes, que creían que debían incorporar a la corporación la personalidad del gran artista, indemnizándole así de otras injusticias. Había muerto, electo académico, pero sin haber tomado posesión de su plaza, el pintor D. José Ramón Zaragoza, el enconado rival de Daniel en la oposición a la cátedra de pintura al aire libre. Anunciada la vacante, el 17 de octubre de 1949, firmaban reglamentariamente la propuesta los señores D. Julio Moisés, D. Valentín de Zubiaurre y D. Elías Tormo ⁸³.

En la sesión del 21 de noviembre de 1949 Daniel Vázquez Díaz resultó elegido por mayoría de votos ⁸⁴ frente a su contrincante. Vázquez Díaz agradeció la elección, pero no se dio prisa en ingresar. Es preceptivo en los reglamentos de la Academia que, de modo no ostensible, pero suficientemente claro, el nuevo elegido designe al académico que deberá contestar a su discurso; tratándose de un pintor es obligatorio ofrecer a la Academia una pintura de su mano. Vázquez Díaz no tenía prisa; acaso quería alcanzar antes de ingresar en la Academia la Medalla de Honor. En todo caso, el Secretario de la Academia, José Francés, periodista y novelista de la que alguien ha llamado la generación de 1908, poco amigo de Vázquez Díaz, pero a quien hubiera gustado exhibir su pomposa retórica en la recepción del gran pintor, vino a exigirle, *vel quasi*, el honor de contestar al discurso de Daniel. Vázquez Díaz me lo confesó al decirme que hubiera querido que fuera yo quien contestara a su disertación de ingreso ⁸⁵.

Le interesaba, ante todo, repito, la Medalla de Honor, competición en la que no cejaba. Concurrió a las Exposiciones Nacionales de 1950 ⁸⁶

y 1952⁸⁷. Sin duda esperó que la constante hostilidad de Francés, que, o estaba en el jurado o disponía en él de artistas que seguían sus consignas, se ablandaría después de ingresar en el mundo académico y de acceder a hacerlo bajo su padrinazgo. Se equivocó. A pesar de los fieles admiradores que seguían votándole, contra viento y marea, el dique hostil, entre los que estaban los amigos del Secretario de la Academia, le regateó dos veces más el ansiado premio. Como el reglamento de la Academia exige que, para el momento de su recepción, los artistas presenten a la corporación, y para su museo, una obra original, Vázquez Díaz, casi tres años después de su elección, en 1952, había presentado a la Academia un *Autorretrato*⁸⁸.

La documentación de la Academia nos da indicios del disgusto de Vázquez Díaz con los que le habían negado su voto para la medalla en años anteriores; en el invierno 1953-54 ya me había confiado su repugnancia a que José Francés le contestase en su recepción, recordándome que siempre había deseado que fuese el que esto escribe quien le diese la bienvenida, pero que la coacción avasalladora de Francés —y el temor a enemistarse definitivamente con él— le habían hecho aceptar que le dirigiera, el día del ingreso de Vázquez Díaz, el discurso de salutación. Hube de contestarle que para mí hubiera sido siempre un honor recibir este encargo, pero que después de haber Daniel aceptado a Francés, me era violento sustituirle por motivos de delicadeza. Vázquez Díaz, conocedor ya de que en Francés no tendría nunca un valedor⁸⁹, escribió en febrero de 1954 al Director de la Academia expresando su deseo de que fuera el Marqués de Lozoya quien contestase a su discurso de ingreso. Significaba ello la ruptura definitiva con Francés⁹⁰. Las lanzas quedaban en alto.

Y llegó la Exposición Nacional de 1954, en la que Vázquez Díaz esperaba, al fin, ver en sus manos el esperado premio, entre otras cosas porque en aquella ocasión Francés no estaba en el Jurado, ni eran muchos en él los artistas que seguían las consignas del crítico, ya enemistado con Daniel. La Comisión organizadora de las Exposiciones, de acuerdo con el reglamento entonces vigente, podía dedicar alguna sala especial a un artista invitado; el honor se dedicó aquel año al gran pintor catalán, compañero de andanzas en París de Zuloaga de principios de siglo, y amigo también

de Daniel desde aquellos tiempos, Hermen Anglada Camarasa, que en Mallorca residía hacía largo tiempo. Naturalmente que esta invitación, homenaje especial a un artista famoso, le constituía automáticamente en *hors concours*. Pues bien, a pesar de ser tan obvia esta circunstancia, los enemigos de Vázquez Díaz, unidos quizá a personas de buena fe y a algún artista movido por el enfado de Francés, buscaron adhesiones para un escrito que apareció en los periódicos firmado por nombres, conocidos unos y desconocidos otros, escrito dirigido al Presidente del Jurado de la Exposición, el entonces Director General de Bellas Artes, D. Antonio Gallego Burín. Se pedía la Medalla de Honor para Anglada Camarasa, olvidándose de su condición de invitado y, por tanto, fuera de concurso⁹¹. La reacción de Vázquez Díaz fue viva e inmediata. El 9 de junio Daniel dirigía una carta al Director de la Academia —el propio Sotomayor, primer firmante del escrito— en que se refería a la *intencionada carta abierta publicada estos días por la Prensa*, firmada por algunos académicos *compañeros míos en la corporación*, carta que le había determinado a presentar su renuncia a su plaza de miembro de la Academia, *pudiendo disponer desde este momento de mi sillón académico*⁹². La Mesa de la Academia, en que figuraba una mayoría de firmantes del documento hostil para Vázquez Díaz, aceptó la renuncia, acordando anunciar la vacante al comienzo del curso siguiente.

La Prensa comentó con calor el suceso y Vázquez Díaz no esquivó las declaraciones en que reconocía que los Académicos que habían firmado el escrito le habían ofendido personalmente al tratar de eliminarle, con esta maniobra, de su legítima aspiración a la Medalla de Honor. Como era lógico, dadas las circunstancias que habían mediado y la imparcialidad de los jurados, el escrito no tuvo en sus deliberaciones el menor efecto coactivo: La Medalla de Honor fue votada a favor de Daniel Vázquez Díaz, quien alcanzaba al fin, no sin una larga espera, vencidos los obstáculos por su tenacidad, el Gran Premio al que había aspirado tantos años, por su cuadro *La cuadrilla de Juan Centeno*⁹³, que hubo de pasar al Museo de Arte Moderno. Vázquez Díaz había vencido. No esquivó, a su vez, los alfilerazos en sus declaraciones a la Prensa; en las publicadas por el diario *Ya* decía explícitamente: “Creo que mi medalla sólo les ha dolido a los fieras

que aspiraron a llevarla, y no han podido, por carencia de una obra digna, y a sus valedores. La polémica entablada por los envidiosos ha servido para que la medalla me caiga más en *gracia*". "¿Está resentido con alguien?", le preguntaron. "Sólo siento —contestó olímpicamente— *un soberano desdén*".

Estos triunfos obtenidos a pesar de sus enemigos, se veían empañados por amarguras íntimas. La fiel esposa, la distinguida escultora de la que se había enamorado en París, Eva, había caído víctima de un accidente de circulación sanguínea —trombosis, apoplejía, lo que los ingleses llaman *stroke*—, dejándola impedida⁹⁴; su vida fue triste durante el calvario de la dolencia que duró varios años, ensombreciendo el hogar del artista. No fue consuelo el hecho de que al celebrarse en Madrid, en 1951, la llamada I Bienal de Arte Hispanoamericano, organizada por el Instituto de Cultura Hispánica, se le otorgara a Daniel un premio especial denominado "Gran premio a la obra de un pintor", ocasión en que no dejó de manifestarse también la hostilidad a Vázquez Díaz por parte de pintores y críticos de retaguardia y aun de vanguardia, poco simpatizantes con el altivo e insobornable artista. El premio de la Bienal le fue concedido por sus obras *Los monjes blancos*, un refectorio cartujo, profesión de fe literalmente zurbaranesca, y por el *Retrato de una vida*, especie de homenaje silente, callado, a la compañera de su existencia, cuadro pintado, de recuerdos, en aquel año de 1951⁹⁵. Años después aún le fue otorgado el Gran Premio de dibujo de la III Bienal hispanoamericana, celebrada en Barcelona en 1955.

El hogar de Daniel quedó abrumado y triste por la invalidez de Eva. El artista sólo tiene el consuelo de su nieta Laurita, a la que siempre quiso tiernamente y a la que había pintado en lienzos encantadores como *La niña rosa*, de 1944, o el cuadro de 1953, en que aparecía ya como una linda mujer. Pero también Laurita deja el hogar para casarse, en 1957, y el pintor queda doblemente solo y melancólico. La vida de Eva se prolonga en su invalidez lamentable hasta el 14 de enero de 1959 en que abandona definitivamente este mundo, al que casi ya no pertenecía. Soledad sin rescate del artista, encerrado en su caserón gris, obsesionado por las ausencias y el recuerdo de tiempos más felices. Su nuera Margarita era para Daniel en

estos años la solícita compañía femenina que aliviaba su aislamiento, sólo a ratos animado por las visitas de amigos y discípulos y por la ilusión de pintar, siempre renovada en las primaveras, cuando de nuevo penetraba en su estudio, invitándole a coger los pinceles. Pero la vida se renueva, una nueva generación acude a alegrar los últimos años del pintor; el nacimiento de sus biznietas, Graciela (1958) y Beatriz (1960), hace nacer sonrisas en su torno otra vez.

Que la decisión que había tomado respecto a la Academia era irrevocable, parece demostrarlo el hecho de que el *Autorretrato* que había entregado a la corporación, como pieza de recepción, fue retirado por el artista en 1958⁹⁶. Sin duda este mero incidente hizo meditar a los académicos que admiraban a Daniel y consideraban una pérdida su no incorporación a la Academia. Creo que fue en la primavera o en el otoño de 1960 cuando el nuevo Director de la institución, D. Modesto López Otero, conociendo mi amistad con Vázquez Díaz, me rogó fuese expresándole al artista, con discreción, en mis visitas a la casa del pintor, el deseo cordial de la Academia de que ingresase en ella; en realidad, habiendo sido ya una vez elegido miembro numerario podría tener derecho a ser designado, sin más, al producirse una vacante de pintor. Había muerto Sotomayor en marzo de aquel año y López Otero estaba dispuesto a no cubrir su vacante, reservándola para Vázquez Díaz, si éste accedía a pedir su reingreso. La negociación fue larga y delicada; Daniel parecía bien dispuesto, pero no acababa de decidirse. Al fin, con fecha 6 de mayo de 1961, dirigió a López Otero, como Director de la corporación, el escrito en que expresaba su deseo de tramitar su reincorporación a la Academia, y ésta, en sesión del día 23 del mismo mes, le consideró incluido de nuevo en su seno como Académico numerario. Es más, ofrecía ahora Daniel como pieza de recepción un cuadro más importante que el autorretrato retirado en 1958: el doble retrato de *Los hermanos Baroja*, obra a la que él tenía en mucha estima, pintada en 1925. Conociendo ya el deseo de Daniel de que fuera yo quien le contestara en su ingreso, me encargó el Director, *ipso facto*, el discurso de bienvenida, que yo entregué a la Academia, mecanografiado, poco después. Y allí quedó archivado varios años, porque Daniel no se decidía a fijar la fecha de su

ingreso; además, le molestaba el protocolo y el encargarse un frac y todos los requisitos que son habituales en un ingreso académico. Quería, además, escribir un discurso, y acaso exponer en él sus convicciones estéticas, haciéndolas triunfar en el estrado en que se habían sentado tantos pintores hostiles a ellas. Pero con la apatía, que es una defensa de los viejos, decía que no tenía tiempo, que le faltaban ganas... En 1962 cumplió los ochenta años; “mis primeros ochenta años”, decía, siempre optimista. Aquel año se le organizaron, para festejarlos, varios homenajes; la Exposición de la Sala Quixote fue una de las más importantes por haber logrado reunir ciento cincuenta cuadros del artista de fechas tan alejadas entre sí como 1897 y 1857⁹⁷. Incluía además una antología de textos sobre el pintor, una relación de sus principales cuadros, una bibliografía del artista y una cronología de su vida, redactada por el propio Daniel, en primera persona, que he utilizado con fruto para escribir estas páginas.

Todavía pintaba; mencionaré que en esta cronología los últimos cuadros que cita son el retrato de *Pedro Laín*, realizado en 1960, y el cuadro *Despertando*. Todavía había de pintar en los años siguientes; su último cuadro, inacabado, el retrato de sus biznietas, Graciela y Beatriz.

Los años pasaban; diez hacía que faltaba Eva de su casa. Y en los últimos tiempos la salud del maestro decaía; una dolencia de vejiga le atenazaba. Su médico, que era su amigo y que fue su albacea, el doctor Emilio de la Peña, le cuidaba, le hacía compañía. La memoria del pintor flaqueaba, con esas lagunas que la vejez ensancha. De vez en vez, no obstante, su ingenio lanzaba sus destellos de humor, de gracia, y sus frases salían otra vez rotundas e intencionadas. Un día la energía de César Cort lo decidió; iríamos a hacerle una visita —*oficial* esta vez— en nombre de la Academia. La Academia quería tener el honor de que Daniel hiciese su ingreso en la Corporación que llevaba tantos años esperándole. Todo se allanaba. No tendría que vestirse “de cucaracha”, como él decía aludiendo al frac. No tendría ni que leer el discurso; no era necesario, y, en realidad, el Reglamento dispensa de él a los artistas que no quieran escribirlo; la obra presentada hablaría por ellos. Ya estaba allí el retrato de los hermanos

Baroja. Pero él quería glosar su propio cuadro y dedicar a los Baroja su disertación. No sé cómo se escribió el discurso, si lo dictó o si le ayudaron a redactarlo. Cort se ofreció a leerlo en lugar de Daniel, ya sin fuerzas, y yo leería mi contestación, redactada hacía años, ahora retocada un poco. Todo se le facilitaba con tal de tenerle con nosotros como Académico numerario. Daniel, halagado y bondadoso, se rindió. Y fijó para su recepción el día que cumplía los ochenta y seis años. Así fue: el 15 de enero de 1968, Daniel llegó, vestido de negro, pulcro, sencillo, con su lazo fino de artista, estilo chalina, y su faz demacrada por la enfermedad. La Academia estaba llena de público, gentes del mundo, admiradores, discípulos, amigos. Cort leyó, en nombre del artista, sentado, las cuartillas de glosa al cuadro de los hermanos Baroja, y yo pronuncié, después, mi *Elogio del artista*⁹⁸. Pero aun después de acabar todo, antiprotocolariamente, Vázquez Díaz quiso añadir unas frases finales que llevaba escritas en una cuartilla: “Señores Académicos—dijo—: Dos palabras. El arte ha sido siempre norte de mi vida. Hoy vengo a vosotros para compartir las fervorosas tareas renovadoras de esta Real Academia de Bellas Artes, ayudando a los jóvenes, realidad y esperanza del arte español”. Con su voz apagada, en la que las huellas del agotamiento causado por su dolencia se hacían sentir, todavía quería poner Daniel unas palabras de entusiasmo por su arte y de estímulo para los jóvenes que llenaban la sala. Fue su último triunfo, porque los aplausos fueron también calurosos y entusiastas. Pocas veces le vi después. Dicen que aún puso algunas pinceladas en el retrato de sus biznietas. No pudo acabar el cuadro, precioso legado que deja a las niñas que recordarán ante él a un abuelo famoso. El 17 de marzo de 1969 su vida se extinguía en el caserón de María de Molina que él no quiso abandonar.

* * *

Algunas pinceladas más podrían añadirse a este recorrido biográfico que contribuirían a redondear su recuerdo; las anécdotas surgirán de los que fueron sus discípulos o amigos. En nuestra memoria vive con sus rasgos de vivacidad, ingenio que era compatible con una entereza rayana a veces

en la impavidez y aun la obstinación. Era todo un carácter, pero tenía complejidades, a veces desconcertantes.

Daniel era un hombre ascético, de pocas necesidades, poco amigo del despilfarro, lo que no quiere decir que, en ocasiones, no fuera generoso. Y, siempre, imprevisible su reacción. Cierta vez, unos amigos míos de Bilbao que conocían al artista, me pidieron encarecidamente ocasión para visitar su estudio y, si ello se ponía bien, para adquirir algunos cuadros del maestro. Uno de ellos era hombre adinerado, el otro un pintor y amateur. Daniel se prestó gustoso a recibir a mis amigos. Subimos al estudio y empezaron a salir de sus escondrijos apuntes, lienzos, retratos, toreros, dibujos. Mis amigos se entusiasmaron. Tímidamente comenzaron a indicar, ante pequeños paisajes vascos, su deseo de adquirirlos. Me quedé sorprendido —y callado, claro está— ante las cifras, para aquellos tiempos importantes, que Daniel fijaba, sin inmutarse, a lienzos o cartones de pequeño tamaño. Mis amigos accedieron; se quedaban con ellos. La temperatura fue subiendo, los coleccionistas calentándose y Daniel, encantado, pudo ir fijando nuevos precios a obras más importantes que no guardaban relación con los primeros. Pinturas de mayor significación eran apreciadas en menos cotización relativa que las señaladas a las primeras. Daniel vendió aquella tarde diez o quince cuadros. Ya, al salir, uno de mis amigos se fija en uno de los más bellos cuadros de Daniel que colgaba en un salón de la planta baja. “¿Cuánto pedirá por aquél?”, preguntó. Y Daniel, ante el asombro por la incongruencia, le fijó un precio que a mí me pareció casi un regalo. Inmediatamente se unió al lote adquirido. Así era Daniel de desconcertante.

Lo mismo le sucedía en sus iniciativas para conceder o no cuadros a exposiciones privadas. Eva, discreta esposa si la hubo, disentía de su marido, pero callaba. Tenía Eva en mucha estima mi opinión y mis consejos a Daniel y, a veces, se atrevía a decir al artista que debía tener en cuenta mis ideas.

Igual arbitrariedad en jurados u oposiciones. Se dio el caso de votar a alguno de sus más empedernidos contrincantes, anteponiéndole a amigos suyos. No quiero entrar en detalles.

El, tan cuidadoso de sus dineros, vio amargados sus últimos años por pérdidas importantes de sus ahorros; un hombre de negocios fue a proponer a Daniel una inversión que él presentaba como prometedora y muy rentable; Daniel se embolsó y puso en aquel negocio una cantidad respetable. Los primeros tiempos recibió rentas sabrosas, de acuerdo con lo prometido, pero a los pocos años el negocio se hundió y los dineros de Daniel volaron. En cambio, resistió impávido ofertas muy importantes por su casa, cuyo solar, en una de las calles ahora más importantes de Madrid, valía millones. Nunca quiso oír hablar de ello en serio; él quería morir allí, junto a sus cuadros, en el nido que se había creado con su esfuerzo, en su almacén de cuadros que eran toda su vida, allí donde Eva había muerto. Y allí se extinguió a los ochenta y siete años. Así era Daniel.

NOTAS

¹ Varios intentos de cronología de la vida de Vázquez Díaz se han intentado alguna vez. El más importante, para mí, el que se condensa en las zonas biográficas que el propio maestro escribió para el catálogo homenaje de la Exposición que, con motivo de los ochenta años del maestro, realizó la Sala Quixote en marzo de 1962. El Catálogo va encabezado por unas palabras mías, seguidas de una introducción de J. A. Gaya Nuño, las notas biográficas, cronológicamente ordenadas y suministradas por el propio Daniel, una bibliografía abundante, aunque incompleta, el catálogo, que comprendía 150 obras del maestro, una sumaria cronología de los principales cuadros de Vázquez Díaz, 30 reproducciones en diversos tamaños de obras del artista y 27 elogios del pintor, obra de escritores varios, desde Azorín a Fernández Almagro, Tomás Borrás, Laín, Chueca, Francisco Garfias, Sánchez Mazas o Pepe Hierro, entre los que hay poemas de Angel Lázaro, Panero y Souvirón. Una colección importante de textos sobre Daniel contiene también el *Homenaje a Vázquez Díaz* que con motivo de sus setenta años, al jubilarse como profesor, se organizó en forma de exposición de obras de pintores y escultores que le rendían esta celebración jubilar y que, patrocinada por la Dirección General de Bellas Artes, se celebró en los salones del edificio de la Biblioteca Nacional en junio de 1953. Intento de biografía fue el cuaderno escrito por Luis Gil Fillol en la colección de la Editorial Iberia publicado en Barcelona en 1947. De los escritos biográficos circunstanciales o críticas o ensayos salidos de mi pluma trataré más adelante. Otro intento de secuencia cronológica de la vida de Vázquez Díaz, menos preciso y detallado, se puede hallar en el cuaderno *Biografía completa* (?) de Daniel Vázquez Díaz, de Miguel Logroño («Los protagonistas de la historia»), Madrid, 1969, publicado después de la muerte del pintor.

² Por las razones que luego habré de recordar, el ingreso de Daniel en la Academia no se realizó en circunstancias normales a que obligaba a prescindir su delicado estado de salud y su curiosas fobias, que la Academia, por especial iniciativa afortunada de César Cort, decidió respetar. No se publicó el discurso en la manera habitual, pero de mi texto de contestación incluido en el *Boletín* de la Corporación se hizo corta tirada aparte: *Elogio de Daniel Vázquez Díaz en el acto de su recepción en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Madrid, 1968.

³ Según el profesor Angel de Benito que, según mis noticias, trabaja desde hace años en el acopio de materiales para un circunstanciado libro monográfico sobre Vázquez Díaz, Nerva se llama así desde el 7 de agosto de 1885 —nacido ya el pintor, pues—, por haberse hallado en su término una inscripción en bronce del emperador que antecedió a Trajano, el italicense, en el gobierno del Imperio. Tomo la noticia del texto de De Benito incluido en el ya citado Catálogo de la Exposición Quixote de 1962, pág. 51.

⁴ Era el suyo ese tipo de comercio de pueblo pobre donde se vende de todo y todo se encuentra. «Al comercio venían las gentes de la comarca a comprar ropas, sábanas, toallas... Todo eso». Son palabras que pone Logroño en boca de Daniel en el folleto citado anteriormente.

⁵ «Murillo no me gustaba nada», decía ya Daniel, como años después confesaba que no le entusiasmaba Velázquez. «Velázquez —afirmaba Daniel en 1962— me deja preocupado hasta mis cuarenta y cinco años, en que me llena de admiración».

⁶ Véase el artículo de Winthuysen «Zuloaga en Sevilla», publicado en *Arriba* el 15 de mayo de 1946 y mi libro *La vida y el arte de Ignacio Zuloaga* (Madrid, 1950. Segunda edición 1972). Aquella pintura amplia, sintética —escribe Winthuysen—... a nosotros, acostumbrados al cuadro de caballete, nos desconcertó de momento. Aquellas flamencas y aquellos toreros no eran lo que solíamos ver pintados por nuestros maestros y por una nube de pintores mediocres que había en Sevilla».

⁷ Desgraciadamente, el magnífico retrato de Zuloaga que estuvo expuesto en el Museo de Arte Moderno, en época anterior a la de mi dirección, fue adquirido por el Museo de Buenos Aires, donde se exhibe actualmente.

⁸ «Incomprensión primera y devoción creciente» tituló Vázquez Díaz las cuartillas con que contribuyó a la *Varia Velazqueña* publicada con motivo del centenario del sevillano en 1960 (véase tomo I, pág. 3). No obstante, todavía en 1969, en sus conversaciones con Miguel Logroño —folleto citado, pág. 12—, volvía a repetir: «El Greco me ha iluminado y nutrido espiritualmente. Igual que Goya por su colorismo. Al contrario, Velázquez no me ha entusiasmado. Sé que es un gran pintor, inmenso, pero, con todos los respetos, su obra no me ha dicho nada». El Greco y Goya alimentaban sus osadías de colorista. De Velázquez hablaba sobre todo de los grises y de las obras más ricas en color.

⁹ Acaso no pensaba Daniel que la personalidad abierta y curiosa aprende siempre de todo, de los museos, de las exposiciones, de los amigos pintores...

¹⁰ Así me lo dijo personalmente; lo repetí en un breve estudio, «Daniel Vázquez Díaz», vol. XV de la serie «Figuras cumbres del arte contemporáneo español» (Archivo de Arte, S. L., Barcelona, 1947). El estudio se recogió, con otros varios dedicados al maestro, bajo el título general de *En torno a Vázquez Díaz* (I. Las pinturas de la Rábida, 1940; II. Aventura y equilibrio en Vázquez Díaz, 1944; III. Los instantes líricos de Vázquez Díaz, prólogo a su exposición de La Revista

de Occidente, 1947, y IV. Esquema crítico que reproduce el texto de las «Figuras Cumbres» en el volumen *Arte de hoy* (Observatorio crítico), Torrelavega, 1955). Quiero aquí rectificar una errata deslizada en este libro en el que se imprimió que Vázquez Díaz pisó Madrid en 1905, en lugar de 1903.

¹¹ Sobre la contribución de Vázquez Díaz a las Exposiciones Nacionales véase el folleto que con texto mío se publicó en homenaje al maestro con motivo de la Nacional de 1962. Su título es *Vázquez Díaz y su arte*. Se incluye allí, además de mi estudio y de veintiocho reproducciones de obras suyas, la relación completa de los cuadros enviados por Daniel de las Exposiciones Nacionales de Madrid desde 1904 a 1962. En la Exposición de 1904 tuvieron primera medalla Ramón Casas, Chicharro, Martínez Cubells y Benedito, y entre las segundas estuvieron los nombres de Aureliano de Beruete, Meifren y Sotomayor. En las terceras hallamos los nombres de Romero de Torres, Echagüe, Mongrell y Anselmo Miguel Nieto... Además de a la Nacional concurre a alguna exposición privada colectiva del Salón Amaré. Antes había enviado cuadros a exposiciones provinciales en Sevilla, Huelva y Almería. Recordaba Daniel en 1962 que el primer artículo que se había publicado sobre él, con reproducción de alguna de sus obras, apareció en la revista *El Sport*, título muy de la época.

¹² Ni a mí, ni a Gil Fillool nos habló nunca de este concurso. Su memoria se avivó, sin duda, con los caprichos que en la desmemoriada vejez presenta, cuando hivanó de nuevo los recuerdos de su vida para Miguel Logroño, en el citado cuaderno de 1969.

¹³ Supongo que el retrato de Gloria Laguna será el que se expuso como «Retrato de la Sra. Condesa de Requena». Los cuadros de Vázquez Díaz figuraron en el Catálogo con los números 1251 a 1259. Para más detalles véase mi citado trabajo de 1962.

¹⁴ Puede esto significar que el viaje a San Sebastián no se hizo en 1905, sino un año después y que, por tanto, estuvo en Madrid más de los siete meses que afirmaba como fecha de su estancia en la corte. Ni los datos de Gil Fillool, ni los de Logroño, aclaran este extremo, ya que Fillool afirma que su viaje a París fue en 1905. La cronología del propio pintor en el Catálogo Quixote de 1962 afirma fue en 1906, lo que es más acorde con los datos antes expuestos.

¹⁵ Hay algo que aclarar en la biografía de Juan Gris que, por relacionarse con España, no ha sido olfateado por los biógrafos extranjeros del pintor. De joven oí siempre decir que se le consideraba natural de Valladolid, otros han dicho que era madrileño; Kahnweiler (*Juan Gris*, París, 1946) y James T. Soby (*Juan Gris*, Nueva York, 1958) le dan como nacido en Madrid el 23 de marzo de 1887. No obstante, que nació en un pequeño pueblo de la provincia de Zamora, Fresno de la Ribera, lo afirma el propio artista al enviar dos cuadros a la Exposición Nacional de 1906 (números 453 y 464). Mi amigo el arquitecto José María Muguruzza me dice haber buscado allí la partida de nacimiento; no existía o había desaparecido. Existe la idea de que su familia era protestante, no judía, como, acaso confundiendo las especies, dijo Mauclair; quizá fue convertida por alguno de los raros focos de

proselitismo protestante existentes en pequeños pueblos españoles. Lo que sí es probable es que Juan Gris se hiciese inventar una falsa filiación, deseando evitarse complicaciones en relación con el servicio militar que, al parecer, quiso evitar marchando a Francia, aparte del atractivo que como pintor sintiera por París. Fuera de Vázquez Díaz, que parecía no saber nada de estos detalles, conocí en Madrid a dos artistas que trataron a José Victoriano González: Roberto Fernández Balbuena, el arquitecto y pintor, emigrado a Méjico en 1939 y muerto allí hace bastantes años, y al excelente dibujante Echea, con quien quedé en hablar un día despacio de sus recuerdos de Juan Gris en Madrid, entrevista impedida por la muerte de Echea, poco después. En el catálogo de 1906 se da como domicilio de Victoriano González la calle de Velarde, 22.

¹⁶ Véase mi *Commemoración de Sorolla*, Madrid, 1963.

¹⁷ «Me presentaron a Picasso nada más llegar. Un amigo común me llevó a su estudio...» «Cézanne es el pintor máspreciado y querido por mí... Me considero un discípulo de Cézanne, aun sin haberle conocido personalmente». Son palabras textualmente tomadas por Miguel Logroño, en su citada biografía. En términos semejantes se manifestó ante mí en nuestras conversaciones, en las que siempre mencionó también a Bonnard como a uno de sus coloristas preferidos. Nuevas ocasiones de que su influencia penetrase en el artista de Nerva fueron las exposiciones individuales de Bonnard que pudo ver en París en 1910, 1913 y 1917.

¹⁸ *Vázquez Díaz y su arte*, Madrid, Exposición Nacional de Bellas Artes de 1962.

¹⁹ Me refiero a los números 43 y 46 del Catálogo, especialmente al *Paysage à Cagnes* que el catálogo reproducía y que se citaba en propiedad particular de París. La exposición se realizó en los meses de mayo-junio de 1950. *El paisaje de Cagnes* se reproduce (lámina XXXIII), también, en la monografía de Amadeo Franchi sobre Modigliani, Florencia, 1947. Véanse también en este libro las láms. III (*Mendigo de Livorno*) y el estudio *El violoncelista*, de 1909 y 1908, respectivamente, que nos recuerdan también cuadros, gamas y siluetas de Vázquez Díaz.

²⁰ El Salón des Independants nació en 1884; sin jurado, ni recompensas, los principales pintores franceses, del divisionismo en adelante, se dieron allí a conocer: Seurat y sus secuaces, los intimistas o nabis, los fauves, los cubistas, Modigliani, De Chirico y muchos otros famosos allí expusieron. Véase J. E. Blanche, *Les arts plastiques*, en la serie *La Traisième republique*, París, 1931, págs. 264 y ss.

²¹ Según noticias que me llegan cuando escribo estas páginas, la investigación de De Benito acaba de ser presentada como tesis doctoral en la Universidad Central. Esperemos pueda ver pronto la luz para satisfacción de los amigos, admiradores y estudiosos del maestro. En efecto el libro (*Vázquez Díaz. Vida y pintura*) se publicó posteriormente, en 1971.

²² Se reprodujeron, entre otros lugares, en la monografía de Gil Fillol (láminas IV y V) y en el Catálogo-Quixote de 1962 (págs. 14 y 16). El retrato de Juan

Gris lo comenté en uno de los artículos recogidos en mi libro *Arte de hoy*, pág. 71. Fue rechazado por el Jurado de una Exposición Nacional de Madrid, según el propio Daniel.

²³ Reproducido por Gil Fillol, lám. III. Se cita allí en el Museo de Niza.

²⁴ Idem, lám. VI.

²⁵ Idem, lám. VII.

²⁶ El enamoramiento se refleja en el envío que hace Daniel a la Exposición Nacional de Madrid de 1910. De los cinco dibujos expuestos—uno de ellos *Cabeza de parisién* y otro titulado *Recuerdos*—, tres son retratos de Eva (número 66 del catálogo).

²⁷ Le compró también dos cuadros y le encargó dibujos para el «Je sait tout» que ya había publicado en 1908 su «Torero del 98» ilustrando un artículo de Jules Claretie. Creo que hay un error de fecha en el libro de Fillol al referir esta exposición a 1907, en vez de 1910. El prólogo de Barbusse se reprodujo, en francés, en el *Homenaje a Vázquez Díaz*, ya citado, de 1953.

²⁸ Eva, a la que tanto estimábamos los amigos de Daniel y que tanta dulzura y delicadeza intentó poner en la vida del sobrio ibérico, pertenecía a una familia conocida de Copenhagen. Un hermano suyo perteneció al Cuerpo diplomático de su país. Los recién casados se instalaron en la llamada Ville des Arts de París.

²⁹ *Los instantes líricos de Daniel Vázquez Díaz*, prólogo a la Exposición de 1947 en la Sala de la Revista de Occidente. Años después escribí un trabajo, «Lirismo y color en la pintura de Vázquez Díaz. Ensayo de un paralelo entre Daniel y Juan Ramón», en el que, a base principalmente de estos paisajes, estudiaba las afinidades de sensibilidad entre los dos grandes onubenses. El ensayo se publicó en 1950 y se reprodujo luego en mi libro *De Trajano a Picasso*, Barcelona, 1962. Por cierto que mi escrito llegó a conocimiento de Juan Ramón Jiménez, ya enfermo entonces de algún cuidado, e hizo que su esposa, Zenobia, me escribiera una larga y afectuosa carta de estimación por el caluroso recuerdo de la poesía juvenil—tan llena de sensibilidad pictórica—del gran poeta de Moguer.

³⁰ Ya Azorín tenía escrito un prefacio para la futura edición en una de las etapas o proyectos de esta idea de publicación. El prefacio se incluye entre los textos del *Homenaje a Vázquez Díaz* de 1953. Años después, puesta ya en marcha la reproducción de los dibujos, por mis repetidas y afectuosas instancias, se decidió que el libro llevara un prefacio de Pedro Laín—que llegó a escribirse—y un estudio mío que quedó en borrador por la enfermedad de Daniel.

³¹ Hizo otra exposición en París (Galería del Boulevard de la Madeleine) con nuevo prefacio de Barbusse.

³² Fillol afirma que expuso en 1911, en el Salón des artistes francais, una *Romeña del Cristo de la Vega* (?). Mucho me extraña que Daniel, dados los ambientes

artísticos de París en que se movía, expusiese en el *Salon* por antonomasia, es decir, en el Salón académico. En todo caso, el cuadro tenía sabor también zuloaguesco, a juzgar por el título. Pero escribí estas páginas contra el reloj y no tuve tiempo de intentar puntualizar la certitud de estos datos.

³³ La Société Nationale du Champ de Mars nació de una secesión ocurrida en la Exposición Universal de 1889. Una discusión sobre la homologación de las recompensas o premios allí otorgados con los que normalmente concedía el *Salon des artistes français*, tradicional lugar de exposición de obras de arte, llevó a crear este nuevo salón que se tituló Société Nationale y que prescindiría de los premios, izando una bandera de libertad artística que, por histórica paradoja, fue elevada por Meissonier. Había un presidente, un vicepresidente (Puvís de Chavannes), una Delegación y *sociétaires*, título codiciado ya que suponía un ascenso sobre los simples asociados. De entre ellos, por elección, se elegían cada año nuevos *sociétaires*, lo que venía a ser una consagración que valía por una recompensa. Creo que Vázquez Díaz fue elegido *sociétaire*, precisamente en este Salón de 1913. Véase J. E. Blanche, *Op. cit.*, págs. 156 y ss. Antes de Vázquez Díaz sólo fueron *sociétaires* en la Nationale y entre los españoles, Rusiñol, Anglada y Zuloaga. Puede comprenderse la satisfacción de Daniel al ponerse en París a la par de quien le había desdeñado en Sevilla unos años antes.

³⁴ En la Société Nationale expuso aquel año su extraordinaria cabeza de Rodín y algún retrato más. Pintó, asimismo, el primer retrato de Eva con la falda a rayas que repitió posteriormente.

³⁵ Números 642 a 645; además de *Dolor*, presentó *Mediterráneo*, *Mujer vasca* y *Hombre vasco*.

³⁶ Poseo una fotografía de Daniel Vázquez Díaz acompañado de otros visitantes y de oficiales franceses, en que aparece con traje civil, pero con polainas, frente a la fachada de la catedral de Reims, protegida por sacos terreros.

³⁷ Varios de estos grabados fueron presentados por Daniel en las Exposiciones Nacionales de Madrid de 1917 (*Arras-Reims-Verdún*). En 1917 expuso también las pinturas *El hombre de la capa gris*, *Mirian de Versalles* y los dibujos retratos de *Rodín* y *Rubén Darío*. En 1920 expuso *Los ídolos*, *Retrato en blanco*, *un Dibujo*; *La Madre* y otro tríptico de grabados (*Esfuerzo*, *El héroe* y *Dolor de madre*).

³⁸ Apuntaré que aunque pinta poco, al menos pocos cuadros grandes en esta época de guerra, realizó en 1916 el lienzo *Las madres*, y en 1917 el *Torero sentado*, que compró el Museo del Luxemburgo. Vendió asimismo varios cuadros para compradores americanos. En 1915 había pintado, entre otros cuadros, *Luna en el huerto*, *Pueblo de Bidasoa*, *Tarde de Otoño en el Bidasoa*, *Paisaje vasco* y otros varios *instantes*, fruto de su estancia en Fuenterrabía. De 1916 es el retrato de su hijo *Rafael*, de cinco años, realizado en París con pinceladas anchas y yuxtapuestas que recuerdan a los nabis o a Nonell.

³⁹ Es impagable el retrato que de Antoine-Emile Bourdelle hace la pluma ágil e incisiva de Jacques-Emile Blanche en el capítulo sobre escultura, en el libro antes mencionado. ¿No nos acordamos de ciertos aspectos de Daniel Vázquez Díaz, los que le tratamos a través de muchos años cuando leemos descripciones como ésta?: «Al lado del Bourdelle teatral, del *pensador*, conocimos también el verdadero, el buen artista meridional de fina sonrisa bajo su bigote blanco y pícaros ojos (Véase *Ob. cit.*, pág. 376).

⁴⁰ El año anterior había hecho un dibujo de la cabeza de *Juan Belmonte*, el famoso torero, amigo de los intelectuales. En 1918 pinta el retrato *Rafaelillo de la silla verde*, *Conventos del Bidasoa*, *Pueblo lejano* (Fuenterrabía) y *Calma en el Bidasoa*, entre otros.

⁴¹ Yo mismo he apuntado una fecha posterior para el regreso de Daniel en alguna otra ocasión. Todavía Miguel Logroño indicaba la de 1919, pero la afirmación de Daniel de haber vuelto a Madrid en el otoño de 1918 es tajante en su cronología del Catálogo Quixote en 1962, cuando su memoria aún era feliz. A esa fecha nos atenderemos.

⁴² En parte, Editorial Prensa Española lo ha hecho recogiendo una parte de estos artículos en un volumen. En 1918 y en su temporada veraniega realiza entre otros cuadros *La higuera y su sombra*, *Otoño en Fuenterrabía*, *Nubes en el Bidasoa*, *Ventana en el Bidasoa*, *Montes del Bidasoa*, pequeños paisajes del grupo *Instantes*, *Quietud*, *Remanso*, *Irún bajo la niebla*, *Campos de Vasconia*, *Ensenada del Bidasoa*, *Bosque mojado*, *La casa de Pierre Loti*, etc. Además un *Desnudo dorado* y un *Torero*.

⁴³ En 1920 pinta *La fábrica dormida*, el *Desnudo de la cortina amarilla* y realiza el primer retrato de *Unamuno*, uno de sus retratos-monumentos más acertados.

⁴⁴ Véase el libro de Pantorba, *Historia de las Exposiciones Nacionales*, pp. 235 y 236.

⁴⁵ Los textos se reimprimieron en el *Homenaje a Vázquez Díaz* de 1953.

⁴⁶ Tampoco lo era Zurbarán que también, a veces, consiguió delicadezas inéditas en la pintura española.

⁴⁷ Se publicó en Méjico hace algunos años. Alberti hizo pronto amistad con Daniel; vivía el poeta entonces muy próximo al pintor, en la calle de Lagasca, 101.

⁴⁸ Tenía razón Alberti. También García Lorca, amigo de Daniel —¿cómo no?— llegaba a decir que Vázquez Díaz era el único capaz de decir más enormes mentiras que él mismo.

⁴⁹ Otro texto inédito de Alberti sobre Daniel se reprodujo en el *Homenaje a Vázquez Díaz* de 1953. Está escrito en 1923.

⁵⁰ Números 572 y 573 del Catálogo. El jurado no era muy favorable para la pintura de Daniel y sorprendentemente otorgó las primeras medallas a dos pintores tan opuestos como Llorens y José Solana. Para Vázquez Díaz, nada.

⁵¹ Fillol afirma que fue el 24; el pintor dijo que lo realizó en el 25, pero acaso se trascordó la memoria de Daniel al hacer la cronología de 1962; lo mismo parece que le ocurrió con sus oposiciones a la Escuela que él señala en 1925, cuando los testimonios de testigos y actores de aquella *gesta* afirman fue el 23. Puede, además, comprobarse por la mención de haber quedado desierta la cátedra, incluida por José Francés en la Memoranda del mes de octubre en *El año artístico 1923-24*. Logroño recuerda que en la Exposición Internacional de París de 1925 fue donde obtuvo su primera *medalla de oro*.

⁵² *Los monjes*, reproducidos por Fillol (lám. XIX), quien los menciona en el Museo de Sidney.

⁵³ Martínez Vázquez, Cubells, Santa María, Alcalá Galiano y Zaragoza constituían el jurado. Zaragoza había sido, con Martínez Vázquez, rival suyo—enconado el primero—en las oposiciones a la cátedra de *Pintura al Aire Libre* que había quedado desierta. Galiano y Martínez Vázquez habían pasado a primera medalla en Exposiciones anteriores, derrotando a Vázquez Díaz. Los otros dos tenían estrecha amistad con un periodista y crítico que no se inclinó nunca a Daniel.

⁵⁴ Es obra excelente y muy reproducida que Daniel guardó en su casa, ante su vista, durante toda su vida. Vestía la madre de luto, con velos de viuda y digno y amplio gesto sereno. El padre de Daniel había fallecido el año 1928; un año después ejecutó el retrato de Doña Jacoba Díaz. En 1929 realizó también Vázquez Díaz el retrato de *María Guerrero en su camerino*, hoy en el Museo del Teatro de Madrid, y el retrato del dominico *P. Sancho*, otro más de la serie de monjes que encontramos en Daniel, como en Zurbarán. En la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929 obtuvo medalla de oro por su envío.

⁵⁵ Por cierto que el informe de la Real Academia de Bellas Artes, dominada entonces por críticos y pintores poco simpatizantes con Vázquez Díaz, fue adverso. Conviene tenerlo en cuenta para explicarse los constantes celos de Daniel frente a algunos miembros de la Academia, más que contra la institución misma.

⁵⁶ Era curiosa esta superstición que aún por los años veintitantos reinaba en España. Porque era superstición y no otra cosa. Mi entrañable amigo Ramón Stolz, amigo y admirador de Vázquez Díaz, uno de los más fecundos pintores al fresco que ha habido en España, demostró con clara prosa y contundente y sabia doctrina, lo que la pintura al fresco es y su admirable simplicidad, que no exime, claro está, de aprendizaje y entrenamiento al artista que la ejecute, en su discurso de ingreso en la Academia de San Fernando de Madrid con el tema *Sobre el oficio de pintor y la pintura al fresco*, al que tuve la satisfacción de contestar (Madrid, 1958). A Daniel le sobraban vocación y dotes, pero acaso le faltaba entrenamiento en el fresco cuando acometió las pinturas de la Rábida y acaso a ello se refería cuando decía que la obra de la Rábida «le cogió demasiado joven». De la superstición sobre la pintura al fresco dan idea las palabras de Víctor de la Serna, el periodista-escritor que hizo el libro sobre *Los frescos de Vázquez Díaz en Santa María de la Rábida*, Madrid, Espasa-Calpe. Me refiero a este párrafo más literario que preciso: «Hay

en el oficio de pintor al fresco una alquimia no aprendida: porque se tienen que manejar cosas tan sutiles e indomables como un rayo de sol, agua y tierra». No, como Stolz demostró en su texto, que me atrevería a llamar clásico, el fresco no necesita sino experiencia del material, adecuada preparación previa y ejecución expedita y bien planeada.

⁵⁷ Vide págs. 65 y ss.

⁵⁸ Cambia el régimen; la única y gratuita muestra de benevolencia hacia Vázquez Díaz es el nombramiento de Patrono del Museo de Arte Moderno; Juan de la Encina había sido nombrado director y proyectaba reformas importantes del Museo. Probablemente fue él quien sugirió el nombre del artista, que aún no tenía la primera medalla. No se observó mucho el cambio de régimen en la vida de las Bellas Artes; Eduardo Chicharro fue Director General, después de Ricardo de Orueta, y en los jurados de la Exposición Nacional de 1932, la primera del nuevo régimen, los nombres de los jurados, excepto los de Manuel Abril y Angel Vegue, suponen poca novedad. Tampoco obtuvo allí Vázquez Díaz la primera medalla, y eso que presentó uno de sus más notables cuadros: el retrato de los hermanos Solana.

⁵⁹ En 1933 se había presentado para el concurso de un techo al fresco en el Ministerio de Educación Nacional; no obtuvo el premio. En ese mismo año su cuadro *Los ídolos*, al que tuvo siempre en gran estima, fue exhibido en Londres y en Ginebra en 1934. En este último año pintó los retratos de Juan Ramón Jiménez, de Salvador de Madariaga y de Javier de Winthuysen... Del de Zuloaga hablaremos después. También pintó, en 1933, el retrato de mi maestro Tormo, hoy donado por los herederos del artista a la Academia de Bellas Artes.

⁶⁰ MANUEL ABRIL, *De la naturaleza al espíritu*. Madrid, 1935, p. 152.

⁶¹ Véase la monografía de Gil Fillol sobre Vázquez Díaz, págs. 6-8. También figuraban en este jurado de pintura, cuyos nombres no dan completos Fillol ni tampoco Pantorba, varios pintores que habían obtenido la recompensa ansiada mucho antes que Daniel y en competencia con él.

⁶² O aquella otra: «Los Institutos, las pensiones, los honores no pueden servir más que para los cretinos, los farsantes y los pícaros».

⁶³ Otro incidente había ocurrido entre los dos pintores, indirecto, probablemente no cara a cara, con motivo de la colocación de un cuadro de Daniel en una Sala de la Société Nationale de París en que Zuloaga exponía también sus obras. Creo recordar que se trataba de *Los ídolos* de Daniel y de un *Desnudo* del pintor vasco situado éste *sur la cimaise*; el gran cuadro de Vázquez Díaz se hallaba colocado encima, a una altura excesiva. Daniel se dio una vuelta por la Sala cuando estaba preparándose la exhibición, días antes de inaugurarse. Cortésmente advirtió a los organizadores que la colocación de su cuadro le parecía impropia y que prefería retirarlo. Lo supo Zuloaga y tronó. Al fin creo que se encontró por los jurados de colocación una fórmula que fue aceptada por los dos. No tengo tiempo, ahora, de puntualizaciones que dieran mayor precisión a este incidente, que Daniel me relató

durante un viaje, pero pienso podía tratarse de la Nationale de París de 1913, o acaso del 14, ya que Daniel decía que *Los ídolos* los había pintado en la plaza de toros de Fuenterrabía en 1913, lo que quiere decir que ejecutó el cuadro en verano. A menos que hubiera confusión en la memoria y el suceso estuviera en relación con *La muerte del torero*.

⁶⁴ En el jardín de la casa de Liria esbozó también un doble retrato del Duque y su hija Cayetana. Es sabido que la guerra civil estalló cuando acababa de inaugurarse una Exposición Nacional de Bellas Artes, que fue cerrada por la situación bélica antes de ser juzgada. En ella presentaba Daniel solamente el retrato de Don Francisco Alcántara, muy reproducido; años antes había pintado el de su hijo Jacinto, muerto trágicamente hace algunos años.

⁶⁵ No se olvide que hablando de pintores, Cézanne decía: «Los más grandes... son los venecianos y los españoles».

⁶⁶ A fines del año 1936, si no me engaño, Daniel, que tenía algún enemigo declarado u oculto entre los burócratas del Ministerio de Instrucción, como tenía muy en activo los celos de algunos colegas artistas, fue destituido de su puesto de profesor en la Escuela de Bellas Artes, en mi opinión sin el menor motivo político que lo justificara.

⁶⁷ Las pinturas de toreros, siempre atractivas para él, que eran propicias a la acentuación de la plasticidad tan decisiva en su pintura, le eran fáciles entonces, en época en que salía poco de su casa, porque cualquier amigo le servía de modelo, endosando un traje de luces de la colección que poseía Daniel y que enriquecía en sus excursiones al Rastro. El desnudo y el paisaje de su jardín, menos abandonado entonces que después de la muerte de Eva, eran también temas asequibles en los años de clausura de la guerra.

⁶⁸ Números 41 a 46 y 55 a 58. Cuatro eran dibujos: las cabezas de Lagartijo, Mazzantini y Frascuelo, retratos imaginarios aunque estuvieran basados en documentos gráficos de la época, otra cabeza más y los lienzos de *Las cuadrillas*, el retrato de *Zuloaga*, el *Desnudo de la ventana* y el retrato del entonces embajador japonés en Madrid *Yakichiro Suma*. Suma era un rico diplomático nipón de familia distinguida: inteligente, afable y cordial, tuvo un gran papel en la vida social madrileña de aquellos años. Coleccionista empedernido, compró obras de arte, especialmente pintura moderna y antigua, así como dibujos. Exhibía su colección en el palacio de la Embajada, en la calle de Miguel Angel, donde recibía suntuosa y frecuentemente a artistas y escritores. Sólo una vez pisé aquellos salones —soy poco dado a este género de vida— y pude observar que en sus adquisiciones en anticuarios madrileños debía de ir asesorado por gentes poco avezadas, poco conocedoras o poco escrupulosas. En cuadros modernos sí tuvo mejor tino y creo que Vázquez Díaz, gran amigo suyo, le aconsejó alguna vez en este campo: reunió una respetable selección de obras de Daniel y de Solana, entre otros muchos pintores españoles.

⁶⁹ Fue la primera vez que fui jurado —nada precoz— en una Exposición oficial; entonces había un jurado para cada sección (Arquitectura, Escultura, Pintura, Grabado) y yo estaba en el de grabado, acaso por llevar muchos años al frente de la colección de grabados de la Biblioteca Nacional, pero todos los jurados se reunían para votar la medalla de Honor. Pude entonces darme cuenta de los entresijos, intrigas de bastidores y componendas que presidían la concesión de los premios, los bandos obedecían, más que a una tendencia, a ciertas personas, a odios, rivalidades y toda clase de motivos escasamente confesables.

⁷⁰ *Aguas revueltas* (1948), *Piedras junto al río* (1949), *Desnudo en el acantilado* (1951), *Piedras junto al agua* (1951), *Tarde en la charca* (1951), etc. La casa junto a Manzanares el Real la construyó Daniel en 1948; «paso el verano —escribía el artista— en este paisaje pétreo... que he bautizado con el nombre de «el monte de las piedras humanizadas».

⁷¹ Ejemplo, el *Hernán Cortés a caballo*, no de lo más logrado de Daniel (1947) y, en todo caso más conseguido, en mi opinión, el boceto que el cuadro definitivo. *La Santa Rosa de Lima* (1945) que creyó podría ir a América y al fin compró el Museo de Bilbao, es otro caso. Hay otro más que no es ocasión de mencionar aquí.

⁷² Es el caso de los numerosos retratos de D. Francisco Enríquez (*D. Francisco, de violoncelista*, *El palco de Don Francisco*, *Don Francisco en el sillón rojo*), del de Reynaldo dos Santos, del Duque de Alba, D. Elías Tormo o de los últimos retratos de Pío Baroja.

⁷³ Proyectó una *Cuadrilla de Reverte* que no llegó a ejecutar, pero de la que hizo un bellissimo boceto, alguna vez expuesto y que hice reproducir en las páginas de *Los toros en las artes plásticas*, texto mío incluido en *Los toros* de Cossío, vol. 2, lámina en color entre las págs. 992 y 993. Se incluye en un capítulo dedicado a Vázquez Díaz como pintor de este género taurino, ilustrado con varias figuras y láminas. El boceto para la *Epoca de Reverte*, también llamado *Toreros del 900*, se ha citado como de 1943, aunque pienso que es anterior, porque creo lo vi en su estudio durante nuestra guerra; se expuso en la Sala Quixote en 1962 como perteneciente a la colección d'Ornellas.

⁷⁴ Se incluyó el texto de Hierro (*Daniel Vázquez Díaz, en persona*), en el Catálogo de la Exposición-homenaje de la Sala Quixote, en 1962, págs. 55-56.

⁷⁵ J. ROMERO ESCASI, *Daniel Vázquez Díaz*, «Cuadernos hispano-americanos», agosto 1969.

⁷⁶ Números 6 a 8 y 60 del Catálogo de la Exposición.

⁷⁷ Números 205 a 210 del Catálogo.

⁷⁸ Números 182 a 185 del Catálogo.

⁷⁹ El reglamento de las exposiciones, vigente hasta entonces, establecía en un artículo la exigencia de un *quorum* para la obtención de la medalla (dos tercios del

total de los jurados), lo que facilitaba las maniobras y dificultaba la concesión del premio; bastaba con la ausencia de unos cuantos jurados para que nadie pudiera alcanzar el *quorum* requerido; ello había llevado a la reforma del reglamento en este punto. Bastaba ahora con la mitad más uno de los votos para que la medalla fuera otorgada. Pero esta vez no hizo falta; creo que más que los méritos de Solana, ya difunto, la enemistad a Vázquez Díaz de buena parte de los jurados hizo que los votos se polarizaran hacia el fallecido, con una rara espontaneidad.

⁸⁰ Creo que se trataba, simplemente, de su pura e inocente actitud social, exenta de las cautelas, *habilidades* e intrigas que manejaban con soltura muchos pintores que valían mucho menos que él. Cualquiera que sea la opinión sobre la pintura de Hermoso, no cabe negarle su noble y desinteresada actitud ante el arte, en el que consiguió hacerse un nombre respetado, a través de las dificultades que en la España de su tiempo podía encontrar el hijo de unos humildes campesinos de Extremadura. He tratado de dar una idea de su vida y su arte en mi trabajo *En memoria de Eugenio Hermoso* que escribí como introducción a la *Exposición* póstuma de sus obras, Madrid, 1964.

⁸¹ Hermoso era del extremeño Fregenal de la Sierra; Daniel, de la Huelva casi extremeña.

⁸² Estuve presente y tomé parte en la votación y creo recordar con precisión la versión exacta, que no coincide con otras que he leído impresas. Al comenzar la votación, no estaban presentes todos los jurados; cuando el resultado llegaba a un empate y estaban computándose los votos, se presentó el miembro del jurado señor Sánchez Camargo, al que se le permitió emitir sufragio y que decidió la votación inclinándose por Hermoso por la razón banal de que el pintor había sido amigo de su padre (!) En realidad muchos críticos, advenidos al periodismo por la vía de la política, después de la guerra, y aficionados al coleccionismo barato que consistía en obtener cuadros de los pintores que esperaban sus elogios, encontraban en Daniel un artista poco propicio a este tipo de regalos (?).

⁸³ No era el único candidato. Los Académicos Labrada, Hermoso y Pérez Bueno presentaban frente a Vázquez Díaz al paisajista Martínez Vázquez.

⁸⁴ La propuesta de Vázquez Díaz iba acompañada del *curriculum* correspondiente, del que extracto algunas noticias que no he visto incorporadas a otras biografías del artista. Menciónase allí haber obtenido el pintor: Medalla de plata en la Exposición Internacional de Barcelona de 1929, Primer premio de Grabado en la Exposición de Barcelona de 1942, Medalla de oro en la Exposición Internacional de París de 1925, Medalla de oro en Versalles en 1912 y Medalla de plata en Filadelfia en 1921. Menciona sus pinturas en el Pabellón del Patronato Nacional de Turismo en Sevilla, realizadas en 1925 (*La ruta del Cid, La ruta de Santiago, El diablo cojuelo* y *España monumental*). Medalla de oro en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929 (el texto dice, por error, 1925) y Sala de Honor en la Exposición de Berlín de 1944. Alude a la existencia de obras suyas en los Museos

de Madrid, Bilbao, San Sebastián, Lisboa, París, Luxemburgo, Niza, Bayona, Boston, Chicago, Bogotá, Tokio, Ginebra y Buenos Aires, así como a numerosas exposiciones celebradas fuera de España. Anotaré, no obstante, que la Sección de Pintura de la Academia, en la que abundaban los enemigos de Daniel, al informar la propuesta puso a Vázquez Díaz en segundo lugar, detrás de Martínez Vázquez.

⁸⁵ Yo estaba elegido como miembro numerario de la Academia desde noviembre de 1948, pero problemas de salud y viajes fuera de España impidieron mi ingreso hasta enero de 1951. Tampoco Daniel, por otros motivos, tenía prisa.

⁸⁶ Presentó tres cuadros: *El pájaro y el niño celeste* (retrato infantil), *Destino* y *El palco de D. Francisco*, bella armonía de negros, blancos y rojos (números 132 a 134 del Catálogo).

⁸⁷ Otros tres lienzos presentó en 1952: *El torero Chumilla*, del que ya he hablado, el retrato de *Javier de Winthuysen*, y el del periodista *Cristóbal de Castro* (números 190 a 192 del Catálogo).

⁸⁸ En mayo se había inaugurado la Exposición Nacional; José Francés estaba en el Jurado. Acaso pensó Daniel atraérsele con este signo de su próximo ingreso y su aquiescencia a que fuese Francés quien recibiese en la Corporación al artista para quien no había mostrado excesiva benevolencia. Daniel envió su autorretrato a la Academia acompañado de una carta con fecha de 20 de mayo (Archivo de la Academia).

⁸⁹ Por motivos inexplicables estéticamente Francés llevaba varias Exposiciones Nacionales defendiendo acaloradamente para la medalla de Honor al mediocre paisajista catalán Vila Puig, que quiso siempre anteponer a Vázquez Díaz.

⁹⁰ Las pretensiones de Francés a manejar entre bastidores la vida artística española venían de los tiempos en que, disponiendo de las páginas de *La Esfera*, revista ilustrada que fue cierta novedad en los años de su aparición en la prensa de Madrid, y en la que escribía con el seudónimo de Silvio Lago —tomado del personaje de la novela de Doña Emilia Pardo Bazán *La quimera*— era cortejado por una gran mayoría de artistas que deseaban ver reproducidas sus obras en las páginas de la revista.

⁹¹ El escrito apareció en los periódicos madrileños. Lo tengo a la vista en el *ABC* del miércoles 19 de mayo de 1954. Las firmas las encabezaba Alvarez de Sotomayor, entonces Director de la Academia de Bellas Artes, y le seguían varios, también, académicos: López Otero, Capuz, Bellido, Benedito, Huerta, Labrada y Yárnoz, entre otros artistas o no. Francés no firmaba el escrito, pero se adivinaba su mano por la presencia de numerosos amigos suyos entre los firmantes.

⁹² Y añadía, refiriéndose a los amigos que habíamos intentado disuadirle de esta resolución haciéndole saber que la carta no podía tener sobre el jurado el menor efecto —como no lo tuvo, ya que era evidente la condición de «hors concours» en

que la invitación le colocaba al insigne Anglada: (Sentiré que esta decisión mía disguste a muchos respetables y queridos compañeros, pero tengo la esperanza de que han de reconocer mi irrevocable actitud) (hubiera debido decir *mi fundamentada actitud*).

⁹³ Presentaba, además de este lienzo de viejos toreros, un retrato de Pío XII y el «Don Francisco en el sillón rojo» (números 127, 132 y 144 del Catálogo). A la concesión de la medalla siguieron homenajes públicos, así como la concesión de la Gran Cruz de Alfonso X el Sabio a Daniel Vázquez Díaz.

⁹⁴ Creo que el comienzo de su dolencia ocurrió en 1949 ó 50. Refiriéndose al primero de estos años Daniel escribía en su cronología, 1962: «Pinto el último retrato, en amarillo y verde, de mi esposa Eva, inacabado por comienzo de su enfermedad». También pintó en el 49 el retrato de su hijo de esquiador, hoy en el Museo de Arte Moderno.

⁹⁵ Existía entre varias gentes que intervinieron en la organización de la Bienal un grupo decidido a que el Gran Premio fuera para Benjamín Palencia, y así sucedió. Para compensar este *párti pris* se creó otro premio, equivalente en categoría y dotación, que es el que fue concedido, por unanimidad, según creo recordar, a Vázquez Díaz, y al que se aplicó la cantidad del Gran Premio de Arquitectura, declarado desierto.

⁹⁶ Existe el recibo que envió al retirarlo, fechado el 2 de abril de ese año.

⁹⁷ Otra exposición-homenaje se había celebrado años antes, en 1957, en la Casa de la Cultura de Santander en la segunda quincena de agosto; en los últimos días di yo en ella una conferencia, estudiando la pintura y la silueta del artista.

⁹⁸ Todos estos textos se publicaron en la Revista ACADEMIA (Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando), 1968, págs. 7 a 26. De mi *Elogio* se editó una separata de corto número de ejemplares.

PRESENTACION DE LA OBRA DEL PROFESOR CLEMENTE
TERNI SOBRE LA "MUSICA PRACTICA" DE BARTOLOME
RAMOS DE PAREJA

· POR

CARLOS ROMERO DE LECEA

OUIERO presentar a la Academia la nueva edición de un libro de música singular e importante.

Singular porque contiene el primer tratado musical impreso de autor español: *Música práctica*, de Bartolomé Ramos de Pareja, impreso en Bolonia en el año 1482.

Importante porque su autor fue calificado de haber sido el músico más genial de aquel siglo y su obra puede darnos la explicación del proceso evolutivo que elevó el medio expresivo musical desde el sistema modal al tonal.

Se estudian y comentan los tres ejemplares incompletos, uno de ellos muy mutilado, con variantes entre sí, que se conservan en las bibliotecas italianas. Contiene en uno de sus apéndices todas las referencias escritas llegadas hasta nosotros, que se conservan preferentemente en Italia, de la fuerte polémica suscitada por las innovadoras ideas de nuestro compatriota, entre otros por Espataro, Gaffurio, Tinctoris, Malvezzi, Pedro Aaron, el inglés Robertus de Anglia, etc.

Todo ello ha sido posible gracias al estupendo conocedor de la música antigua, italiana y española, así como de la cultura y de los personajes de la Italia renacentista, el Académico correspondiente y profesor de Florencia Clemente Termini. A éste se debe la presente densa y jugosa obra y cuya maestría fue reconocida en el reciente centenario de Juan del Enzina, al publicar su monumental obra sobre este autor.

A mi modesto entender, una y otra obra deben considerarse entre las mejores y más importantes sobre musicología desde los tiempos de Pedrell y de Inglés.

Hay algo más en el trabajo de Terni merecedor de especial mención. Me refiero a su hallazgo en un precioso Códice que perteneció al gran Lorenzo de Médicis. El año pasado en Florencia, con emoción y teniendo en mis manos dicho Códice, Terni me mostraba ese precioso folio en azul y rojo en el que figura en dibujo esférico la expresión alegórica de un Canon circular en el cual puede leerse el nombre de su autor: "Bartolomeus Rami", nuestro Bartolomé Ramos de Pareja. Constituye un testimonio vivo, coetáneo al autor, que atestigua y dignifica su gran prestigio en la Italia renacentista.

En uno de los apéndices de la presente edición Terni ha desarrollado la interpretación de dicho Canon, que en su casa tuve la fortuna de escucharlo, interpretado en un órgano construido de manera artesanal, bajo su dirección, conforme al prototipo de los primitivos órganos españoles.

Nuestra obra estaba dedicada a Xavier Zubiri. Desgraciadamente no ha podido verla publicada, pues aun cuando antes de su súbito fallecimiento ya estaba impresa faltaba ultimar algunos detalles de su confección.

Tal vez merezca añadir un breve comentario sobre el porqué de esta dedicatoria.

El trabajo del profesor Terni, muy laborioso, hubo de realizarse con alguna lentitud debido a la necesaria reunión de los múltiples materiales de documentación necesarios. Fue igualmente objeto de largas conversaciones y cambios de impresiones.

Hace un par de años, en ocasión de estar reunidos los tres matrimonios, surgió en la mesa la conversación de la discusión académica mantenida hace ahora más de cinco siglos en la Universidad salmantina entre dos maestros de la misma. Uno de ellos, el de música, Bartolomé Ramos de Pareja. El otro, como nuestro Xavier Zubiri, era filósofo y teólogo: el maestro Pedro de Osma, pero que también entendía de música. Fue Osma el primer escritor, el primer profesor universitario que acudió con una obra suya a una imprenta, recién establecida en España, y, además, señaló al tipógrafo las frases que debía subrayar, es decir, poner en versales o en mayúsculas.

En el Archivo Capitular de Salamanca encontré que en su testamento legaba a un sobrino suyo un monocordio que debió de tañer en vida.

Pues bien, en la conversación aludimos a la controversia salmantina, que había concluido con el reconocimiento público de la superior maestría del saber musical de Ramos de Pareja, al proferir Osma la frase que nos es conocida:

“Non sum ego adeo Boetio familiaris sicut iste”.

Por todo ello tuvimos el propósito de presentar esta edición en el año 1982, V Centenario de la edición incunable, en un acto que se celebraría en la Biblioteca Nacional.

La preparación del original y la composición y corrección del libro fueron retrasándose y ahora la dolorosa ausencia de tan respetado y querido amigo, cuya muerte significa una pérdida irreparable para la cultura, aumenta nuestro pesar al impedir cumplir nuestro propósito.

Sirvan, pues, estas líneas de sentido homenaje a su memoria.

CONCESION DE LA MEDALLA DE HONOR DE LA REAL
ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO
A LA CASA DE ALBA

POR

FERNANDO CHUECA GOITIA

MENCIONAR los méritos que la Casa de Alba ha ganado a través del tiempo para obtener la honrosa distinción de la Medalla de Honor de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, fundada en 1943 a propuesta de su Director el Conde de Romanones, sería tanto como escribir un entero y largo capítulo sobre la historia del Arte Español desde el siglo xv, por lo menos, hasta nuestros días.

La importancia de esta Casa nobiliaria que, por conjugados procesos históricos, se ha convertido en un curso majestuoso, donde, como afluentes, han enriquecido su caudal tantas y tantas ramas de la nobleza española, hace casi temerario tal propósito. Basta para darse cuenta de ello el erudito discurso que pronunció en nuestra Real Academia el que fue individuo preclaro de la misma D. Jacobo Fitz-James Stuart, XVII Duque de Alba, el año 1924.

Partiendo de las románticas empresas del VI Duque de Berwick y XVI de Alba, D. Carlos Miguel Fitz-James Stuart y Stolberg, que, en circunstancias más favorables, pudo haber sido el joven Telémaco que ilustrara no sólo un período brillante de su casa, sino de la cultura neoclásica española, traza el Duque una emocionante historia. Le faltó pasar a un estado adulto tras el amor reverencial a su madre y cumplir con energía los fines que se había propuesto. Pero murió muy joven, a los cuarenta y cinco años de edad, con menos carga de años que de deudas. ¡Lástima, pudo haber sido una gran figura sin dejar de ser una personalidad enormemente simpática!

Ya el Duque Carlos Miguel había sido nombrado en 1834 Académico de Honor de la Real Academia de San Fernando, precediéndole en estas

distinciones D.^a Mariana de Silva Barán y Sarmiento, Duquesa de Huéscar y Marquesa de Coria, en la que no sólo concurrían el amor a las Artes, sino insigne pericia en la pintura, lo que la valió el título de Académica de Honor y Directora Honoraria por la Pintura, con voz y voto en este arte. No faltó tampoco un Duque de Alba cónyuge Consiliario de la Academia.

La Casa de Alba de antiguo se había hecho acreedora al reconocimiento de la nación por su mecenazgo, por su desvelo en favor de las artes y por la protección a quienes las cultivaban, ya se tratara de los Condes de Lemos, de Monterrey, de Olivares, del Carpio o de Berwick, sino que, cuando llegó el tiempo de las Academias, se sienten atraídos por ellas y, en un recíproco juego de nobles conveniencias, éstas les abren sus puertas.

Homo academicus por excelencia lo fue D. Jacobo Fitz-James, pues no solamente se le abrieron tres Academias: la de Historia, la de Bellas Artes y la Española, sino que fue Presidente del Patronato del Museo del Prado, Presidente del Instituto de Valencia de Don Juan, Doctor Honoris Causa de la Universidad de Oxford y del Trinity College de Dublin, Socio honorario de la Academia Imperial de Berlín, correspondiente de la British Academy de Londres, etc., etc.

Yo recuerdo al viejo Duque con su cara apergaminada, su señorial prestancia, su elegancia indefinible, su voz sincopada y cortante que pronunciaba el castellano con acento de Oxford, con motivo de la visita que le hicimos al Palacio de Liria dos estudiantes de arquitectura que nos acogimos a su protección para presentar el Modelo de un Palacio para el Sitio de Buenavista, en Madrid, donde tuvo su solar la Casa de Alba antes de fundirse con la de Berwick y hacer del Palacio de Liria su residencia.

El modelo de Buenavista más tarde pensamos que fue un fantástico y adulatorio Palacio proyectado para ofrecérselo a Godoy. Este modelo se expuso en la Academia de San Fernando, precisamente en la Sala de Vicente López. El Duque presidió la inauguración y prologó un pequeño libro que es hoy rareza no preciada sino a fuerza de escasa.

Del prólogo del Duque entresacamos los siguientes párrafos: “No basta para concebir grandes proyectos ni para dotar a una capital de magníficos edificios el sólo afán de construir, ni el disponer de fortuna para ello. Con

esto, no más, se cubren las áreas urbanas de grandes moles de piedra o de cemento o se levantan rascacielos. La grandiosidad de ideas, el gusto artístico, el refinamiento y selectas aficiones que engendra la verdadera cultura a través del estudio, de las lecturas, del intercambio con inteligencias privilegiadas y del fruto de los viajes por los países cuna del arte y de la belleza, todo esto unido a cierta heredada tradición o atavismo de buen gusto, son las únicas claves productoras de los verdaderos monumentos". He aquí una declaración de lo que para el Duque de Alba fue un programa de vida que imprimió carácter a esta Casa. El gusto artístico, el refinamiento y selectas aficiones que engendra la verdadera cultura a través del estudio, de las lecturas, del intercambio con inteligencias privilegiadas y de los viajes, es precisamente lo que puso en práctica toda su vida D. Jacobo Fitz-James y lo que, como ejemplo, ha legado a sus sucesores.

No pudo, y de ello se queja, levantar en sus días grandiosos monumentos, pero supo conservarlos con brillo y esplendor y cuando llegó la hora aciaga supo reconstruirlos casi *ex novo*, como sucedió con el Palacio de Liria, milagrosamente devuelto a su antigua belleza con no pocos esfuerzos, en los que le ayudaron sus hijos, la muy querida Duquesa Cayetana y su primer marido D. Luis Martínez de Irujo y Artacoz, Duque de Alba de feliz memoria y corta vida, que también se ejercitó en muy señaladas lides académicas como miembro de la Real de Bellas Artes de San Fernando, Presidente de la misma, y Presidente del Instituto de España.

No es accidental ni pasajera la relación de la Casa de Alba con las corporaciones ilustradas que reciben el nombre de Academias, tradición tan fuerte y arraigada no puede fallar y quien ahora ostenta el título ingresará bien pronto en la de Bellas Artes de San Fernando.

En esas circunstancias y con estos antecedentes no fue de extrañar que en la Sesión extraordinaria celebrada por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el día 9 de mayo de 1983 se acordara conceder la Medalla de Honor correspondiente al año de 1982 a la Casa de Alba.

La propuesta correspondiente, acompañada de la Hoja de méritos, había sido firmada por los señores D. Juan Antonio Morales Ruiz, D. Hipólito Hidalgo de Caviedes y D. Andrés Segovia, siendo dictaminada favorable-

mente por la Comisión de la Medalla de Honor celebrada el 2 de mayo de 1983.

La Medalla de Honor fue creada en 25 de enero de 1943, a propuesta del Director, Sr. Conde de Romanones, “para ser adjudicada solemnemente y en condiciones de ejemplar resonancia y público aprecio de tan singular distinción”.

Según lo establecido, la Medalla se concede a aquellas personas o entidades de carácter público o privado que más se hubieran destacado durante el año correspondiente en la actividad, protección o fomento de las Artes, defensa y recuperación del Patrimonio Artístico Nacional, educación Artística del pueblo y tradición y belleza de las ciudades españolas.

Los méritos a los que se referían los proponentes eran los siguientes:

Reconstrucción, iniciada en 1948 tras el incendio y el saqueo perpetrados durante la guerra civil, del Palacio de Liria. Ayuda económica estatal, ninguna. Todo el trabajo se realizó a las costas exclusivas de la Casa de Alba.

Restauración del Palacio de las Dueñas, de Sevilla, iniciada en 1962, a las costas exclusivas de la Casa de Alba.

Primera restauración del Palacio de Monterrey, en Salamanca, iniciada en 1957, a las costas exclusivas de la Casa de Alba.

Restauración del Torreón y pinturas murales de Alba de Tormes, a las costas exclusivas de la Casa de Alba, realizada en 1961.

Donación para la Diócesis de Madrid-Alcalá, realizada en el mes de septiembre de 1980, de la madrileña Capilla del Obispo.

Donación efectuada en diciembre de 1981 al pueblo gallego de los castillos de: Monforte de Lemos, Noche, Castro Caldelas, Monterrey, Naranhio y Puente deume.

Exposición “La Casa de Alba en Salamanca”, inaugurada en septiembre de 1981.

Exposición, que se inauguró en Santillana del Mar en julio de 1982, “Menéndez Pelayo y la Casa de Alba”.

Exposición que se celebró en el otoño de 1982, en la Real Academia Gallega, sobre los linajes gallegos de la Casa de Alba.

Dotación con un millón de pesetas del Premio de Pintura del Centenario del Círculo de Bellas Artes de Madrid en 1980.

A todo esto hay que añadir que las colecciones de la Casa de Alba suelen estar presentes en todas aquellas exposiciones nacionales o extranjeras que lo merezcan por lo que suponen de contribución a la cultura artística o histórica. Que estas colecciones no están ni mucho menos detenidas en el tiempo, sino que se aumentan y enriquecen constantemente. Los nombres de Renoir, de Chagall o de Picasso son bastantes elocuentes para percibir cual es el clima y la sensibilidad alerta de la Casa de Alba.

Otra labor más callada como la publicación de los inventarios del Marqués del Carpio, el traslado a microfilm de los fondos de los archivos salmantinos o la edición que se prepara de los Documentos Colombinos no deja de ser por ello de digna recordación y permanente provecho para los historiadores.

Quiero terminar diciendo que el actual Duque, D. Jesús Aguirre y Ortiz de Zárate, que está desarrollando una vasta y patriótica campaña de enaltecimiento de las grandes figuras históricas de la Casa de Alba a través de conferencias, muchas dictadas por él mismo, cursos, congresos, exposiciones y otras actividades, ha conseguido también, con personal empeño, que los restos del Gran Duque de Alba descansaran por fin en marmóreo mausoleo en el Convento de San Esteban de Salamanca, que por sí mismo es un monumento que España debe al linaje de los Alvarez de Toledo que tantos hijos dieron a las armas como a las letras, al claustro como a los campos de batalla, defendiendo con la oración o con la espada una misma religión y una misma idea.

Entia non sunt multiplicanda sine necessitate.

EL ORFEON DONOSTIARRA, UN CORO "AMATEUR"
DE ESPAÑA CON RANGO INTERNACIONAL, MEDALLA
DE HONOR DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES
DE SAN FERNANDO EN 1983

POR

ANTONIO FERNANDEZ-CID

LA concesión por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de la Medalla de Honor correspondiente a 1983 al Orfeón Donostiarra viene a constituir un justísimo reconocimiento de lo que este coro significa en el paisaje musical de España. Puede afirmarse que no sólo ha logrado un nivel de excepción como coro "amateur", sino una clase que, sin limitaciones fronterizas, ha sido realzada por la crítica mundial más exigente, respaldada por grandes batutas, premiada con galardones y aplaudida por las mejores formaciones sinfónicas a las que ha prestado colaboración.

Hay un libro voluminoso que recoge en detalle toda su historia, desde el nacimiento en 1897 hasta sólo hace un lustro, fecha de la publicación. Desde entonces, se han incrementado actuaciones y triunfos. Recoger aquí, en los límites de un artículo, todo ese apretado "curriculum" que avanza sin vacilaciones ni tibiezas hasta los cien años de tarea coral, sería pretensión ociosa. El progreso es ininterrumpido, con base en la exigencia cada vez mayor, digna de los máximos rigores profesionales y de un entusiasmo a prueba de dificultades y problemas, cada vez mayores, que en lo económico habrían hecho tambalear voluntades menos firmes.

Nacido como conjunto de voces viriles, pronto se convirtió en coro mixto y desde ese momento se abre la trayectoria de premios y de apoteosis que como tales han de juzgarse muchas brillantes páginas.

Justo es decir que en los resultados ha sido decisiva la labor de los sucesivos maestros: Secundino Esnaola, hasta su muerte en 1929, año en el que es reemplazado por Juan Gorostidi, él mismo orfeonista desde mucho tiempo atrás, como lo fue el actual director Antxón Ayestarán, que trabajó con Gorostidi hasta su muerte, momento en el que se hace cargo del Coro,

en el puesto directorial que ocupa desde entonces, siempre asistido por colaboradores y directivos a los que ahora preside Nicolás Lasarte.

Cabría decir que una de las peculiaridades más acusadas en el Orfeón Donostiarra es la de su ambición de altura en el doble aspecto de la selección del repertorio y la forma de presentarlo. En efecto, muy lejos de los viejos "clichés" orfeónicos, la especialización, aún sin abandonar el culto a lo popular y el repertorio "a capella", se produce en el mundo tan difícil y complejo del oratorio. Para abordarlo con garantía, se cela por la puesta a punto vocal, con clase y ensayos, de los orfeonistas y el incremento de su formación musical.

Los distintos maestros, a partir de Gorostidi, afirmada su actitud por Ayestarán, no sólo huyen de crear un coto cerrado en el que sean ellos únicos directores del coro, sino que procuran, una vez preparado con celo, ponerlo a las órdenes de las más prestigiosas batutas nacionales y extranjeras.

Es significativo que tanto Ataúlfo Argenta hasta su muerte, como Rafael Frühbeck de Burgos, incluso después de cesar como director de la Orquesta Nacional, viajero del mundo y rector de las mejores orquestas, hayan considerado predilecto al Orfeón, lo hayan dirigido multitud de veces y no vacilasen al invitarlo a colaborar en programas del mayor nivel, con las mejores orquestas del orbe.

Así, el Orfeón Donostiarra pudo triunfar con Argenta y la Sociéte des Concerts du Conservatoire en París, ciudad a la que ha vuelto repetidamente bien para intervenir con Frühbeck y la Orquesta Nacional en la Sala Pleyel, bien para hermanarse con el Coro de la Opera y las Orquestas de Boston y París, dirigidos por Seiji Ozawa, en un memorable y monumental concierto en el que se interpretó el *Requiem* de Berlioz .

Una enumeración de las salidas resultaría farragosa y prolija. Podrían servir, a guisa de ejemplo, las apoteosis logradas con la Orquesta Filarmonica de Karaján en su sede berlinesa, con la London Philharmonic en el London Festival Hall británico, con la Orquesta Nacional de Washington, ante el Capitolio, para sesenta mil personas y la Orquesta de Filadelfia

con Robin Hood Dell —su expansión estival— atestado, siempre con Frühbeck y cosechas de críticas unánimes en el elogio.

Por lo que atañe a los grandes puntos filarmónicos de España —Festivales de Santander y Granada, Palau de la Música y Gran Teatro del Liceo de Barcelona, Quincena Musical donostiarra de su propia ciudad y en el Teatro Real de Madrid, en cuya inauguración en octubre de 1966, con la *Novena sinfonía*, participó— el Orfeón es predilecto de nuestros públicos, sostiene su cetro primerísimo.

Personalmente, como aficionado, mi vida se ve esmaltada por encuentros con el Orfeón desde mis años infantiles; como crítico, desde el comienzo de mis actividades en la década de los cuarenta. A mediados de ella establecí ya el primer contacto personal. Acompañé al jovencísimo, como lo era quien ahora firma, Ataúlfo Argenta, en sus arranques directoriales, para que preparase en los ensayos el *Requiem* de Verdi que había de dirigir días más tarde el inolvidable maestro Franz von Hoeslin, en su concierto último, porque sólo unas horas después perdió la vida en un accidente de aviación. Fue un programa hermosísimo. Y cabe reseñar, en representación de tantos y tantos solistas colaboradores de mil singladuras, que cantó la parte de tenor nada menos que Beniamino Gigli.

¿Después? Creo haber sido testigo de todas las jornadas memorables. Así, aquel *Requiem* de Brahms dirigido en París por Ataúlfo Argenta, en su última salida internacional, y Pilar Lorengar de solista; o la sensacional *Novena sinfonía*, coronación del ciclo de las beethovenianas que constituyó el máximo triunfo de Argenta y también el definitivo espaldarazo para la Plaza Porticada santanderina, en la que, diez años más tarde, me cupo el honroso y emotivo encargo de ofrecer un concierto en el que, hermanados con Frühbeck su Orquesta Nacional y el Orfeón Donostiarra, mis palabras pudieron ser escuchadas por la viuda de Argenta y por la hija de Gorostidi, que no abandonó su lugar en las filas del Orfeón por creer que este era el mejor homenaje a la memoria de su padre, muerto sólo diez días antes.

Eso y las continuadas y trascendentes versiones que año tras año, con la Nacional y Frühbeck, se ofrecieron el Viernes de Dolores de *La Pasión*,

según San Mateo, mucho tiempo máximo acontecimiento de los cursos madrileños.

En fin, los viajes: volé con el Orfeón a su, quizá, máxima aventura: actuar con la Filarmónica de Berlín, en la sede gloriosa de la ciudad germana, en dos conciertos aclamados por un público que atestaba la enorme sala y que hicieron exclamar al propio Karaján: “¡Acontecimiento memorable!” Lo hice a tierras de América para vibrar con las setenta mil personas que ante el Capitolio rindieron tributo de homenaje a Frühbeck, principal director invitado de la Orquesta Nacional de Washington, y a los cantores vascos. Estuve en Filadelfia, en París, en Londres, en Lucerna...

Yo me atrevería a decir que quien no ha vivido íntimamente esas horas no conoce hasta qué punto es admirable el espíritu de los orfeonistas y de su capitán. Como lo preparan todo: con nervios... de los buenos, porque son reflejo de una convicción de que pueden hacerlo bien, de que deben hacerlo cada vez mejor y un afán de rendir al doscientos por ciento para pasmo de quienes los descubren. Con orgullo sencillo: el que parte de la fe en el trabajo sin vanas ostentaciones, sin perder jamás la naturalidad ni alegría, que se desbordan después de los conciertos en las fiestas gastronómicas —buenos donostiarras: buenos comedores y bebedores— y en las canciones populares a cien voces mixtas en estado de gloria.

Y por eso mismo puedo afirmar algo: que el Coro posee un acendrado e irreductible españolismo del todo compatible con las más puras esencias vascas. Para San Sebastián, para España, para el arte, ha forjado el Orfeón Donostiarra capítulos memorables. Justo es que ahora desde nuestra Real Academia se les rinda este cordial testimonio de reconocimiento y admiración bien legítimos.

LA INDUMENTARIA, PODEROSA AUXILIAR DE LA HISTORIA
Y DE LAS BELLAS ARTES

POR

MANUEL COMBA SIGÜENZA

TODOS nuestros sabios historiadores y cuantos doctos arqueólogos han aclarado algún punto concreto de nuestra Historia, nos dan a conocer prolijamente documentados la epopeya de grandezas y conquistas que a través de los siglos constituyeron el pasado glorioso de nuestra Patria, avivando recuerdos halagüeños, remembrando desdichas y haciendo en todo momento resurgir en nuestro cerebro útiles enseñanzas, severas lecciones y, ante todo, el concepto claro de lo que representaban y valían aquellos esforzados varones que tan alto supieron colocar el augusto nombre de España.

Más en estas eruditas relaciones históricas, y en cualquier intrincada narración de los vetustos cronicones, hay algo que, al describir una época, sólo se vislumbra con rasgos imprecisos que avivando el deseo de conocer de un modo real a los monarcas, los caudillos y a aquella raza viril que los secundaba en sus heroicas empresas, tal cual eran; y el de investigar su vida íntima, sus usos, sus costumbres, sus adelantos, sus aficiones, llegando a saber de ellos cuanto preciso fuera para poder apreciar las causas que motivaron muchos hechos históricos y no sin cierta respetuosa emoción hacer aparecer ante nuestras escrutadoras miradas a las hermosas infanzonas, ideal romántico durante tantos siglos de la caballeresca pléyade de guerreros que sólo peleaban por su Dios, por su Rey y por su dama.

No basta para esto las descripciones, que tanta ayuda prestan al estudio de la Indumentaria, encontradas aquí y allá en los cantares de gesta y en nuestro Romancero: cantares y romances “sin ningún orden, regla ni cuento de que la gente baja e de servil condición tanto se alegraba en la Edad Media y tan desdeñados después” por algunos “cultiparlantes” poetas del siglo XVII, ni los curiosos e interesantísimos datos que encontramos en las

novelas picarescas, avisos históricos, crónicas mundanas y nuestro teatro clásico.

Todo ello, con ser tanto, no nos muestra más que lo que nosotros podamos imaginarnos; el dato seguro, con el inconfundible y firme trazo de la verdad, ello sólo nos lo da el *complejo documento traje*, que nos muestra no sólo los gustos y la condición social de la figura o figuras que están con él representadas, sino su apostura habitual al andar y al moverse, por la relación lógica que existe entre el modo de vestirse y los movimientos naturales de la persona con determinada vestidura.



Dama del siglo XIV.

Si este ha tenido y tiene siempre una influencia cierta en el modo de ser físico de una raza, no puede negarse que las tendencias y las costumbres de una época recaen en su atavío.



Caballero del siglo XIV.

Basta conocer en todo su detalle la indumentaria de un reinado para apreciar de manera indubitable el carácter y gustos del monarca, sus tendencias y su mayor o menor grado de cultura, según si el vestido de sus súbditos es severo o ridículo, suntuoso o sencillo.

No tiene la desenvoltura ni el caminar un hombre que viste a la continua ropas tales y rozagantes que el que usa trajes cortos y ceñidos,

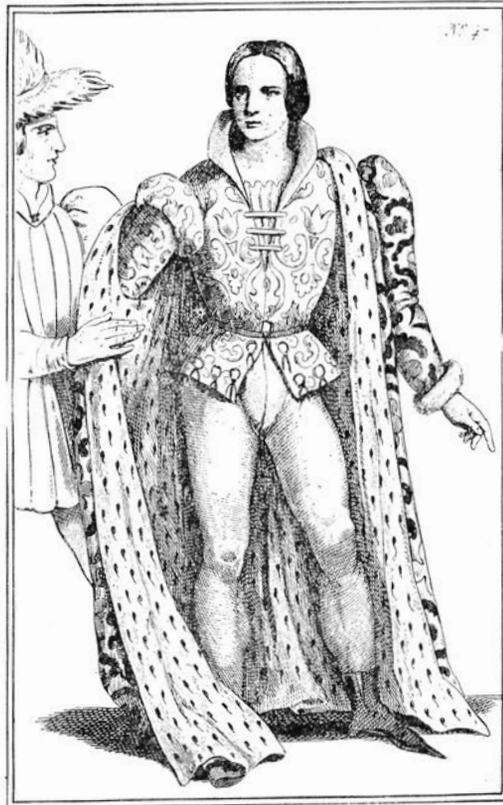
no es lo mismo el empaque y tiesura que da una amplia gorguera o una golilla que el desgaire osado de una valona sobre un colete y una ropilla respunteada, recamada con lomillos, carrujadores y requives y no fueron iguales la cultura y las aficiones de éstos y de los que vistieron las lujosas y amplias casacas, calzaron zapatos de treña con el tacón pintado de rojo, soportando sobre sus cabezas las enormes pelucas, entusiasmados de su aspecto encopetado y pretencioso.



Dama del siglo xv.

Toda la raigambre de los distintos hechos históricos están enlazados con el modo de ser de los usos y costumbres de los pueblos puestos en

relieve en los diversos ordenamientos y pragmáticas, dictado siempre y respondiendo al estado social de cada centuria, absoluto reflejo en todo momento del mayor o menor grado de adelanto en sus artes suntuarias, que es consecuencia, a su vez, de la fastuosidad de largas treguas, después de



Caballero del siglo xv.

brillantes conquistas; o la depresión que ejercía en el ánimo de la multitud al sentir la amargura de una derrota y las desgracias y horrores de revueltas continuas.

No es, pues, la indumentaria sólo el estudio de los trajes de la antigüedad ¹: las modas, los tejidos, la mayor o menor riqueza de todos estos,

el abuso de las joyas, la misma hechura de los vestidos... Todo eso que para muchos sabios sesudos parece cosa baladí, responden siempre a un determinado estado social y ello a una fase en la historia de los pueblos, cuya enseñanza en el transcurso de los siglos no puede desdeñarse.



Dama del siglo XVI.

Cuando todo ciudadano romano cubría su robusto cuerpo, después de la infantil toga pretexto con la toga “virilis”, fueron grandes y poderosos dueños por sus esforzadas conquistas de inmensos territorios. Después vestidos con lujosos trajes oloséricos, olvidando la toga por los mantos de púrpura o bien de colores diversos, coronándose de rosas y entregados a la

molicie y al lujo más desordenado, dejáronse dominar por otros hombres oriundos de luengas tierras cubiertos de pieles, de enmarañados cabellos y largas barbas, con aspecto feroz, que conservaron cuando los reyes en su corte vestían suntuosas galas romanas y bizantinas solamente para dar guardia a éstos y como tradición de la pasada fuerza, dejándose someter



Caballero del siglo XVI.

luego, cuando habían perdido el hábito de la lucha, por aquellas audaces tribus del Islam que con sólo tres prendas en su traje y cuidando más de sus armas que de la indumentaria casi llegó a dominar nuestra Patria.

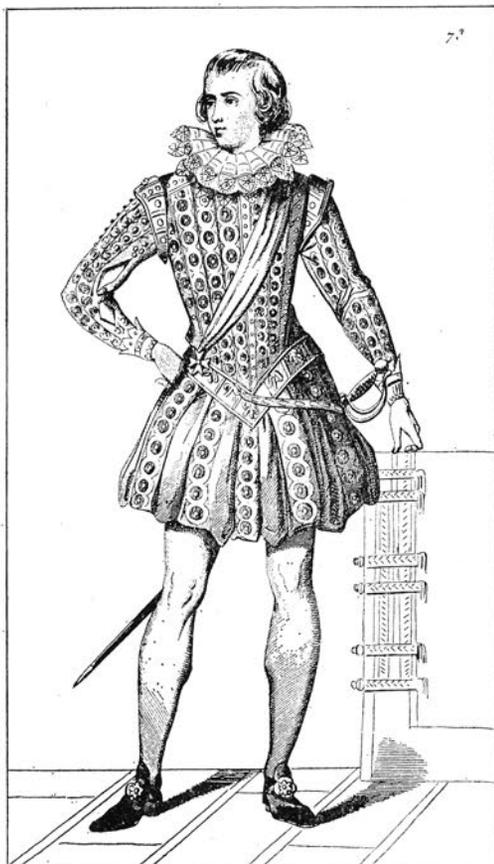
Recordando aquellos indomables guerreros que iniciaron heroicamente y continuaron la Reconquista, y estudiando su vestimenta en relieves, capiteles y ménsulas, los encontraréis siempre representados cual era su atuendo ordinario, cubiertos con el almófar y la pesada lóriga, brafoneras “e *pespunte e con capiello de fierro e espada, escudo e lanza, montando en sillas*



Dama del siglo XVII.

*coceras*², en caballos encobertados, con sonajas e demás accesos³ y si alguno de ellos fuesen de omes buenos que obieren pendones seguramente se nos mostraran con la loriga de acero colado “blanca como el cristal”⁴ de sorti-

juelas bien acicaladas por los maestros acicaladores de dos ó tres dobleces, ó sea de dos ó tres series de mallas, con el almófar cubriendo la cofia guatada e froncida ⁵ para soportar el capiello de fierro coloreado” o el pesado



Caballero del siglo xvii.

yelmo, todo ello esculpido por los mazones o canteros, con una factura que acusa la rudeza de aquellos largos períodos de lucha en que los artistas parecían sentir la impaciencia de soltar pronto el cincel y el mazo para volver a empuñar la lanza y embrazar el escudo como todo buen peón

“sofrido en la guerra” de los de capiello pintado de azul o de rojo con su reborde reluciente y buenos “zapatos de vaca” para las marchas.



Dama del siglo XVIII.

Si, por el contrario, la obra escultórica o el códice que estudiamos corresponde a uno de sus largos períodos de bienestar y de treguas en las que el continuo trato con los musulmanes y la misma sensualidad de los palacios de Córdoba y Sevilla después de su conquista trastornaban a los más sesudos “homes” y a las más severas infanzonas en una especie de romántico

delirio de grandezas y de comodidades, tal vez ensoñadas por los unos en los breves descansos que el constante guerrear apenas les dejaba, y en el forzado retiro de sus castillos roqueros las nobles y las “fijasdalgo casadas”, admiraréis el lujo y la suntuosidad adueñada de todos, y viendo resurgir nues-



Caballero del siglo XVIII.

tras Cortes medioevales, tan caballerescas y gallardas, enamoradas de las trovas y de la música, en las que gustaban lucir los más costosos tejidos y ostentar las pieles más raras y diversas, seduciéndolos la bizarría de los apuestos donceles que sabían, a imitación de sus reyes, “bien fofordar y

cazar, y jugar tablas é escaques é de trovar muy bien é cantar vistiendo cotas ó cotardías blancas, verdes ó rojas, ó fresadas y fileteadas de tiras de armiño y ante ⁶ combinadas abiertas y lazadas al costado, sobre el hom-



Dama del siglo XIX.

bro izquierdo y sostenido por los gruesos cordones del fiador, el “manto caballeroso” grande y luengo “que non los había de traer otro ome de esta guisa sinon ellos”⁷ calzando zapatos dorados sin ferpar⁸ y los trajes, tal vez, a veces “un poco atrevidos de las buenas duennas casadas” velando el

exuberante busto con el imprescindible y amplio manto “ferpado é bastonado con aforros de “arminnos ó nutras”, privilegio del que sólo podían disfrutar las nobles, formando contraste por su lujo con las cándidas vestiduras de las doncellas, que por ir siempre con el pelo tendido a la espalda, sólo adornado por un aro de oro, sencillo tocado que en las del pueblo era de florecillas del campo, llamábanlas en todos los fueros y privilegios “mancebas en cabello ó *absconsas, escondidas*”⁹.



Caballero del siglo XIX

No hallaréis entonces ni aun por excepción a los monarcas a caballo dispuestos a la lucha, sino recreándose en la caza de cetrería o en su trono rodeados de los esplendores de su grandeza, vestidos de un *tartari*¹⁰ muy noble y en la intimidad sentado “a la moruna” sobre ricos tapices del Oriente, en preciosos cojines de los más ricos tejidos de seda labrados en Almería, Granada, Málaga, Murcia o Zaragoza, valioso regalo de sus aliados los reyes musulmanes, conversando con sus embajadores o acompañado de sus más fieles servidores.

Podréis fácilmente estudiar a aquel rudo pueblo de sólido fervor religioso ávido de aprender leyendas maravillosas cuanto más prodigiosas más creidas o aquellas trovas milagreras y fascinadoras que cantaban por las estrechas calles los juglares acompañándose de la guitarra morisca o la vihuela de arco. Lo podéis estudiar en los relieves de los sepulcros, recibiendo limosna del príncipe de la Iglesia que allí yace, o yendo en las procesiones con los cirios de seis cabo entrelazados, pintados de amarillo o de rojo, o también en plática amorosa con sus mujeres, bien cubiertas y rozagantes, con sus tocas listadas y el brial desceñido, ocupadas en los menesteres de la labranza. En largas caravanas podréis ver a aquellos mismos nobles que habían triunfado en las batallas cumplir contentos la promesa hecha al Apóstol Santiago de visitar en Compostela su sepulcro e ir a pie, sufriendo las inclemencias del tiempo, calzando “zapatos redondos e bien sobresolados”, al costado la *calabaza* bermeja como pico de graja, las “*linajeras*” al hombro y sobre la esclavina grande sombrero redondo con mucha concha marina, bordón lleno de imágenes, en él la palma fina, esportilla e cuentas para rezar aina¹¹, saludados a su paso por los obreros para arar ó cabar ó facer otras labores, como las denominaba en sus ordenamientos Don Pedro I¹². Los villanos en infurción, pagadores del tributo a su dueño y señor, según el fuero, vistiendo siempre por espacio de siglos largos sayos, plegados a la cintura por el cinto, del que pendía la bolsa de cuero con su frugal comida y un largo cuchillo muy agudo, de mango de madera y vaina pintada de rojo, para su defensa; unas veces encapuchados con un capote igual en su forma al bardo, “*cucullus* romano”, conservado como las abarcas a través de los tiempos y que aún perdura por algunos rincones escondidos

de la sierra entre los pastores y leñadores como la nota prenda de sus trajes, que por tradición desde los primeros tejidos del color obscuro de la lana han usado siempre, dando lugar a convencerlos con el remoquete de “pardillos”, que ellos, un poco hurraños, a veces no los agrada.

Pasados los tiempos medioevales a que me he referido, por ser en los que, como en los primitivos, son más difíciles las investigaciones, nos muestra el Renacimiento sus esplendores, con el auxilio poderoso de las Bellas Artes, las exquisiteces del lujo y la evolución del traje en el período de los Austrias, siempre en armonía con la severa y ceremoniosa compostura de sus etiquetas, a los encopetados hidalgos de gran gorguera, inmortalizados en sus retratos por el Greco, y a los de golilla, popularizados con su pincel mágico por el gran Velázquez, como a meninas y dueñas, reinas e infantitas, con los guardainfantes y los jubones *degollados* con las valonas cariñanas.

Luego, en el siglo XVIII, vemos enseñorearse en nuestra España los fastuosos trajes de los últimos años de la Corte de Luis XIV, en la del Rey Felipe V de Borbón y en la de Carlos III, imprimiendo a su época este Monarca a Goya para admiración de todos los amantes del arte en sus tapices primero y después, en los comienzos del siglo XIX, en las espléndidas siluetas de nuestras mujeres, con las mantillas y los trajes de “medio paso”, y con su cáustico buril, en sus célebres aguafuertes, la evolución del traje al compás de aquella gloriosa epopeya de la Guerra de la Independencia.

Siempre en armonía con el carácter peculiar de cada reinado, desfila luego ante nuestros ojos, reflejándonos hasta en las revueltas políticas, los diversos trajes del último siglo, comenzando en las modas impuestas por la donosura y la elegancia de la Reina Gobernadora, Doña María Cristina, contrastando con las de los “lechuguinos” y cómicos: la mantilla de blonda negra triunfando siempre del sombrerito parisién y los trajes ahuecados hasta llegar a la exageración del miriñaque en el reinado de Doña Isabel II y más tarde los polisones con otras modas posteriores.

Si estuviese más extendido el estudio de la indumentaria en España nuestros errores de bulto en materias artísticas pudieran evitarse y no se daría el caso, siempre lamentable, de a veces asignar a una obra de arte,

cuyo origen se ignorase, una fecha reñida en absoluto con los trajes que visten las figuras allí representadas, copia fiel, como todos sabemos, aunque el asunto sea de los tiempos bíblicos, de los vestidos usados en la era en que se pintó o esculpió dicha obra.

No basta en los casos dudosos el análisis concienzudo de la técnica de una tabla o de un lienzo, con ser esto lo primero y más primordial, y el fijarse con detenimiento si está deteriorada.

La escultura, por su mucho más clara y conocida técnica, sobre todo en los siglos del XI al XV, de las que hay verdaderos arqueólogos, todos bien semejantes que poder consultar: las arquetas de reliquias, los frontales esmaltados, las de marfil o hueso, a más de las pequeñas figuras de Santiago y otras imágenes en azabache, deben siempre ser comprobadas también por la similitud del traje con otras de la misma época.

En toda investigación arqueológica el traje resurge revelador en cuanto aparece la figura humana. Todas estas manifestaciones del arte medioeval que se encuentran esparcidas por nuestros monumentos, o son preciado tesoro de catedrales y monasterios españoles, no tendrían más interés que el soberano del Arte y de la Arqueología si en ellos no estuviera como demostración palmaria de toda una época el traje con los mil detalles que le hacen objeto de detenido estudio.

Si se siente entusiasmo y se experimenta sensación estética por la obra de arte y por cuanto ella nos demuestra, hay que escrudiñar curiosamente los pormenores de ese traje, por ejemplo, fijándose si se trata de una tabla o de una efigie policromada en la que hayan intervenido los trazadores, imagineros, encarnadores, estofadores y doradores, en los bordados de su manto o de su túnica para averiguar, a fin de por el dictamen de un juicio objetivo, si son fiel imitación de las aplicaciones de terciopelo, perfiladas de oro o de plata en amplio y decorativo dibujo, que recuerda en su estilización el de los guadamaciles cordobeses o de oro batido extendido en placas donde van engarzadas perlas y aljófara, o si sólo han utilizado esos pequeños brillantes discos de oro, plata o acero bruñido con que las hermosas mujeres del Califato de Córdoba guarnecían las fimbrias de su transparente "*gilalah*", que dio origen a la *gonela* castellana, o realzaban los

bordados de seda multicolores de su “*kamis*”, en la parte de encima de los pechos y en los bordes de sus anchas mangas, en las lujosas fajas que ceñían sus caderas, o en el amplio manto parecido a la *almalafa* y el *lozar* de las granadinas.

Estudiado el tocado y el traje atraerá las miradas diversas y características formas de sus joyeles, sintiendo el placer de admirar en algunos de estos la complicada y bella labor de filigrana de oro o plata, tan en boga hasta el siglo XIII y que aún perdura por tradición entre los maestros plateros de Salamanca, Murcia y Valencia; sus relieves un poco toscos, pero de arte exquisito, y los filetes granulados, repujados a maravilla.

Muchas de estas joyas que pregonan la fama en todas partes de muchos excelentes orifices de la Edad Media están realzadas por la aplicación de esmaltes incrustados y sobrepuestos que eran opacos o bien transparentes y fabricados en Santiago; y también las preciosas placas de vidrio que sujetaban por medio de orillas de metal sobre las piezas estampadas y soldadas, o con polícromos chantones encerrados en alvéolos de oro o plata avalorándolas con primorosos engarces de piedras grabadas en la época clásica, más que las piedras preciosas talladas algunas y las más solamente pulimentadas¹³.

Después de experimentar el goce de haberlos estudiado, seguramente se podrá apreciar con certeza por cualquiera de estos detalles la época en que las miniaturas fueron pintadas o la estatua esculpida o tallada.

Si unimos al conocimiento de la indumentaria el de las demás artes suntuarias, al encontrar campo más vasto a sus observaciones nos veremos sorprendidos la mayoría de las veces en los muebles, por nuevas y bellas formas renovadas ventajosamente por los maestros tallistas, carpinteros, imagineros y ferreteros que hacen rememorar las antiguas grandezas de nuestras industrias artísticas, a las que tan eficaz auxilio prestaron los árabes con su civilización portentosa.

Todo ello referido a épocas menos conocidas y de más difícil calificación, demuestra la importancia de estos estudios para poder, con datos de una fuerza incontrastable, fijar con la mayor exactitud posible la fecha a que pertenece una obra de arte.

Tratándose de períodos que, como el Renacimiento y los siglos modernos, están pletóricos de documentación artística y literaria podría llegarse, una vez dominada en absoluto la documentación que esta clase de investigación exige, a poder señalar no el siglo ni el reinado en que la pintura o la escultura fue ejecutada, que para eso no es necesario grandes atisbos ni tampoco extraordinarias aptitudes cuando se trata de conocedores de arte que saben apreciar los estilos y la factura de cada autor, sino llegar a fijar con certeza casi el año en que han sido realizadas según la hechura especial del traje que visten la figura o figuras aquí representadas, las telas o cualquiera de esas modas pasajeras de color o de adornos que obedecían a determinadas circunstancias especiales.

N O T A S

- ¹ *Diccionario de la Lengua Castellana.*
- ² Privilegios otorgados a Madrid en Fuero Real concediendo franquicias a los caballeros: 2 de septiembre de 1256, 5 de septiembre de 1261 y 1262.
- ³ *Poema del Myo Cid*, Cantar 39.
- ⁴ *Poema de Alejandro.*
- ⁵ *Poema del Myo Cid.*
- ⁶ *Ante.* Esta piel era de un animal llamado danta, de color pardo o negro, que por ser costosísima obligaban a cortar en pequeños trozos para combinarlos con el armiño.
- ⁷ Partida 14. Título XXI. Ley XVIII.
- ⁸ Ordenamiento de 27 de febrero de 1256.
- ⁹ Estas modestas florecillas dieron origen a las primeras coronas seráldicas, por haber hecho poner a los maestros orfebres, las doncellas nobles, sobre el áureo aro liso que de lejanos tiempos siempre llevaban flores de oro relevadas y cinceladas para no privarse del bello adorno de las doncellicas campesinas.
- ¹⁰ *Tartari*: Estofa muy rica que venía en sus orígenes de Tartana.
- ¹¹ Libro del *Cantar de los Cantares*, del Arcipreste de Hita.
- ¹² Cantar n.º 1179.
- ¹³ El diamante empezóse a tallar en Brujas por Luis Berguen en 1476.

LA GALERIA ESPAÑOLA DEL REY LUIS-FELIPE

POR

CRISTINA MARINAS

I. LA GALERÍA ESPAÑOLA DEL REY LUIS-FELIPE: LA HISTORIA

EL 7 de enero de 1838 abrió sus puertas al público la Galería Española del Rey Luis-Felipe; ocupaba, en el Palacio del Louvre, un prestigioso emplazamiento: el ala de la columnata en el viejo Louvre, junto a las habitaciones de Ana de Austria que habían sido restauradas por entonces. Diez años más tarde, con la caída de la monarquía de julio, sería clausurada definitivamente, antes de ser vendida en Londres, en pública subasta, en 1853. El Rey Luis-Felipe había adquirido tan prestigiosa colección con los dineros que le eran adjudicados por la lista civil. Por ello, no dudó el Estado francés en entregarla a los herederos del monarca fallecido en el exilio inglés, cuando éstos la reclamaron para su exportación y posterior venta en Inglaterra. Y bien pudo escribir Baudelaire que el Museo Español, considerado como bien personal del Rey, fue devuelto a la familia de Orleáns “por la estúpida República francesa con su abusivo respeto por la propiedad”¹.

La Galería Española, creación efímera, sin embargo fecunda, producto de una época, de un determinado ambiente más que de la voluntad de mecenazgo artístico del Rey Luis-Felipe, significó, para el público francés, un descubrimiento total de la pintura española y, más aún, la pragmática adquisición de una “idea general”². Constituyó un acontecimiento sin precedentes, cuyo impacto cultural y orígenes históricos no han sido hasta hoy debidamente analizados. Obligado punto de referencia del acontecer artístico-cultural de la monarquía de julio, capítulo importantísimo de la historia del conocimiento de la pintura española en Francia, la Galería Española después de su dispersión había quedado envuelta en brumas de

leyenda, confirmada, ratificada su existencia en múltiples testimonios y documentos escritos, pero perdida su identidad, indescernible su contenido. Era necesario ahondar en el mito, desentrañar lo oculto, intentar desgajar de la maraña de tópicos, falsas ideas, esquemáticos juicios, el núcleo “objetivo” que lo suscitó: sólo a partir de una reconstitución ideal —es decir, la elaboración de un catálogo crítico de las obras que el Museo contenía— podemos intuir su significado trascendente³.

Las circunstancias que posibilitaron y condicionaron la creación de esta Galería Española pueden parecer hoy tan múltiples como complejas. El Museo de Luis-Felipe no nació únicamente de un cambio de gusto estético, de una pasión por lo español o de la desamortización de unos conventos, aunque sea la lógica resultante de la suma de estos hechos. Hacia 1838, cuando se inaugura el Museo, España está de moda; alcanza entonces su apogeo el hispanismo de los escritores románticos. Los viajes pintorescos por la Península, cada vez más numerosos, fomentan nuevos intereses, despiertan la curiosidad de artistas y literatos. Por otra parte, la presencia de cuadros españoles en las colecciones privadas de los antiguos generales del Imperio ya había contribuido a modificar en gran medida la visión que del arte español existía “allende los Pirineos”⁴. La más célebre de estas galerías privadas, la del Mariscal Soult, con sus ciento diez lienzos de la escuela española, no sería ajena a la formación del Museo de Luis-Felipe; las múltiples y casi siempre halagüeñas publicaciones sobre esta colección, que no pocos comentaristas maliciosos proponían en muy velada alusión a los responsables gubernamentales como ejemplar remedio a la penuria artística del Estado, no podían ser acogidas con indiferencia por un Rey ansioso de popularidad y que descubría por entonces las virtudes políticas del mecenazgo⁵. Finalmente, la crítica, abandonando el italoctrismo radical, reconocía la originalidad de la pintura española, y descubría, junto a los grandes artistas cuya fama era ya indiscutible —Velázquez, Murillo, Ribera, Zurbarán y Cano—, la existencia de nuevos maestros desconocidos hasta entonces⁶. Así, pues, cuando el hispanismo literario explora, con una intensidad mayor, el campo ignorado de la pintura española, aporta valiosas informaciones para su difusión y conocimiento. Escritores como

Próspero Mérimée, el Marqués de Custine, Louis Viardot, etc., buscan en España los reflejos de un pasado que aún no ha muerto; y dedican a la historia y al arte de este país, que tanto descubren como imaginan, páginas memorables. Mérimée, que en 1830 visita por vez primera la Península, envía a la revista *L'Artiste* un artículo sobre el Museo de Madrid que es todo un elogio de la pintura española ⁷. Otro autor, el Marqués de Custine, describe, bajo forma de cartas, en *L'Espagne de Ferdinand VII* (París, 1838), el viaje que hizo en 1832. Sigue la tónica del relato "pintoresco" en ese querer ofrecer una imagen de la "realidad" política, costumbrista, ya artística, del país; sin embargo analiza largamente sus creaciones pictóricas, pues "la pintura española... es uno de los objetos de estudio más interesantes... y sabemos pocas cosas de la historia del arte español" (*Op. cit.*, p. 142). Pero quien con más virulencia se queja de la escasa representatividad de pintores españoles en los museos franceses es Louis Viardot, asiduo colaborador de periódicos de la oposición liberal y republicana y gran conocedor de las cosas de España; en un largo artículo sobre el Museo Real de Madrid, publicado en la *Revue Republicaine* (diciembre 1834), reclama, y esta vez sin rodeos, la creación inmediata de un museo de arte español. Este estudio, en el que analiza con gran lucidez los cuadros del museo madrileño, se torna al final en una verdadera requisitoria contra la desidia de las autoridades francesas que, por reveses históricos, gustos academicistas, sentimientos nacionalistas, no se preocuparon por constituir colecciones de pintura española. Si el clasicismo davidiano había sido un freno, durante el Imperio, para una valoración adecuada de las obras españolas, ya no caben ahora barreras estético-ideológicas de ningún tipo. Para remediar este indignante vacío artístico Viardot propone el envío a España de una misión científico-cultural, pareja a las enviadas a Egipto, y que estaría integrada por un equipo de especialistas: naturalistas, arqueólogos, arquitectos, historiadores, orientalistas, grabadores, litógrafos y pintores, siendo estos últimos los encargados de los intercambios artísticos y de las compras de obras de arte.

Desafío, provocación, que Luis-Felipe no quiso o no pudo desoír, el caso es que en Francia la pintura española escaseaba, y muchos responsa-

bilizaban al Estado de la indigencia cultural oficial que contrastaba con las riquezas artísticas privadas⁸. La creación de un Museo de arte español era ya una necesidad ineludible; y no desaprovecharía el Rey tan preciada ocasión para corresponder al deseo de la opinión pública, expresado con suma claridad por Viardot. Un museo español aparecería además como consecuencia lógica de una política cultural, de la que el reciente Museo de Historia de Francia en el Palacio de Versalles constituía el grandilocuente ejemplo.

Otras causas más profundas parecen también haber incidido en la decisión real. En efecto, no era Luis-Felipe un ferviente admirador de la pintura española, aunque, según sus biógrafos, gustaba de la italiana, la flamenca, la holandesa; todos recuerdan asimismo su notable incultura artística, que el Rey a veces intentaba remediar en los paseos que hacía por las salas del Louvre o en las protecciones que otorgaba a sus pintores de historia favoritos⁹. Por ello quizá haya que considerar como uno de los posibles orígenes del Museo Español el recuerdo de las ambiciones españolas de los Borbones, más que el auge del hispanismo o imposibles afinidades estéticas. En la nueva Galería del Louvre quedaría certeramente expresado el “interés” de la Monarquía francesa por los destinos de la nación vecina¹⁰.

La situación política española iba a favorecer, además, la realización del proyecto imaginado por Viardot, y adoptado ya por el Rey. Las guerras carlistas—en las que el Gobierno francés, declarado partidario de María Cristina, no quiso intervenir, llegando a provocar una crisis interna que cristalizó con la caída en 1836 del Ministro de Asuntos Exteriores, Thiers—y los recientes decretos de supresión de las órdenes religiosas habían desencadenado una intensa circulación de obras de arte asequibles a bajo precio y debido a los desórdenes e inestabilidad generales de fácil importación (el decreto de Floridablanca de 1779, que prohibía la salida de tesoros artísticos, estaba aún vigente, pero no era realmente efectivo)¹¹. Las condiciones que aseguraban el éxito de una económica expedición científica eran pues inmejorables. Así nació la misión Taylor. En 1835 el Barón Isidoro Taylor, por entonces Comisario Real del Teatro Francés, salió para

España, adonde había viajado en ocasiones anteriores, con el fin de reunir, para el Rey Luis-Felipe, un representativo conjunto de obras de la escuela española. Le acompañaba el pintor Adriano Dauzats. Esta expedición científica, que duró dieciocho meses, de noviembre de 1835 a abril de 1837, había sido cuidadosamente preparada. Taylor era un gran conocedor de la Península Ibérica y cuando le fue encomendada esta misión trabajaba en la preparación de un *Voyage pittoresque en Espagne* (publicado por entregas entre 1826 y 1860); la realización y puesta a punto de esta obra constituirá el pretexto oficial del viaje, permaneciendo oculto de esta manera su objetivo fundamental¹¹. Las guerras carlistas propiciaron un método original pero seguro para encaminar hasta Francia los cuadros comprados por Taylor: el cierre de la frontera con Irún hizo que se enviaran por vía marítima, aprovechando la red de estaciones navales que Francia, para proteger sus intereses en España, había establecido en distintos puntos estratégicos de la costa (Pasajes, La Coruña, Barcelona, Cádiz, Lisboa). Taylor partió provisto de acreditaciones emitidas por el Ministerio de la Marina, que le recomendaban a los correspondientes comandantes de cada zona. En cuanto al aspecto financiero de la misión, si bien es cierto que el Museo Español, según las cuentas de la Casa del Rey (lista civil) conservadas en los Archivos Nacionales de París, llegó a costar en su totalidad 1.275.489 francos (en esta suma se incluían no sólo el pago de los cuadros, sino también las remuneraciones de Taylor y de Dauzats), Taylor no percibió de entrada y de forma global el citado millón, sino esporádicamente y por medio de la Banca Carette y Minguet, que tenía representantes en España¹².

La científica misión se desarrolló en varias fases: de noviembre de 1835 a septiembre de 1836 Taylor y Dauzats recorren Portugal, Extremadura, Andalucía, Castilla. Efectúan la mayoría de las compras entre octubre de 1836 y abril de 1837. La inestabilidad general del país, las incursiones carlistas de Gómez y Cabrera en Castilla y Andalucía, la tradicional inseguridad de las vías y caminos, convierten la pacífica expedición en una auténtica aventura¹³. Sin embargo la misión se lleva a cabo con los mayores beneplácitos por parte de los españoles, en un clima de mutua cordia-

lidad, pues Taylor contaba con la ayuda y el apoyo de un nutrido núcleo de amistades en Castilla y Andalucía; muchos pensabas además que la embajada de Luis-Felipe venía a rescatar “las reliquias de nuestra pasada grandeza”¹⁴. El poeta Larra, que colaboraba también en la revista *El Artista*, fue en realidad el único en dar la voz de alarma cuando aún no había partido la misión; se hallaba entonces en París, donde había sido contratado por Taylor para colaborar en la redacción del texto del *Voyage pittoresque en Espagne*, y estaba por lo tanto perfectamente informado de lo que se tramaba; envió a la *Revista Española* un artículo denunciando el futuro expolio, que, sin embargo, no tuvo mayores repercusiones¹⁵. No dudaron por lo tanto los españoles en colaborar con los misioneros del Rey francés, aconsejándoles en sus compras o vendiéndoles sus propios cuadros. Los recientes decretos de exclaustración y cierre de conventos había provocado la dispersión o desaparición de numerosas obras de arte, la acumulación de muchas otras en depósitos poco custodiados, el repentino auge de las colecciones privadas. Es muy probable que gran parte de los cuadros del Museo Español procediera de conventos e iglesias. Pero los principales proveedores de Taylor, salvo algunas excepciones, fueron coleccionistas, pintores y restauradores, marchantes... Entre los coleccionistas destacan los nombres de Manuel López Cepero, Antonio y Aniceto Bravo, Julián Williams, Francisco Pereira, el Conde del Aguila, en Sevilla¹⁶; Felipe Martínez, en Cádiz; en Madrid, José de Madrazo, Serafín García de la Huerta, el Príncipe de Anglona, Xavier de Goya (que vendió al Barón ocho lienzos de su padre). También Taylor trató con pintores y restauradores: José de Monroy, pintor y Director de la Academia de Córdoba; Genaro Pérez Villaamil, a quien compró Taylor cinco de sus obras, y José Bueno, nombrado Primer Restaurador del Real Museo en 1828 y Académico de mérito de la Real de San Fernando... A esta amplia lista de vendedores de reconocida competencia hay que añadir toda una serie de marchantes y especuladores de dudosa honestidad e incierto oficio que acudieron a los dos franceses con obras las más de las veces de muy discutible calidad, con excepción del liquidador Mesas, “miliciano y rentista, que, para cobrarse de sus dietas, propuso, en instancia, a la Reina Gobernadora el 23 de mayo

de 1837, la venta de seis cuadros de Zurbarán” (considerado, para aquella circunstancia, como “pintor de segundo orden y con ya muchas obras reunidas en Cádiz”), y consiguió su propósito adquiriendo para Taylor unas obras excepcionales¹⁷. Pero para la mayor parte de los cuadros que integraron luego el Museo Español no habrá historia, su origen se ha perdido. Algunos, sea por su fama o por oportunas críticas contemporáneas, han podido conservarlo. Los recibos de la misión Taylor, única fuente de la que disponemos para determinar, fragmentariamente, la procedencia de las obras, resultan insuficientes: casi nunca constan los lugares exactos y los primitivos emplazamiento de los cuadros, todo lo más los nombres de las ciudades donde fueron adquiridos, de los vendedores o intermediarios...¹⁸. Taylor y Dauzats fueron sólo unos clientes más en el inmenso mercado de obras de arte que era España en 1835.

II. LA GALERÍA ESPAÑOLA EN EL LOUVRE

Entre abril de 1837 (en que finaliza la misión Taylor) y enero de 1838 (mes de la inauguración del Museo Español) son inventariados, catalogados y muchas veces bautizados o atribuidos los cuadros adquiridos en España, se organizan las salas para su instalación en al Museo de Louvre, a la vez que una intensa campaña propagandística, llevada a cabo con oportunismo y sentido político en diversas publicaciones, anuncia la apertura inminente de una singular y grandiosa Galería...

El Museo Español, en su totalidad y tal como figura en los inventarios, reunía, además de los cuadros españoles (455) y de otras escuelas (20 lienzos atribuidos a artistas flamencos, holandeses, alemanes, 28 a italianos, y dos a un inglés, Tierce), un variado conjunto de obras artísticas: 13 dibujos y grabados, una serie de esculturas, moldes de yeso de piezas arquitectónicas (la mayoría de la Alhambra), muebles (de estilo gótico o filipino-colonial), objetos de vidrio, cerámica, porcelana... Sólo llegaron a formar parte de la Galería Española del Louvre los cuadros atribuidos a la escuela española¹⁹. El inventario y los catálogos fueron redactados sin duda (aun-

que no exista un documento concreto que lo certifique) por el propio creador del Museo Español, el Barón Taylor, que aconsejado por su cultura, su personal sentir estético y sus amistades españolas fue el que dio forma e hizo realidad el proyecto real. Documentos básicos para cualquier estudio sobre la Galería Española, resultan sin embargo insuficientes a la hora de valorar las obras del Museo. Se sigue la clasificación por artistas, ordenados alfabéticamente; algunas notas más extensas, aunque siempre esquemáticas y de tipo biográfico, acompañan los nombres más sobresalientes. Síntesis evidente de los Diccionarios de Ceán Bermúdez y de Quilliet, puntúan acertadamente fechas, escuelas, antecedentes y trayectorias artísticas, discípulos... Los escasos comentarios a algunas de las obras se refieren sobre todo a la temática, y son relaciones resumidas de pasajes bíblicos o de vidas de santos, y, de vez en cuando, descripciones minuciosas, muy valiosas para localizar los cuadros perdidos. Apesar de que raras veces se indica la primitiva procedencia de las obras, hay que señalar la gran modernidad del catálogo, publicado en 1838: todos los cuadros han sido numerados, se dan las dimensiones en centímetros... Taylor atribuyó sin duda anónimos a pintores conocidos, como lo demuestran los recibos, la sorprendente cuantía de "obras maestras", y, más tarde, las críticas de cierto sector lúcido y bien informado de periodismo contemporáneo²⁰. En el Museo Español ochenta pintores se repartirán la autoría de 455 lienzos. Quedaba también patente la voluntad, por parte de Taylor, de presentar una antología de la pintura española lo más completa posible: desde finales del siglo xv al siglo xix, desde Pedro de Córdoba a Francisco de Goya o Genaro Pérez Villaamil. Los pintores del Siglo de Oro constituían el núcleo más importante de la colección: los Ribalta, Carducho, Roelas, Pacheco, Luis Tristán, Orrente, Cajés, Blas del Prado; y de la segunda mitad del siglo, junto a Zurbarán, el gran triunfador, con cerca de ochenta lienzos, los Castillo, Herrera, Cano, Ribera, Espinosa, March. Un Antonio Pereda, un Jusepe Leonardo, un Francisco Camilo o, sencillamente, un José Moreno, un Juan de Toledo, a veces sorprenden tanto entre esta profusa nómina como un Alonso del Arco, un José de Sarabia, un Collantes. Lo cierto es que los Pedro de Moya, Bocanegra, Mateo Cerezo José Antolínez,

Ximénez Donoso, Ruiz González, Palomino, Pareja, Mazo y otros, como un tal Agustín Gasull (reseñado por Ceán como de la Escuela de Valencia de principios del siglo xvii, CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario...*, 1800, t. II, p. 1777), y del que decía la *Notice* que dejó varias “obras excelentes en los principales conventos y parroquias de Valencia”, o como un Dominico Chavarito, pintor granadino, formaban un conjunto diverso y aparentemente poco homogéneo que servía en realidad para realzar lo que en el fondo era para los franceses la pintura española: los 28 Ribera, los 38 Murillo, los 19 Velázquez, los 10 Valdés Leal, los 81 Zurbarán...

Junto a estos pintores del xvii encontramos también a algunos representantes del xv (Jaime Huguet, Antonio del Rincón), del xvi (Yáñez de la Almedina, los Massip, Luis de Vargas, Villegas Marmolejo, Sánchez Coello, Pantoja de la Cruz, Fernández de Navarrete, Pablo de Céspedes, Vasco Pereyra, Morales, el Greco), del xviii, con los Menéndez (Francisco Antonio y Miguel Jacinto), Lucas Valdés, Tobar... El siglo xix, con Goya, a pesar del magnífico conjunto de obras compradas en su mayoría a su hijo Xavier en Madrid, estaba parcamente representado. Los cinco cuadros que Pérez Villaamil vendió a Taylor no llegaron a formar parte del Museo Español ²¹.

La Galería Española ocupaba cinco salas del viejo Louvre: la primera había sido dedicada en gran parte a Ribera, la segunda a Zurbarán, la tercera a Velázquez, la cuarta —la mayor— a Murillo, Herrera, Cano, Valdés Leal. En la última se colocaron las obras de los demás artistas. Los lienzos, según la costumbre de la época, cubrían literalmente los muros hasta el techo y carecían de la iluminación suficiente para una adecuada visión. De esta manera muchas obras valiosas pasaron desapercibidas y los críticos vieron en el predominio de las tonalidades oscuras y colores sombríos unas de las características esenciales de la pintura española.

A lo largo de 1837 habían ido apareciendo en la prensa parisina numerosos artículos sobre la misión Taylor y el futuro Museo de pintura española ²². Estas primeras publicaciones, casi todas de encargo, insistían sobre la oportunidad de la empresa, alababan la decisión real de crear, al fin, una galería de arte español, que no sería ya el privilegio de unos pocos,

y saludaban con creces el éxito de la misión Taylor. Con la inauguración del Museo, en enero de 1838, se multiplicaron las críticas, comentarios y recensiones. Los periodistas señalan el desconocimiento de la pintura española por parte del público francés y avanzan hipotéticas causas, explicaciones por igual descalabradas. Así, por ejemplo, para A. de Circourt ya es hora de que España “renuncie a su ibérico orgullo que desprecia al extranjero y que la ha aislado de los demás pueblos”²³. Otros críticos, como H. Blaze en la *Revue de Deux Mondes*, se escandalizan del “egoísmo nacional” de los españoles que, con sus leyes contra la exportación de cuadros, pretenden poner límites al arte, que “es eterno y no admite fronteras”, y ven al contrario en la nueva galería del Louvre la salvaguarda de la pintura española²⁴. En la mayoría de estas recensiones sobre el Museo Español los críticos analizan el contenido de la nueva galería, a la vez que presentan esquemáticas historias de la pintura española. Subrayan la originalidad, las peculiares características de esta última, que les parece como una “forma del pensamiento social de una época..., la anatomía intelectual de este pueblo tan bizarro y bello, los Turcos de Europa”²⁵. En definitiva, muchos vieron en los cuadros del Museo la ilustración, ya visual y concreta, del pasado histórico, de la realidad imaginada e imaginaria, de una España soñada más que vivida. Alabaron el realismo de las representaciones religiosas, la sinceridad de un arte más atento a expresar sentimientos genuinos que a plasmar una imposible perfección formal. Por vez primera se intuyó una estética diferente de la italiana, cuyo admirado formalismo ya no servía para valorar las naturalistas composiciones españolas.

La Galería Española, de por sí un acontecimiento del que se hizo eco toda la prensa parisina, desencadenó una ola de apasionados comentarios²⁶; a todos sorprendió, chocó, el ingente conjunto de cuadros con tan desacostumbrada temática: “Esta valiosa colección nos permite apreciar el arte de los maestros españoles y su ruda energía, los singulares impulsos de su imaginación, el lujo de su colorido, la fuerza y calor de su factura... Son en su mayoría obras producidas por ardientes imaginaciones, religiosos entusiasmos. Todas las figuras de mártires, de santos, de Cristos ensangrentados, de verdugos, son como mágicas apariciones; las dejamos, nos

siguen; durante largo tiempo permanecen vivas ante nosotros, con sus sufrimientos, su mística exaltación, sus santos estremecimientos”²⁷. Esta pintura, sin embargo, no complació a todos; el *Constitutionnel* del 21 de enero de 1838 había publicado la inconveniente palabra oída en una de las salas del Museo: “Ya no hay Pirineos para las costras”. Para muchos críticos, y no sólo los que colaboraban en periódicos de la oposición como el *National* o el *Charivari*, la ingente cantidad de obras atribuidas a maestros conocidos (40 a Murillo, 19 a Velázquez) resultaba más que sospechosa. Pensaban que una buena selección de cuadros, limitada pero segura, habría sido preferible a una cuantiosa colección en la que lo bueno y lo malo tenían cabida por igual; algunos pusieron en tela de juicio la actuación de Taylor, a quien se acusó de haber querido competir, con dinero pero sin malicia, con los Soutt y Aguado del momento²⁸. Así llegó a convertirse la Galería Española en un cómodo pretexto para atacar a la Monarquía de julio: “Se comprenderá que es lo propio de un poder mercantil, que todo lo regatea, el querer fundar una galería de cuatrocientos cuadros de la escuela española con un millón de francos. La Monarquía del 7 de agosto cree, con un millón, poder hacer lo que hizo la Revolución y Bonaparte. Con un millón no se comprarían las cuatro más bellas obras de la Galería del Mariscal Soutt; ¡y he aquí que nos dan cuatrocientas! Se ha hecho en el Museo Español lo que se hizo en el Museo de Versalles: se ha ido a lo barato, se ha preferido deslumbrar por la cantidad”²⁹. Los periodistas y los críticos, llevados por un desconocimiento casi total del arte de la Península, reclamaban obras maestras y de artistas ya célebres en Francia. No supieron apreciar la sorprendente originalidad del Museo Español, su modernidad, que radicaba precisamente en el eclecticismo de este conjunto de obras que Taylor había seleccionado en España aconsejado por ilustres “entendidos” como los Madrazo o el canónigo López Cepero.

¿Cómo fue juzgada la Galería Española en sus artistas y en sus obras? En líneas generales se reconocieron valores establecidos, que se interpretaron según juicios a priori. Se buscó y comentó en primer lugar lo conocido: “Excepto algunas obras de Murillo, Zurbarán, Ribera, Velázquez, Alonso Cano, hay pocos cuadros importantes en nuestra colección espa-

ñola”³⁰. Sin embargo, a pesar del considerable número de lienzos atribuidos con calculada intencionalidad a estos pintores, salió a relucir la desigual calidad de los cuadros. Murillo, con treinta y nueve obras, podría encabezar la imaginaria escala de valores a través de la cual se enjuiciaron a los pintores españoles. En Murillo, según los tópicos del momento, sólo vieron los críticos al pintor de terrenales y humanas vírgenes, de poéticos y realistas cuadros religiosos. La *Virgen de la Faja*³¹, un *San Buenaventura escribiendo sus memorias*³² y el *Retrato de Andrés de Andrade*³³ fueron las obras más alabadas o cuando no más comentadas y discutidas. Velázquez, menos popular, sigue a Murillo en esta imaginaria escala de valores. En general, sus cuadros despertaron menos entusiasmos y más dudas en cuanto a su autenticidad. Si Murillo es el pintor cristiano, la personificación más gloriosa de la “escuela católica”, Velázquez, en cambio, es el “pintor de los príncipes y de los reyes”³⁴. Al crítico de *France et Europe* no le parece oportuno detenerse en analizar sus composiciones religiosas, pues Velázquez “fue célebre sólo por sus retratos”³⁴. Y así son mencionados con frecuencia los retratos de *Felipe IV*³⁵, el de *Isabel de Borbón*³⁶ —los dos de cuerpo entero— y el del *Conde-Duque de Olivares*³⁷. Un pseudo *autorretrato*, atribuido a Velázquez, y del que la revista *L’Artiste* publicó, en 1843, un grabado por A. Masson, también fue favorablemente acogido por la crítica y el público³⁸. El Velázquez del Museo Español decepcionó sin embargo a la mayoría de los periodistas: “No se puede juzgar a Velázquez por lo que de él tenemos; algunas de sus composiciones igualan a las de los grandes maestros italianos; el señor Taylor no ha traído ni una que merezca semejante elogio”³⁹. En tercera posición, Ribera. Sus obras sorprendieron, chocaron, fueron alabadas, atacadas, replantearon uno de los dilemas estéticos del momento: la dialéctica realismo-idealismo. Ribera fue el segundo triunfador del Museo Español, después de Zurbarán, y, más que este último quizá, el pintor de los escritores románticos: Byron, Gautier. En la Galería de Luis-Felipe descubrieron los franceses el “españolismo” de Ribera, considerado hasta entonces como un artista italianizante, en la línea del Caravaggio. Algunas de las veintiséis obras del Museo llamaron poderosamente la atención y sirvieron de base

para establecer una nueva visión del arte español: realista a ultranza, expresión de un catolicismo violento y sanguinario: un *Catón desgarrándose las entrañas*, que produjo una impresión tan fuerte, que, por ejemplo, F. P., en el *Monitor*, afirmaba que una mujer había dado a luz a un niño monstruoso después de haber visto el cuadro de Ribera ⁴⁰, un *Martirio de San Bartolomé*, “obra maestra del Horror, demasiado espantosa para no ser recordada sin estremecimientos” ⁴¹. Pero gustó la “sinceridad” de su arte, el “prodigioso efecto de relieve de sus cuadros”. Así pocos, en fin, se escandalizaron de sus escenas de martirios, más “dignas de una sala de cirugía que de una iglesia”, o de su amor “constante por los cuerpos viejos y arrugados y por su reproducción realista y detallada” ⁴².

Veintiséis cuadros habían sido atribuidos a Alonso Cano, cuya producción pictórica era apenas conocida en Francia. Más que en Velázquez, Murillo, Ribera, los críticos se sintieron atraídos por las circunstancias vitales del pintor, que parecían ilustrar idealmente la imagen romántica del creador, ser atormentado y maldito. Resultan ejemplares en este sentido las líneas que le dedica Jubinal: impulsado por los celos, esa “ardiente pasión totalmente africana, porque España es Africa”, y después de matar a su mujer, Cano “camina de claustro en claustro, de catedral en catedral”. Hasta que pide asilo a los monjes y con el fin de pagar la protección que estos le conceden, crea a toda prisa obras de arte, y con su mano criminal lega a España páginas sublimes” ⁴³.

Los ochenta lienzos de Zurbarán del Museo Español originaron numerosos estudios sobre la pintura española; en Zurbarán cristalizó la polémica que sobre realismos e idealismos enfrentaba a clásicos y románticos. Vírgenes, santos, martirios... Las seis composiciones procedentes de la Cartuja de Jerez de la Frontera... Diecisiete santas, reales como retratos, tan terriblemente carnales, “llevando los símbolos de su martirio como las mujeres en un baile enseñan sus joyas a celosas compañeras” ⁴⁴, cartujanos, franciscanos, rezando o martirizados: “Y cuando de estas divinas criaturas uno alza su mirada hacia esa austera y profusa composición, un San Francisco que reza arrodillado con un cráneo en las manos, se sorprende de la fecundidad del pincel del maestro y de la variedad de su pintura” ⁴⁴. Este

San Francisco (hoy en la National Gallery de Londres) fue uno de los cuadros del Museo que más comentarios elogiosos suscitó, y todas las re-censiones críticas lo mencionan. Años más tarde aún escribía Charles Gueullette en su libro sobre los pintores españoles, al referirse a los cua-dros de Luis-Felipe, que no había nada más “sobrecogedor que la lúgubre fisonomía de este hombre, cuyos rasgos austeros traducían con sorpren-dente verdad los remordimientos y el sufrimiento... Todo el mundo quiso ver esta obra”⁴⁵. Esta misma bipolaridad de un repertorio temático uni-forme, lo que parecía ser la coexistencia, en el quehacer artístico de un mismo pintor, de lo sensual y lo espiritual, aseguró el éxito definitivo de Zurbarán.

Así, pues, Murillo, Velázquez, Ribera y Zurbarán fueron los nombres más citados y más buscados de la Galería del Louvre entre los ochenta y cinco que integraban el catálogo de 1838. Goya y el Greco no lograron destacar de la ingente masa de los Roelas, Coello, Rizi, Castillo, Espi-nosa, etc. Los críticos se detienen más ante los cuatro lienzos de Morales que ante los ocho del Greco, pues las “pietas” del primero, de italianizante perfil, sobriedad compositiva y rectilíneo equilibrio, no podían menos que gustar a un público acostumbrado a composiciones religiosas de talante clásico y aficionado a facturas detallistas o “realistas”⁴⁶. En cambio en el Greco, que sorprendió y desconcertó por su arte y no tanto ya —como en el caso de Ribera y Zurbarán— por la temática de sus composiciones, los comentaristas sólo alcanzaron a ver la excepción patológica, casi inevi-table, dentro de esta escuela española en la que no parecía encajar. “Dis-pone sus colores de una forma extraña: revolotean y se rompen en una multitud de matices que cansan la vista sin regocijarla, le gustan mucho los lienzos muy largos en el sentido perpendicular y su discípulo Tristán también es aficionado a estas extravagancias”⁴⁷. La crítica percibió la profunda originalidad de su pintura, pero no supo valorarla. Al contrario, los ocho Grecos del Museo Español dieron lugar a extrañas disquisiciones sobre el artista y su obra. Nace la leyenda del pintor genial y loco, pues sólo la locura podía justificar aquel “caminar, a medida que entraba en años, hacia la infancia del talento” del discípulo del Tiziano⁴⁸. Queda así

convertido el Greco en un maravilloso héroe romántico, prototipo del artista misterioso y solitario. A. Jubinal, inspirándose en los cuadros del Museo, añade sabrosos detalles al mito recién creado: el Greco, ya anciano y perdida la razón a causa del desprecio de sus contemporáneos, halló un tierno consuelo a su dolor en la hija joven y adorada... Y cierto es que muchos admiraron el pseudo *retrato de su hija* (*La dama del armiño*, Pollok House, Glasgow, colección Stirling-Maxwell), pues era como un emotivo testimonio de la serenidad perdida del pintor. Goya, con ocho lienzos—algunos de los cuales no fueron expuestos, permaneciendo en los almacenes del Louvre hasta 1850—, pasó prácticamente desapercibido. Algunos críticos establecieron incluso extraños paralelismos entre las “extrañas pinturas del Greco y las caricaturas de Goya”⁴⁹. Todos los artículos y recensiones sobre el Museo Español le dedican algunas líneas, pero sólo en tanto en cuanto cierra la escuela española y aparece por consiguiente como obligado punto final. Este es el sentir, por ejemplo, de Teófilo Gautier, que saludó en él al ilustre epígono de la pintura española: “Es el nieto aún reconocible de Velázquez. Después de él vienen los Aparicio, los López; la decadencia es completa. En la tumba de Goya está enterrado el antiguo arte español, el mundo para siempre desaparecido de toreros, majas, manolas, contrabandistas, ladrones, aguaciles y brujas, todo el color local de la Península”⁵⁰. Los franceses, que ya conocían al Goya de los *Caprichos*, al “Boileau de la pintura, virulento satírico moderno”⁵¹, no comprendieron, ni acertaron a “ver”, al Goya de la Galería Española. Las obras de Goya, desconocido por entonces como pintor, fueron recibidas con evidente frialdad, a pesar de que parecían acordes con ciertos principios estéticos propugnados por el ala romántica de la crítica. Apenas existen comentarios del *Reo en Capilla* y del *Entierro*, que sólo conocemos por una breve anotación de Jules Michelet⁵². Jubinal describe más detalladamente las *Viejas* (hoy en el Musée de Lille) y un *Aguila* que no figuran en el catálogo de 1838 aunque sí en los inventarios de la Galería Española⁵³. En cambio las *Manolas en el balcón* (colección privada), las *Majas* (Museo de Lille) y el *Retrato de la Duquesa de Alba* (Hispanic Society, Nueva York) monopolizaron las más variadas críticas; fueron consideradas las dos primeras obras cuadritos

pintorescos, meras ilustraciones de costumbres españolas. Pero el *Retrato de la Duquesa de Alba* “sólo valía por el traje” de la retratada, pues “el rostro no parecía real y las mejillas demasiado pintadas, los ojos y las cejas negras dibujadas sobre la piel sin matices intermedios, la falta de modelado, le dan el aspecto de una muñeca de cera...”⁵⁴. En el fondo, lo mismo que en Murillo, Velázquez, Ribera, Cano, el Greco, los críticos buscaron en Goya el testimonio histórico: los cuadros fueron percibidos como documentos, reflejos directos de la vida.

Sobre los demás pintores del Museo Español existen referencias en los artículos y recensiones publicados después de la inauguración de 1838. Algunos autores, con la pretensión de ofrecer un panorama completo de la pintura española, mencionan a los ochenta y cinco artistas de la nueva Galería. Otros se dedican a analizar, con todo lujo de detalles, obras de pintores totalmente desconocidos por entonces, alabando por igual a Antonio del Rincón, Pedro de Córdoba, Correa o Juan Gómez, Blas del Prado, Luis de Vargas o Valdés Leal.

El público se orientó de inmediato hacia los nombres conocidos. Esta pintura era como una “nueva América, una mina virgen”, que precisaba ser descubierta y explorada⁵⁵. El hilo conductor lo ofrecían las seguras referencias de un Murillo, un Velázquez o incluso un Zurbarán.

Este descubrimiento será llevado a cabo en Francia no tanto por los artistas como por los escritores. Los diez años largos en que permaneció en el Louvre el Museo de Luis-Felipe posibilitaron fructíferos progresos en el conocimiento de la pintura española por parte del público francés. Un conocimiento que suponía una aproximación a la obra de arte desde criterios en ningún modo pictóricos y que encajaban dentro de moldes perceptivos de tipo literario. Esta visión teórica precedió la toma de contacto directo con la pintura. Por ello, aun reconociendo que la Galería Española no tuvo repercusiones efectivas sobre el arte francés entre 1838 y 1848, hay que admitir que su intervención fue muy significativa en el desarrollo del pensamiento estético del momento. Para los escritores y críticos románticos la pintura española, que con tan sorprendente fidelidad expresa el acontecer histórico y las “costumbres” inmanentes de toda una nación, es

una ejemplar escuela de realismo. Por esos mismos años el realismo, cuya definición fluctúa aún entre “colorismo” (E. J. Deléduze y Clément de Ris), “naturalismo” (Peisse) y “pre-rafaelismo” (Mantz y Delaborde)⁵⁶, parece haber encontrado su confirmación pictórica en los lienzos de Courbet; Champfleury, “Cardenal del Soberano Pontífice”⁵⁷ del movimiento, se refiere a menudo a los cuadros del Museo Español para señalar la “verdad” de algunas obras de Courbet⁵⁸. Sin embargo estas “lecciones nuevas de vehemente sinceridad”⁵⁹, que podemos vislumbrar en ciertas composiciones de Courbet, Millet⁶⁰ y de pintores menores como Bonvin, Ribot, etc., no proceden necesariamente de los cuadros del Museo Español. La Galería de Luis-Felipe contribuyó poderosamente a la difusión por Europa de la pintura española y originó numerosos escritos sobre el arte de la Península⁶¹, pero no influyó en la evolución artística francesa de 1838-1848. Potenció quizá el hispanismo de los artistas que en estos años buscaban, en una España más imaginada que real, nuevos motivos pictóricos: Dehodencq, Blanchard, Dauzats, Jollivet, Louis Boulanger, Achille y Eugène Déveria, los Johannot, Célestin Nanteuil, Jean Gigoux... La elección de ciertos temas, por lo general escenas pintorescas, de costumbres, paisajes “típicos”, el predominio de tonalidades oscuras, eran suficientes para considerar a estos pintores como lejanos discípulos de la Escuela española. Pero para los hispanistas de la generación siguiente, Legros, Ribot, Carolus-Duran, Bonnat, Manet, la Galería de Luis-Felipe será como uno de esos recuerdos que, inmersos en lo más profundo de las memorias, de repente renacen vivificados y transformados.

N O T A S

¹ De una carta de Baudelaire a T. Thoré, sobre un artículo de este último en la *Indépendance Belge* del 15 de junio de 1864. Cit. en PIERRE COURTHION, *Manet raconté par lui-même et par ses amis*, Ginebra, 1953, I, pp. 112-113.

² «Burgueses, habéis, rey, legislador, o negociante, instituido colecciones, museos, galerías... Lo que habéis hecho para Francia, lo habéis hecho para otros países. El Museo Español ha venido a aumentar el volumen de ideas generales que debéis poseer sobre el arte». C. BAUDELAIRE, «Salón de 1846. A los burgueses», en *Curiosités Esthétiques*, ed. 1976, Paris, p. 99.

³ Presenté como tesis de doctorado, en la Universidad de la Sorbona, el resultado final de mis investigaciones sobre el museo perdido de Luis-Felipe. Una exposición organizada recientemente por el Museo del Louvre (octubre 1981- enero 1982) ha hecho factible, y pública al fin, su imaginaria reconstrucción visual.

⁴ Con la invasión napoleónica de España entraron en Francia numerosas obras de arte formando parte del botín de los generales o destinadas al Museo Napoleón; en 1813 habían sido enviados a París, y por el Rey José, cincuenta cuadros de la escuela española, pero no fueron expuestos en su mayoría y permanecieron en el Louvre hasta 1815, fecha en que fueron devueltos al gobierno español.

⁵ La Galería del mariscal Soult constituía una antología bastante completa de la pintura española, con obras de Luis de Vargas, Juanes, Morales, Fernández de Navarrete, Sánchez Coello, Ribalta, Pacheco, Bernabé de Ayala, Juan de Pareja, Pablo Legote, Juan de Arellano, Llano y Valdés, Sebastián Gómez, Mateo Cerezo, Carreño de Miranda, los dos Herrera, Ribera, Cano, Murillo, Zurbarán. Muchos de estos pintores estarán representados en el Museo Español.

⁶ En Francia, a lo largo del siglo XVII y hasta el siglo XIX, el arte español es valorado a través del arte italiano. Ribera, cuyo «españolismo» es un descubrimiento del XIX, era para Félibien «sólo uno de los imitadores del Caravaggio» (A. FÉLIBIEN, *Nom des peintres les plus célèbres*, Paris, 1679, pp. 54-55).

⁷ Velázquez y Murillo son los dos pintores que analiza en profundidad. En cuanto a los demás, Mérimée escribe que «todavía se pueden ver con placer las obras de Ribera, Alonso Cano, Roelas, Zurbarán, Morales, Pacheco, Tobar, Leonardo y

otros cuyos nombres son prácticamente desconocidos en Francia...». P. MÉRIMÉE, «Les grands maîtres du Musée de Madrid», *L'Artiste*, marzo de 1831.

⁸ Antes de 1838 había sólo siete cuadros españoles en las colecciones del Louvre: Francisco Collantes, *La zarza ardiente*; Escuela española del siglo XVII, *Vista del palacio del Escorial*, y Velázquez, *Retrato de la Infanta Margarita*. Estos tres últimos procedían de las colecciones de Luis XIV. Entraron a finales del XVIII: Murillo, *El niño mendigo* (comprado a Jean-Baptiste Lebrun en 1782); Murillo, *Jesús en el Olivar* (1783, procedente de la venta del Conde de Vaudreuil) y Murillo, *Sagrada Familia* (la *Virgen de Sevilla*), entra en 1786 procedente de la venta del Conde de Servant. La *Adoración de los pastores*, de Ribera, fue ofrecida al Gobierno francés por Fernando IV, Rey de Nápoles.

⁹ CONDE DE MONTALIVET, *Fragmentos et souvenirs, 1836-1848*, II, París, 1900, pp. 295-307.

¹⁰ Luis-Felipe, cuando aún era Duque de Orleáns, residió durante tres meses en la España ocupada por las tropas napoleónicas. En 1810 había contraído matrimonio con María Amalia, hija del Rey de Sicilia, Fernando IV, hermano de Carlos IV. Durante su estancia en España el Duque aspiró a ser llamado a reinar por el Consejo de la Regencia, que quería, al contrario, utilizar su presencia en España para sublevar a las tropas francesas estacionadas en Cataluña (en 1810). Al final, el Consejo abandonó su proyecto, y como las exigencias de Luis-Felipe se hacían más apremiantes, fue éste despedido, y tuvo que salir de España. Las ambiciones dinásticas de Luis-Felipe culminarán durante su reinado con las «bodas españolas» (la del Duque de Montpensier con la hermana de la Reina Isabel en octubre de 1846).

¹¹ El Barón Taylor, gran viajero, escritor, artista, ya había cumplido con éxito, y para Luis-Felipe, una difícil misión: la expedición de Egipto, que significó la cesión al Gobierno francés del obelisco de Luqсор, hoy en la plaza de la Concordia de París. Taylor era autor de unos estupendos *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France* (publicados en fascículos de 1819 a 1863), amplio estudio histórico-geográfico de las distintas regiones francesas, con especial atención al arte, los monumentos, la arqueología... Vino a España por vez primera como militar, con las tropas del Duque de Angulema, en 1823. Diez años más tarde recorrerá, acompañado por el pintor Adriano Dauzats, Aragón, Cataluña, Castilla y permanecerá largo tiempo en Madrid.

¹² Según las cuentas y recibos de la misión Taylor (ARCHIVOS NACIONALES DE PARÍS, *Casa del Rey y lista civil*: legajo 041725, Cuentas de la Misión Taylor, y 042571, Intendencia General, Gastos). La misión Taylor, los pormenores de los sucesivos viajes que Taylor y Dauzats realizaron por la Península, han sido analizados ampliamente en su desarrollo cronológico por P. Guinard en base a los *Carnets* (diarios) de Dauzats, que transcribe casi íntegramente en su obra *Dauzats et Blanchard, peintres de l'Espagne romantique*, París, 1967.

¹³ Conocemos muchos de los pormenores de esta misión por los *Carnets* de Dauzats (reproducidos en parte por GUINARD, *Op. cit.*).

¹⁴ Un artículo de la revista *El Artista* (t. III, 1836, pp. 47-48), sin firmar, anunciaba muy elogiosamente la llegada de estos «sabios y artistas extranjeros, hombres decididos, apóstoles de la Ilustración»..., cuyo proyecto era «dar a conocer a su vuelta a Francia la mayor parte de las riquezas artísticas que tiene nuestra nación». En este artículo, al que no debió ser ajeno el director-fundador de la revista, Federico de Madrazo, que tenía aún muy presente su descubrimiento de París y sus círculos artísticos de la mano de Taylor, se hacía sólo referencia, claro está, a la preparación del *Viaje pintoresco a España*, pretexto oficial de la misión.

¹⁵ «Convento españoles: tesoros artísticos encerrados en ellos», *Revista Española*, 3 de agosto de 1835. Cit. por A. RUMEAU, «Mariano José de Larra et le Baron Taylor. Le voyage pittoresque en Espagne», *Revue de littérature comparée*, 1936, p. 481.

¹⁶ Sevilla, de quien decía Ford era «el tumbuctu de los aficionados a las artes» (RICHARD FORD, *A Handbook for travellers in Spain*, 1845, p. 115), fue el principal centro de adquisiciones. Manuel López Cepero, deán de la catedral y encargado por entonces de organizar en Sevilla el Museo de pinturas, vendió a Taylor algunos de los lienzos de su galería. Aniceto Bravo era el propietario de una espectacular colección de cuadros inicialmente constituida por su tío Antonio después de las guerras napoleónicas; constaba, según González, de más de ochocientas obras (F. GONZÁLEZ DE LEÓN, *Noticia artística, histórica y curiosa de todos los edificios públicos, sagrados y profanos de esta ciudad de Sevilla y de muchas casas particulares*, Sevilla, p. 259).

¹⁷ La Academia de San Fernando y la de Cádiz protestaron contra esta usurpación. La venta se hizo para Taylor pero a nombre de un José Cuesta, posible testafierro. Para una referencia más amplia sobre este asunto ver: ELÍAS TORMO, «El despojo de los zurbaranes de Cádiz, el viaje de Taylor y la efímera Galería Española del Louvre», *Cultura Española*, 1909.

¹⁸ Las cuentas de la misión Taylor figuran íntegras bajo forma de recibos en el legajo 04 1725 de los ARCHIVOS NACIONALES DE PARÍS (*Casa del Rey y lista civil*).

¹⁹ Las obras de la Galería Española fueron registradas en un inventario, del que se conservan dos ejemplares: *Inventaire descriptif des tableaux, dessins, gravures, sculptures, appartenant au domaine privé du roi et qui se trouvent déposés tant dans les salles du Musée Royal du Louvre désignées sous le nom de Galerie Espagnole, que dans le magasin du dit Musée et dans la collection céramique et vitrique de la manufacture royale de Sèvres*, Paris, 20 de septiembre de 1838; Archivos del Louvre: 1DD122-123, Archivos Nacionales de París: 04 2841. En el catálogo que se publicó a raíz de la inauguración de la Galería sólo figuran los cuadros españoles y es incompleto con relación a los inventarios, pues faltan cuarenta obras (que sin duda no fueron expuestas y permanecieron en los almacenes del Louvre). De este catálogo oficial, *Notice des tableaux de la Galerie Espagnole exposés dans les salles du Musée Royal au Louvre*, existen tres ediciones, con ligeras variantes, publicadas también en 1838. Galería Española y Museo Español son los dos términos que fueron

utilizados por la crítica periodística, aunque hubo cierta preferencia por el segundo, en los últimos años del Museo, sobre todo y por parte ya de escritores de reconocida fama. El primero fue el oficial, el de los catálogos.

²⁰ Así, por ejemplo, existe un recibo, entre los conservados en los Archivos Nacionales de París, del coleccionista sevillano Aniceto Bravo por «dos cuadros que representan el uno a Santa María Magdalena, calificada por todos los inteligentes por de Murillo». La *Magdalena* de Bravo figura como de Murillo en el catálogo de 1838, bajo el núm. 163. Muchos son también los vendedores que en los recibos sólo mencionan el tema representado sin aludir al artista, como por ejemplo el restaurador madrileño Ceferino Araujo, que vendió a Taylor una «Magdalena, original de la Escuela española». Todas las obras anónimas fueron atribuidas a distintos pintores. En la *Noticia* de 1838 no existe la denominación «escuela española».

²¹ El *Entierro de Cristo*, de Huguét, hoy en el Museo de Louvre, parece que no fue expuesto, pues no figura en la *Notice*. Permaneció en las reservas del Louvre y se quedó en Francia después de la devolución del Museo Español a la familia de Orleáns.

Los cuadros de Villaamil, que están registrados en los inventarios, tampoco fueron expuestos en las salas de la Galería Española. Cuando la devolución de 1851, cuatro se hallaban en el palacio de las Tullerías; una *plaza de la Feria en Sevilla* decoraba el Gabinete de la Reina en el palacio de Neuilly. Algunos inventarios realizados después de 1848 dan cuenta del estado ruinoso del cuadro, que sufrió mucho de los destrozos originados en el palacio durante las jornadas revolucionarias de 1848.

²² El *Journal des Artistes* del 19 de febrero de 1837 fue el primero en anunciar la futura creación de un Museo de pintura española. Más tarde la noticia fue proclamada por Henri Blaze («Galerie espagnole au Louvre», *Revue des Deux Mondes*, 15 de mayo), Teófilo Gautier (en la *Presse*, 24 de septiembre) y Achille Jubinal (*Notice sur le baron Taylor et sur les tableaux achetés par lui l'après les ordres du roi*, París, 1837).

²³ A. DE CIR COURT, «Du Musée Espagnol», *France et Europe*, I, mayo de 1838, pp. 98-107.

²⁴ H. BLAZE, «Galerie Espagnole au Louvre», *Revue des Deux Mondes*, 15 de mayo de 1837, pp. 539-540.

²⁵ A. DE CIR COURT, *Op. cit.*, pp. 100-101.

²⁶ Hubo incluso recensiones en periódicos extranjeros, como la que apareció en el *Kunstblatt* en mayo de 1839 y que utilizó E. HEAD en su *Handbook of the History of the Spanish & French Schools of paintings*, publicado en 1848 como suplemento de los volúmenes escritos por Kugler sobre otras escuelas.

²⁷ Artículo sin firmar, «Ouverture du Musée Espagnol», *Journal des Beaux-Arts et de la Littérature*, 31 de enero de 1838, p. 18.

²⁸ Alejandro Aguado, antiguo ayuda de campo de Soult, poseía una colección de doscientos cincuenta cuadros atribuidos a la escuela española; su venta en 1843 provocó los elogios apasionados de un sector de la prensa que, contando las «maravillas» de la Galería Aguado, pretendía rebajar el contenido del Museo Español.

²⁹ ALEX. DESCAMPS, «Le Musée Espagnol», *Le National*, 15 de febrero de 1838.

³⁰ «Ouverture du Musée Espagnol», *Journal des Beaux-Arts et de la Littérature*, 21 de enero de 1838, p. 20.

³¹ La *Virgen de la Faja*, célebre ya antes de la apertura del Museo, pues toda la prensa había anunciado con anterioridad que pertenecía a un grande de España, el Conde del Aguila, antes de ser adquirida por Taylor en Sevilla, fue muy favorablemente acogida y su autenticidad poco discutida. Después de la venta de 1833, pasó a la colección de D. Antonio de Orleáns, en Sanlúcar de Barrameda. Actualmente en el mercado de arte (Nueva York, 1981).

³² Este *San Buenaventura* (hoy el *Fray Juan de San Bernardo*, atribuido a Valdés Leal, de la Yale University Art Gallery) inspiró a Jubinal una pintoresca y emotiva descripción: «La primera vez que vi este cuadro en el Louvre aún estaba, como muchos otros, en el suelo, sobre la losa, y tan ennegrecido por el humo de los cirios españoles, tan cubierto por el polvo de las rutas castellanas, que era muy difícil distinguir en él algo más que una capa negra. De repente el Barón Taylor me llamó y con esa cortesía que le caracteriza limpió con una esponja mojada en vino primero la frente, luego las mejillas, el cuerpo... Retrocedí espantado... Estaba tocando con los dedos a un auténtico representante del más-allá». A. JUBINAL, *Op. cit.*, pp. 26-27.

³³ Hoy en el Museo Metropolitano de Nueva York.

³⁴ A. DE CIR COURT, *Op. cit.*, pp. 239-240.

³⁵ Hoy en Londres, colección particular. Considerado por López Rey como del taller de Velázquez (LÓPEZ REY, *Velázquez. A catalogue raisonné of his oeuvre*, Londres, 1963, n.º 289).

³⁶ Zurich. Colección particular.

³⁷ Madrid. Colección Várez-Fisa.

³⁸ Madrid. Antiguamente Marqués de Valdeterrazo.

³⁹ *Le Temps*, 4 de febrero de 1838.

- ⁴⁰ Hoy atribuido a Lucas Jordán (Londres, mercado del arte, 1975). F. P., *Moniteur Universel*, 10 février 1838, p. 272.
- ⁴¹ W. STIRLING, *Annals of the Artists of Spain*, 1845, III, p. 302.
- ⁴² A. DE CIR COURT, *Op. cit.*, p. 233.
- ⁴³ A. JUBINAL, *Op. cit.*, p. 23.
- ⁴⁴ A. JUBINAL, *Op. cit.*, p. 255.
- ⁴⁵ C. GUEULLETTE, *Les peintres espagnols*, Paris, 1863, pp. 38-39.
- ⁴⁶ «Se podía ver bajo la piel de uno de sus Cristos la huella morada de las espinas y de la lanza, contar las gotas de sangre sobre su frente». A. DE CIR COURT, *Op. cit.*, p. 104.
- ⁴⁷ *Le Temps*, 4 de febrero de 1838.
- ⁴⁸ A. DE CIR COURT, *Op. cit.*, p. 251.
- ⁴⁹ Artículo sobre el Museo Español en el *Courrier Français*, 2 de febrero de 1838.
- ⁵⁰ T. GAUTIER, artículo sobre Goya en el *Cabinet de l'Amateur*, 1842, pp. 337-345.
- ⁵¹ A. JUBINAL, *Op. cit.*, p. 22.
- ⁵² J. MICHELET, *Journal*, 23 de junio de 1839 (ed. N. R. F., Paris, 1959, II, p. 303).
- ⁵³ A. JUBINAL, *Op. cit.*, p. 22.
- ⁵⁴ *Le Temps*, 4 de febrero de 1838.
- ⁵⁵ «La Mission Taylor», artículo sin firmar, en *Charivari*, 24 de enero de 1838.
- ⁵⁶ Para una referencia más amplia sobre el concepto de «realismo» (sus orígenes en la crítica de arte), ver *Champfleury, le réalisme*, selección de textos por G. y J. Lacambre, Paris, 1793, p. 17.
- ⁵⁷ *Champfleury...*, *Op. cit.*, p. 13.
- ⁵⁸ *Champfleury...*, *Op. cit.*, p. 154.
- ⁵⁹ LOUIS ROSENTHAL, *Du Romantisme au réalisme. Essai sur l'évolution de la peinture en France de 1830 à 1848*, Paris, 1914, p. 357.
- ⁶⁰ Millet decía que «en el Louvre vivía el Museo Español». Carta de Millet del 21 de julio de 1838, publicada en la *Revue de Cherbourg et de Basse Normandie*, 1906-1907, pp. 62 y sigtes., cit. en MOREAU-NÉLATON, *Millet raconté par lui-même*, Paris, 1922, I, pp. 29-30.

⁶¹ Por ejemplo, los críticos de los Salones se refieren con frecuencia a los pintores del Museo Español para valorar obras francesas contemporáneas. Baudelaire señalaba en el Salón de 1845 algunos lienzos de «Mouchu, a quien deben gustar Ribera y todos los valientes 'factureurs'», y de Richardot, «una joven dama vestida con un traje negro y verde... y que tiene un cierto aire de familia con las santas de Zurbarán». C. BAUDELAIRE, «Salón de 1845», en *Curiosités Esthétiques*, ed. de 1976, París, p. 33. Por otra parte, son publicados por la prensa francesa monografías de artistas españoles, biografías llenas de fantasía, estudios generales sobre la historia de la pintura. En los relatos de viajes pintorescos, editados por estos mismos años, encontramos también descripciones de obras artísticas y, a veces, esquemáticas historias de arte.

“JESUS EN CASA DE MARTA Y MARIA”
Y EL “LENGUAJE” DE VELAZQUEZ

POR

BARTOLOME MESTRE FIOL

Jesús, yendo de camino, entró en un pueblo; y una mujer llamada Marta le recibió en su casa. Tenía ella una hermana llamada María, que sentada a los pies del Señor escuchaba su Palabra, mientras Marta estaba atareada en muchos quehaceres. Acercándose, dijo: «Señor, ¿no te importa que mi hermana me deje sola en el trabajo? Dile, pues, que me ayude». Le respondió el Señor: «Marta, Marta, te afanas y preocupas por muchas cosas; y hay necesidad de pocas, o mejor, de una sola. María ha escogido la parte buena, que no le será quitada».

Evangelio de San Lucas, Cap. 10, vv. 38-42.

CON mucha diferencia, este pasaje del Evangelio ha venido siendo el más socorrido para leer a los feligreses durante la misa. El sacerdote aclara después que esto quiere decir que el cristiano no ha de dedicar toda su actividad a la conquista de bienes terrenales; que, al menos los domingos, debe ir a la iglesia para escuchar la Palabra del Señor, y ha de respetar escrupulosamente sus advertencias a fin de que el alma esté siempre en estado de poder ser admitida en el Reino Celestial.

Este asunto ha sido llevado al lienzo infinidad de veces. Por la brevedad del pasaje y fácil identificación de los tres personajes que intervienen la "lectura" del cuadro nunca ofrece dificultades. En esta versión de Vermeer de Delft (1632-1675, LÁM. I), Marta se dispone a servir la comida sobre una mesa con mantel blanco. En su primer viaje trae el pan, y pide a Jesús que diga a María que la ayude. La escena recoge el momento en que Jesús pronuncia sus últimas palabras, con la mirada vuelta hacia Marta y apuntando con la diestra a María, sentada a sus pies. La

cara de Marta denota decepción. María está profundamente ensimismada.

La versión de Dominico Theotocópoli, llamado Greco (1541-1614, LÁMINA II), es también de fácil lectura. Igualmente reproduce el momento en que Jesús reprende a Marta y ensalza la conducta de María. Marta acude presurosa y con la cabeza gacha en señal de arrepentimiento y sumisión. María se arrodilla y junta las manos en ese gesto tan característico del cristiano que invoca a Dios. Los tres personajes y la mesa, con zarpas de león, giran en torno a un eje representado por esa laja redonda y oscura del pavimento, dando la impresión de que van a iniciar una vertiginosa ascensión hacia las Alturas. En esta composición, como en otros muchos asuntos religiosos, Greco imprime un movimiento rotatorio a las figuras para vigorizar su misticismo.

Jorge Manuel Theotocópoli (1578-1631), hijo de Greco y de D.^a Jerónima de las Cuevas, fue pintor, escultor y arquitecto. Como pintor siguió la escuela de su padre, pero poniendo mayor acento en el claroscuro barroco. En su *Jesús en casa de Marta y María* (LÁM. III) no representa el final del pasaje, sino el principio, cuando María se sienta a los pies del Señor para escuchar su Palabra. En el aposento del fondo, Marta se dispone a servir la comida. Apoyada con ambas manos sobre la mesa, mira a María con cara de enfado porque la deja sola en el trabajo. Cuando se cansa de esperar, acudirá a Jesús para que diga a su hermana que la ayude.

Un mediano conocedor de la pintura del Renacimiento y del Barroco identificaría el tema de estos tres cuadros sin previa información. Y un especialista en Arte, suponiendo que no los hubiera visto nunca, adivinaría incluso el nombre de los tres pintores. Cualquier versión de *Jesús en casa de Marta y María* es fácil de identificar porque el pintor ha de ceñirse a lo que dice el Evangelio. Y en aquellos tiempos, para que el pintor no se tomara libertades, la Iglesia daba normas concretas de cómo debían representarse los temas bíblicos y los de los santos.

En todas las versiones pictóricas de *Jesús en casa de Marta y María* siempre aparece un hombre de unos treinta años de edad, sentado en silla o sillón, envuelto en un manto y en actitud declamatoria. A sus pies, por lo común sentada en un escabel, hay una mujer joven que le escucha y



LÁMINA I

VERMEER DE DELFT, *Jesús en casa de Marta y María*. 1564 (105 × 98,5 cms.).
(National Gallery of Scotland, Edimburgo).



LÁMINA II

GRECO, *Jesús en casa de Marta y María*.
(Colección S. Bourgeois. Nueva York).



LÁMINA III

JORGE MANUEL THEOTOCÓPOLI, *Jesús en casa de Marta y María*.
(Museo Lázaro Galdiano. Madrid).



LÁMINA IV

VELÁZQUEZ, *Jesús en casa de Marta y María*.
 Hacia 1620 (60 × 103 cms.).
 (National Gallery. Londres).

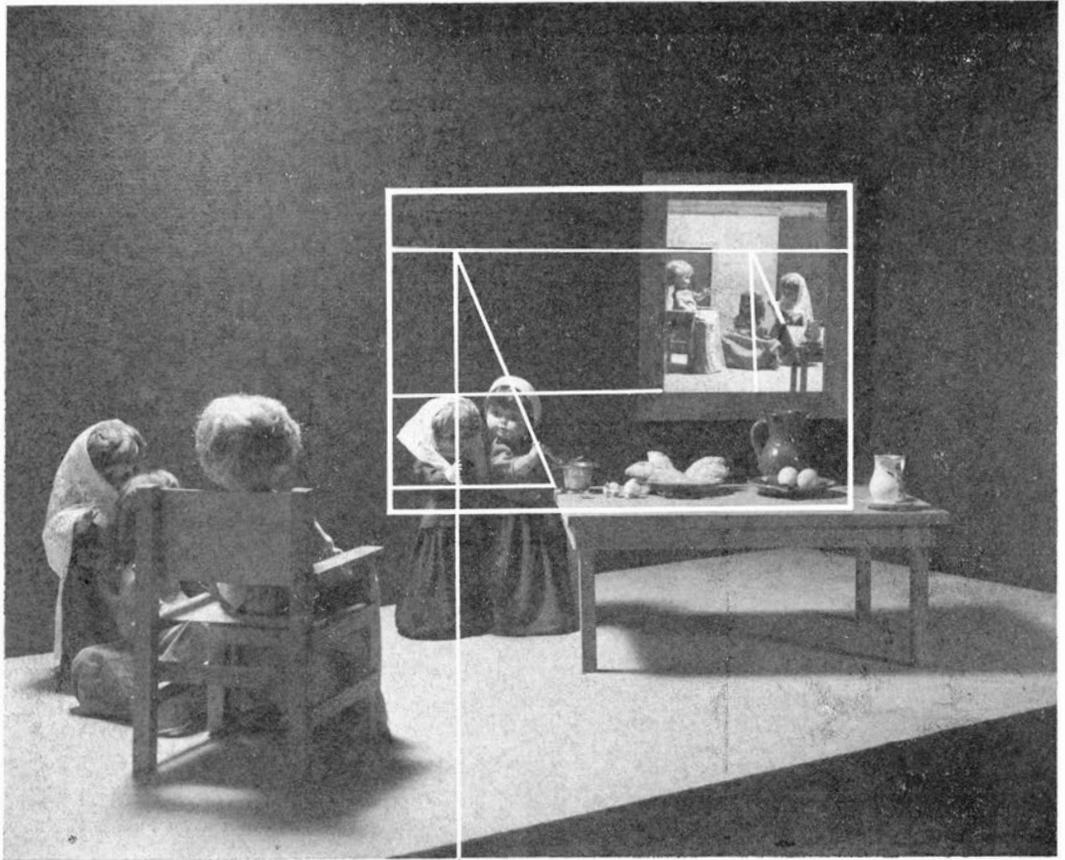
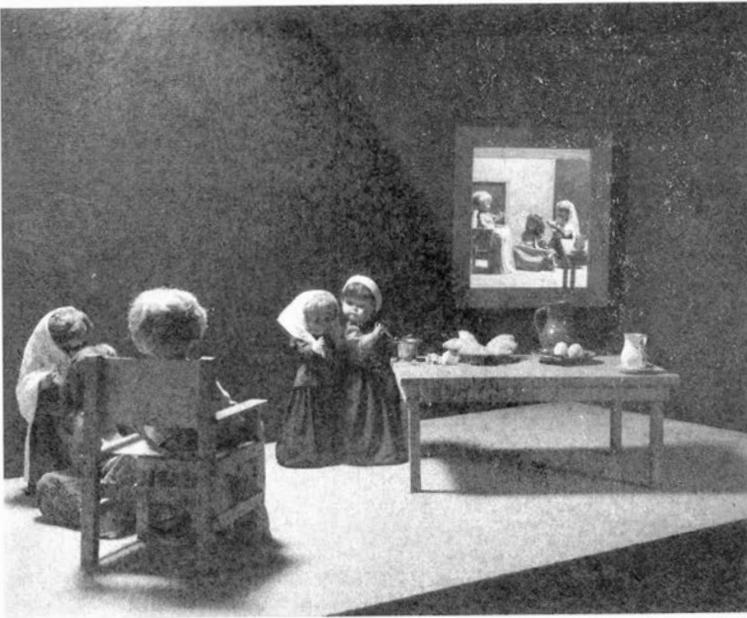


LÁMINA V

Jesús en casa de Marta y María. Trazado de las líneas de perspectiva.

LÁMINA VI

Jesús en casa de Marta y María. Se ha reproducido con muñecos para que la cámara fotográfica pueda captar la escena completa. Jesús y Marta se miran a los ojos. El piso, la mesa, el espejo y las figuras de Marta y la vieja A se ven en el mismo lugar y en idéntica perspectiva que en la fig. 4 y LÁM. V. El jarro barnizado no deja ver la arista del rincón. En este espejo vemos reflejado (y más iluminado) el travesaño superior del espejo YW y la misma sección de mesa, con el jarro de loza blanca, que vemos en el cuadro de Velázquez. E igualmente se comprueba que la fuerte iluminación de la escena de Jesús en el espejo procede del centro de la cocina. Obsérvese la exacta coincidencia de las aristas del marco con las del cuadro de Velázquez, y el lado lejano se ve más ancho que el proximal.



Z

LÁMINA VII

En lo fundamental, todas las líneas de perspectiva coinciden con las de la LÁM. V y fig. 4. La fotografía ha sido tomada desde el punto Z de la LÁM. V y figs. 4 y 9.

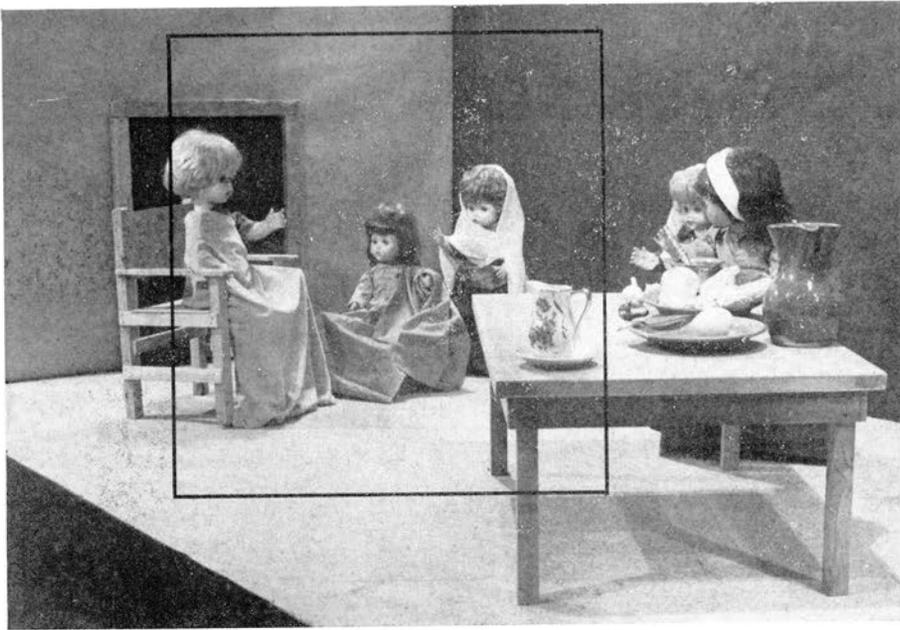


LÁMINA VIII

Fotografía obtenida desde el sitio del espejo YW. Este espejo capta la escena completa, pero el espejo TS sólo refleja la imagen del «recuadro central».

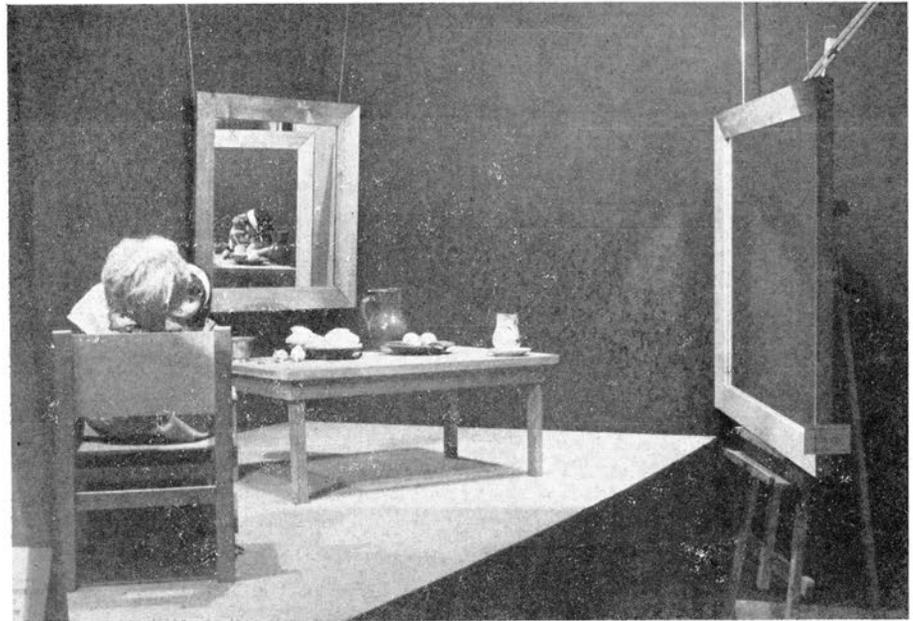


LÁMINA IX

Jesús en casa de Marta y María. Los dos espejos están sesgados en sus rincones respectivos. Sus marcos se han hecho con madera del mismo tablón y no se han pintado. El travesaño superior del espejo YW está a menor altura que el del TS, y por eso lo vemos reflejado en esta fotografía y en la LÁM. VI. De esta misma forma colocó los espejos Velázquez (LÁM. IV). Fotografía obtenida desde detrás de Jesús.

medita. No muy lejos, otra joven suspende el trabajo para dirigirse al hombre sentado. Esta joven es Marta; el hombre es Jesús; la joven sentada a sus pies es María. Dice el Evangelio que Marta estaba atareada en muchos quehaceres, pero no especifica cuáles. Probablemente por dictado de la Iglesia, los pintores siempre representan a Marta preparando la comida o sirviendo la mesa. Puesto que “la casa era de Marta y María”, cabe deducir que serían huérfanas de padre y madre, y que el mando lo llevaría Marta por ser la mayor. No se menciona la edad que tenían, pero los pintores siempre las representan *jóvenes*, tal vez apoyándose en el pasaje *Resurrección de Lázaro (Evangelio de San Juan, Cap. 11, vv. 1-27)*. Algo resumido dice: “Cierta hombre llamado Lázaro, de Betania, pueblo de María y de su hermana Marta, estaba enfermo. María era la que ungió al Señor con perfumes y le secó los pies con sus cabellos. Jesús amaba a Marta, a su hermana y a Lázaro. Las dos hermanas envían a decir a Jesús: “Señor, aquel a quien Tú quieres está enfermo”. Jesús permaneció dos días más en el lugar donde se encontraba. Al llegar a Betania, Lázaro ya llevaba cuatro días en el sepulcro. Marta le salió al encuentro y le dijo: “Si hubieras estado aquí, no habría muerto mi hermano. Pero aun ahora yo sé que cuanto pidas a Dios, Dios te lo concederá”. Jesús, tras algunas aclaraciones al concepto de la vida eterna, acaba por resucitar a Lázaro. De este pasaje se desprende que los tres hermanos vivirían juntos y que ninguno estaba casado, lo que induce a pensar que los tres serían jóvenes. Por otro lado, María delata juventud al secar con sus cabellos los pies de Jesús. Parece acertado, pues, que Marta y María se representen pictóricamente como mujeres jóvenes.

“JESÚS EN CASA DE MARTA Y MARÍA”, DE VELÁZQUEZ

Las pinturas sobre asuntos religiosos reciben el nombre genérico de “cuadros de iglesia”. Todas las versiones de *Jesús en casa de Marta y María* pertenecen a este grupo; todas excepto una, la de Velázquez (LÁMINA IV). ¿Qué haría este bodegón en un muro de una iglesia?

CARL JUSTI, autor de uno de los primeros y más exhaustivos estudios sobre Velázquez¹, dijo: “Su indiferencia por los asuntos religiosos se hace patente en un cuadro en que la Historia Sagrada pasa a ser como el anejo de un bodegón. Se trata de *Cristo en casa de Marta*. La figura principal es una cocinera que trabaja en el almirez mientras le habla una anciana colocada detrás de ella. A la derecha, por una amplia *ventana*, se ve una sala muy clara y en ella tres personajes. Se podría considerar como *un cuadro colgado en una pared*. La escena, muy animada, parece una anécdota. Se podría pensar que el pintor la vio y se dijo: ‘Esto bien podría ser Jesús en casa de las dos hermanas’, y que hizo el boceto sin añadir un trazo que permitiese reconocer en el joven al Señor”.

JOSÉ CAMÓN AZNAR² dice: “El cuadro *Jesús en casa de Marta y María* nos parece que tiene una denominación absolutamente inadecuada. Podiéramos llamarlo mejor *Admonición a Marta*. La joven supuesta Marta es una criada que está moliendo con el almirez y detrás hay una vieja aconsejadora. En el fondo hay un *cuadro*—no un espejo, como ha supuesto algún crítico inglés—, cuyo marco se advierte, con Cristo en una habitación, María sentada a sus pies y quizá Marta, en pie. Sin esta referencia bíblica, este cuadro hubiera podido titularse *Celestina y su hija*, como estuvimos tentados a titularlo la primera vez que lo contemplamos en la Galería Nacional de Londres. Pero teniendo en cuenta la escena de Jesús en casa de Marta y María, las palabras de esa mujer tienen que ser de admonición a la criada para que abra su vida al espíritu”.

JULIÁN GÁLLEGO³, comentando las dificultades de “lectura” que presentan muchos cuadros de nuestro Siglo de Oro, dice: “Hay entre los más ilustres pintores españoles otro procedimiento, mucho más sutil, de introducir un espacio en otro, un exterior en un interior: el del “cuadro en el cuadro”, es decir, la presencia en la pared del fondo de un interior de otro cuadro colgado que representa algo fuera de él. Tal sistema comprende tres soluciones, vecinas pero distintas: el *cuadro* (pintura o tapiz) colgado en un muro; el *hueco abierto en este muro* (puerta o ventana)

a otra estancia o al aire libre; en fin el *espejo*, que introduce en el espacio fingidamente real del cuadro lo que se halla frente a él, es decir, al lado del espectador. En los tres casos nos hallamos ante una derivación de la “veduta” que los pintores del siglo xv inventaron para romper la monotonía de las paredes de sus escenas y para dar una representación más completa del espacio figurativo. Pero esta práctica alcanza entre los españoles del Siglo de Oro, especialmente en Velázquez, tal perfección en su voluntaria ambigüedad que las discusiones por ella provocadas en cuanto a la interpretación de los lienzos más célebres están lejos de resolverse satisfactoriamente para todos”. Al referirse concretamente al cuadro que analizamos, JULIÁN GÁLLEGO⁴ añade: “Nunca acabaremos de decidir si lo que se ve al fondo de su obra de juventud *Cristo en casa de Marta y María* (National Gallery, Londres) y que explica su sentido de ‘bodegón a lo divino’, cuyo primer término es, simplemente, una “cocina” con personajes, es un *cuadro* colgado en una pared de esta cocina, representando a Cristo predicando a la Magdalena, o una *abertura* que nos deja ver lo que sucede en la habitación contigua, o un *espejo* que refleja lo que sucede frente al cuadro, es decir, al lado del espectador. Para Neil MacLaren (autor del Catálogo —de 1970— de las pinturas de la Escuela Española que se hallan en la National Gallery de Londres), se trata decididamente de ‘an opening into an adjoining room’ (una abertura a una habitación contigua), pero ello no es nada evidente al ver detenidamente el cuadro. Tampoco puedo estar, por una vez, de acuerdo con el ilustre estudioso de la escuela española cuando piensa que *la vieja del primer término pueda ser Marta*. Esa vieja, que aparece en la escena del fondo escuchando la lección de Cristo (o, mejor dicho, no escuchándola, sino escandalizándose de que María por escucharla esté sin trabajar), sale al primer plano para contar a *Marta, joven “gallega” o cocinera contemporánea de Velázquez*, lo que acaba de ver, sirviendo de lazo, bastante tradicional, entre ambas escenas. Aunque el Evangelio nada diga de ella, puede ser una de esas vecinas, tan entremetidas, de la literatura del Siglo de Oro, de que Cervantes en *El viejo celoso*, o Lope de Vega en *La Dorotea*, han dejado eminentes ejemplos. Gracias a esa escena del fondo, este cuadro de Velázquez, con

una cocinera joven y una vieja que le dice algo, tema clásico del bodegón con figuras, se convierte en escena evangélica, sin olvidar ese aspecto cotidiano de la religión de San Ignacio y Santa Teresa, ese equilibrio entre los pucheros y Dios”.

Análisis de esta composición

Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (1599-1660) ofrece esta composición no a los católicos piadosos, sino a los *intelectuales* de su tiempo y a los que detrás vengan. Es un pintor *realista* y pinta las cosas tal como son, pero se expresa en *barroco*, que quiere decir originalidad, artificio y complicación. Está a la vista que es una composición con “cuadro en el cuadro”, pero nadie ha aportado argumentos convincentes de que el cuadro del fondo sea una *ventana*, a través de la cual veríamos a Jesús, María y una vieja (que llamaremos vieja B); ni de que sea un *espejo*, en cuyo caso estos tres personajes estarían situados en el espacio del espectador; y tampoco de que sea una *pintura* de este pasaje del Evangelio. Lo evidente es que, sumando los personajes de los “dos cuadros”, vemos un hombre y cuatro mujeres. El hombre parece tener unos treinta años de edad, lleva manto azul, está sentado en un sillón fraileroy en este instante mueve su mano izquierda. Parece el mismo Cristo del cuadro de Jorge Manuel Theotocópoli. A sus pies, sentada en un escabel, hay una mujer joven que le contempla con ojos bien abiertos; es María. ¿Cuál será Marta de las otras tres mujeres? Tiene que ser la joven del primer término, entre otras razones porque la hermana de esta María nunca podría ser vieja. Además, es la única “atareada en muchos quehaceres”; ha de hacer la comida y todavía no ha hecho más que meter unos dientes de ajo en el almirez. En cuanto a las viejas, son dos viejas distintas, no una misma que vaya de un sitio a otro. Basta fijarse en que la vieja situada junto a Marta (que llamaremos vieja A) lleva chaqueta marrón oscuro, escote abierto y camisa blanca, asomando el cuello y los puños por fuera de la chaqueta. La vieja situada detrás de María (vieja B) lleva chaqueta color salmón, con puños cerrados,

y cubre su cuello, hasta la barbilla, con una especie de bufanda o grueso pañuelo. Como dice JULIÁN GÁLLEGO, deben ser vecinas entremetidas que han acudido a casa de Marta al enterarse de la visita de Jesús, aunque es más presumible que las llamara el propio Velázquez para provocar cierta confusión. Desde luego, sin las dos viejas el problema sería muchísimo más fácil de resolver.

Si Marta aparece en “vivo”, y Jesús y María en el “cuadro del fondo”, puede descartarse que este cuadro sea una *pintura*. Quedan dos posibilidades: que sea una *ventana* o que sea un *espejo*.

Acerca de la historia de este cuadro de Velázquez, P. M. BARDI⁵ dice: “Tal vez fuera llevado a Londres desde Sevilla por un militar inglés, H. Packe, durante la Guerra de la Independencia Española (1808-1814). El caso es que en 1881 figuró en la subasta londinense de la colección del Coronel Packe, y fue adquirido por Sir William H. Gregory, que lo donó a la National Gallery (en 1892)”.

Este cuadro lleva, pues, noventa años expuesto al público en la National Gallery de Londres, una de las más importantes pinacotecas del mundo. Allí se sigue manteniendo la convicción de que el cuadro del fondo es una *abertura en el muro*. JULIÁN GÁLLEGO no lo ve tan claro; cree que nunca llegaremos a decidir si es una *ventana*, un *espejo* o una *pintura*. Y sin embargo está convencido, como todo el mundo, de que éste es el gran problema que Velázquez nos plantea, y que tendrá que resolver quien pretenda descifrar esta enigmática versión de *Jesús en casa de Marta y María*.

Por muchas horas o años que pasemos contemplando el “cuadro del fondo”, nunca podremos saber con seguridad cuál de las tres cosas es. Para enfocar el problema, lo primero que hay que hacer es prescindir de la escena de Jesús y examinar si aquello es el *marco* de un espejo o de una pintura o si es una *abertura en un muro*. Y para discernir cuál de estas dos cosas es hay que analizar su *perspectiva* en relación a la *perspectiva de la mesa de Marta*, porque la clave está en averiguar desde *qué punto* contemplamos “el cuadro del fondo”.

Se dice de Velázquez que es “el pintor de las perspectivas”, pero a muchos —incluyendo a algún profesor de Historia del Arte— les repugna

analizar “geoméricamente” una pintura artística, aunque sea de Velázquez. Es una postura anticientífica. Si se presentan problemas de perspectiva hay que analizarlos con el mayor rigor, tanto si nos gusta como si no nos gusta, porque quien impone su ley no es el espectador, sino el pintor.

Velázquez utiliza la llamada “perspectiva con un punto de fuga único” o “perspectiva renacentista”, el gran invento de los pintores italianos de los siglos xv y xvi. Esta perspectiva fue estimada en toda Europa como la conquista más alta en la Historia de la Pintura. Su gran mérito estriba en que permite representar el espacio tridimensional sobre una superficie plana con tal realismo que el espectador se siente incluido en la escena. El pintor tuvo que instruirse en geometría, matemáticas y otras disciplinas que gozaban de gran prestigio entre los humanistas de aquella época, pero su figura quedó enaltecida. De ser un miembro casi anónimo de un gremio de artesanos pasó a la categoría de *artista*, lo que le llevó a codearse cultural y socialmente con las clases elevadas. La general afición por esta perspectiva constituyó el impulso generador de mucha pintura del Renacimiento y del Barroco. Velázquez aportó algo muy original, único: consiguió proyectar el espacio figurativo hacia fuera del cuadro. En *Jesús en casa de Marta y María* (LÁM. V y figs. 4 y 10) y en *La familia de Felipe IV —Las Meninas—* (LÁM. X y figs. 11 y 12) la “restitución de la perspectiva” permite reconstruir el espacio en que se halla el espectador y señalar, dentro de él, la ubicación de *personajes que forman parte de la escena* pero que han quedado *fuera del cuadro*.

Sobre el cuadro *Jesús en casa de Marta y María* (LÁM. V) se han trazado las líneas fundamentales de su perspectiva. De momento, lo único que interesa observar es que *el borde posterior de la mesa* (que sigue la dirección KL) es paralelo a los bordes horizontales del lienzo, y que de los cuatro ángulos de la mesa sólo vemos el *ángulo 1*. Si el “cuadro del fondo” fuera una *ventana*, el espectador tendría que estar forzosamente situado *frente por frente de ella*, puesto que ve sus cuatro planos internos. Para hacer más comprensible el significado de estas líneas de perspectiva, voy a comentar separadamente algunos dibujos más simples.

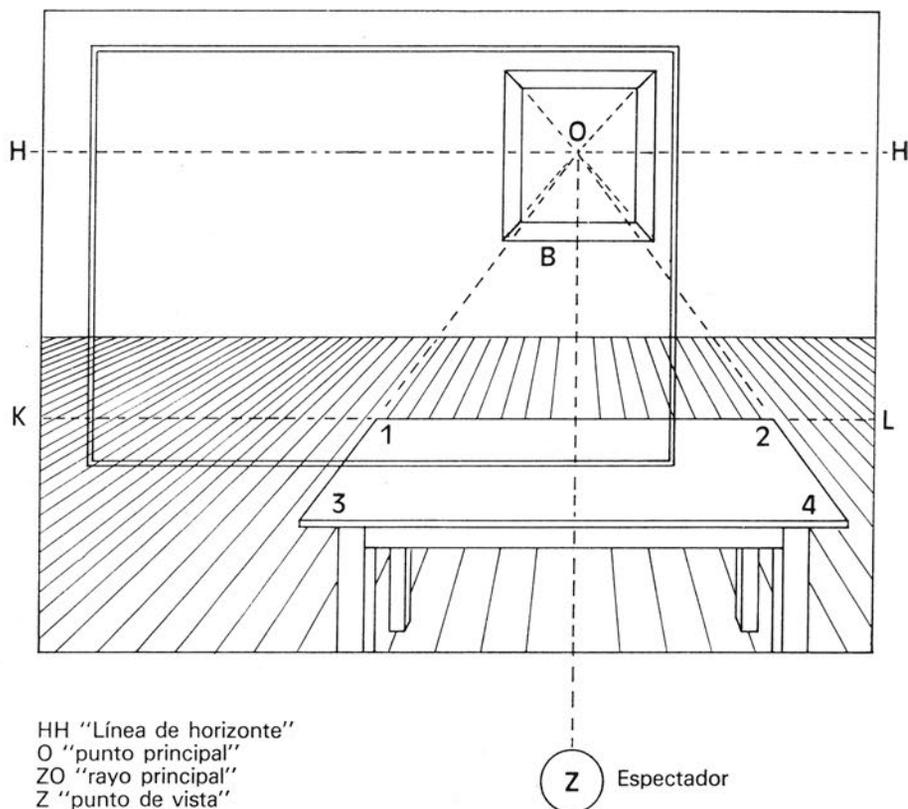


FIGURA 1

Una mesa, una pared y una ventana (B) vistas en *perspectiva frontal*, con el «punto principal» (O) en el centro de la ventana B. El *re-cuadro* incluye la sección de mesa y el cuadro del fondo de *Jesús en casa de Marta y María*.

FIGURA 1. No es posible discernir si la figura B es un *marco* o si es una *abertura en un muro*, pero yo digo que he dibujado una *ventana* en *perspectiva frontal*, y he situado el "punto principal" (O) en el centro de dicha ventana. Por ser *frontal* la perspectiva, todas las líneas horizontales se ven paralelas entre sí y a los bordes horizontales del lienzo; y las verticales se ven paralelas entre sí y a los bordes laterales del lienzo. Las aristas

de los cuatro ángulos diedros de esta ventana son líneas “ortogonales”, puesto que han de ser perpendiculares a los planos de esta pared, el interno y el externo. Las líneas de fuga de las cuatro aristas han de converger en el “punto de fuga único de la perspectiva”, llamado “punto principal” (O), que representa el *infinito*. La horizontal que pasa por el punto O se llama “línea de horizonte” (HH). Y la perpendicular a HH en el punto O es el “rayo principal” (ZO). El espectador de este cuadro ha de estar situado en algún punto de la línea ZO o de su prolongación. El punto exacto en que estaría situado se llama “punto de vista” (Z). Hay que tener siempre presente que el “punto de vista” está situado a la misma altura que el “punto principal”. Dicho de otra manera, el “rayo principal” va *horizontalmente* del ojo del espectador al “punto principal”.

Si contemplamos esta ventana en perspectiva *frontal*, también hemos de ver en la misma perspectiva la pared en que se ha labrado. Por tanto, la arista de la pared con el suelo ha de ser paralela a los bordes horizontales de la ventana y del lienzo. Todas las líneas del entarimado o de las paredes laterales que sean perpendiculares a dicha pared han de fugar hacia el punto O.

Exactamente como en el cuadro de Velázquez (LÁM. V), debajo de la ventana he dibujado una mesa con su borde posterior paralelo a los bordes horizontales del lienzo, lo que significa que contemplamos la mesa también en perspectiva *frontal*. La podemos dibujar de muy distintos tamaños, pero las líneas de fuga de sus dos ortogonales (3-1 y 4-2) siempre han de converger en el punto O, y el borde 3-4 ha de ser paralelo al borde 1-2. En esta figura vemos “obtuso” el ángulo 1 de la mesa. En el cuadro de Velázquez se ve “agudo”. En cambio, los “cuadros del fondo” son muy parecidos.

FIGURA 2. Aquí he dibujado *dos ventanas* exactamente iguales (A y B) y también en perspectiva *frontal*. La ventana B y la mesa están en idéntica posición que en la figura 1. Lo que difiere es que he situado el “punto principal” (O) en el centro de la ventana A, y hacia allí fugan todas las ortogonales. El “rayo principal” (ZO) ya no pasa por encima de la mesa y en dirección al centro de la ventana B, sino por la izquierda

de la mesa y en dirección al centro de la ventana A. El ángulo 1 de la mesa ha pasado de “obtuso” a “agudo” (como en el cuadro de Velázquez). Vemos la ventana A exactamente como veíamos la B en la figura 1. En cambio, la perspectiva de la ventana B ha cambiado tanto que ya hemos dejado de ver su *plano vertical interno* más próximo.

En el cuadro de Velázquez (LÁM. V) se discute si el “cuadro del fondo” es un *marco* o si es una *ventana*, pero la mesa de Marta no puede ser otra

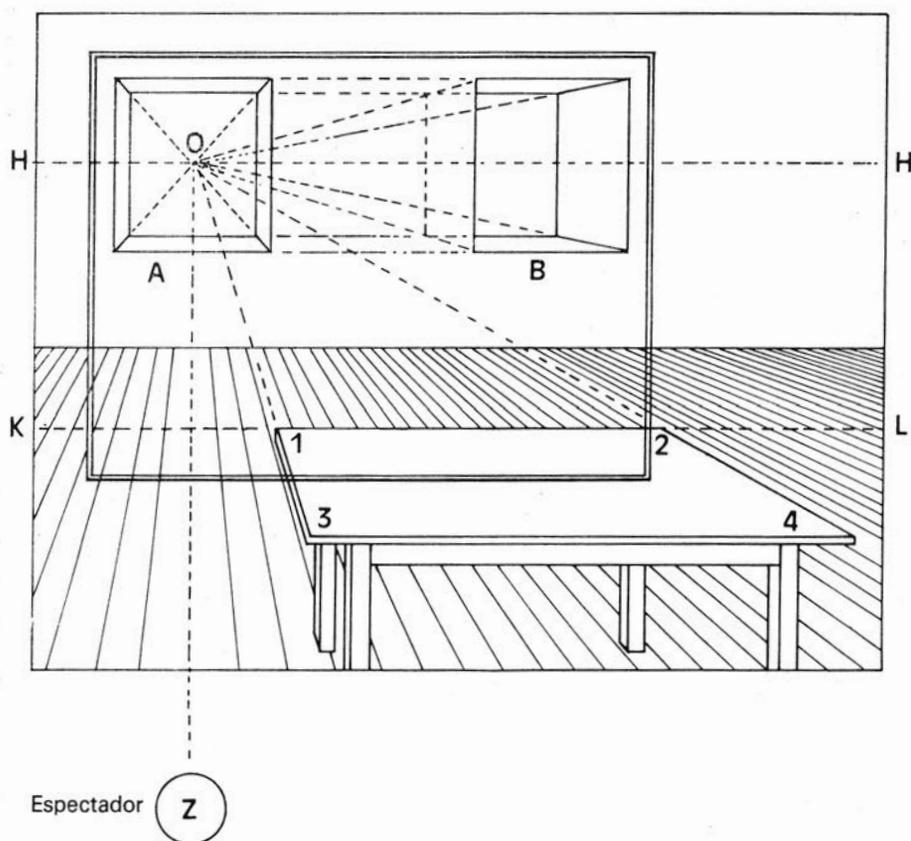


FIGURA 2

Una mesa, una pared y dos ventanas (A y B) vistas en *perspectiva frontal*, con el «punto principal» (O) en el centro de la ventana A.

cosa que una mesa de verdad. Por tanto, *la perspectiva que manda no es la del "cuadro del fondo", sino la de la mesa de Marta*. Si el cuadro fuera realmente una *ventana* la veríamos en la perspectiva de la ventana B de esta figura. Queda, pues, totalmente descartada la posibilidad de que el "cuadro del fondo" de *Jesús en casa de Marta y María* sea una *abertura en un muro*; forzosamente tiene que ser un *marco*.

FIGURA 3. Cotejando esta figura con el cuadro de Velázquez (LÁMINA V), vemos que el ángulo l de la mesa y el cuadro B tienen similares características. Puesto que B no puede ser una ventana, tendrá que ser un *marco*. Si el espectador Z ve el lado vertical cercano del marco *más estrecho* que el lado vertical lejano, sin duda será debido a que las barras serán de sección triangular, de forma parecida a la de las dibujadas al pie de esta figura.

La conclusión final es que si el "cuadro del fondo" no puede ser una *abertura en el muro*, tendrá que ser un *marco*. Y si no puede pertenecer a una *pintura* (porque sería absurdo que Marta apareciera en "vivo" y Jesús y María "pintados"), por fuerza tendrá que ser el *marco de un espejo*.

FIGURAS 4 Y 5. El "recuadro" de la figura 5 viene a ser un calco de la LÁMINA V. La figura 4 es prácticamente idéntica a la 5; sólo que hemos distanciado la mesa del espejo para poder ver el pavimento de la cocina.

Cotejando la figura 4 con la LÁMINA V, vemos que todas las líneas de perspectiva siguen la misma dirección: KL y HH son paralelas a bordes horizontales del lienzo; TS se "eleva" ligeramente en dirección de izquierda a derecha. Esta línea es la prolongación del borde superior del travesaño inferior del marco (hemos escogido el borde superior porque se ve mejor que el inferior). El hecho de que esta línea no sea horizontal ya delata que esto no puede ser una *ventana* vista en perspectiva *frontal*; ha de ser un *marco* visto en perspectiva *oblicua*. En el espejo vemos la *cara interna* de una jamba de la puerta. La cara interna del dintel la vemos

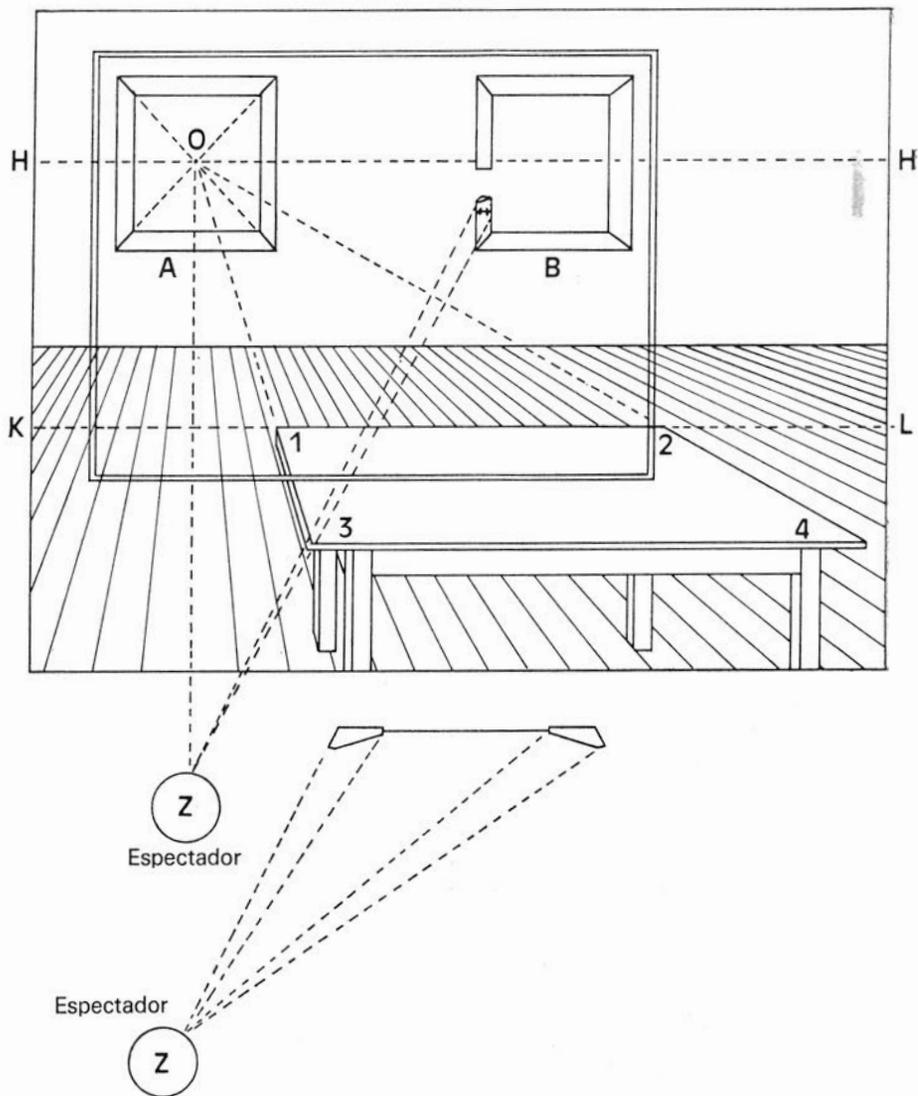


FIGURA 3

Una mesa, una pared, una ventana (A) y un marco (B) vistos en *perspectiva frontal*. El «punto principal» (O) se ha situado en el centro de la ventana A. Al pie de esta figura se ha dibujado una sección del marco.

horizontal y “tangencialmente”, lo que indica que por ahí ha de pasar la “línea de horizonte” (HH). Considerando que el espejo estará colocado en posición bien vertical, esta “línea de horizonte” ha de estar a la misma altura en la escena del primer término. La línea de fuga del borde ortogonal 3-1 de la mesa cruza la línea HH en el punto O, que será el “punto principal”. La perpendicular a HH en el punto O señalará la dirección del “rayo principal” (ZO) y la posición del *espectador* Z.

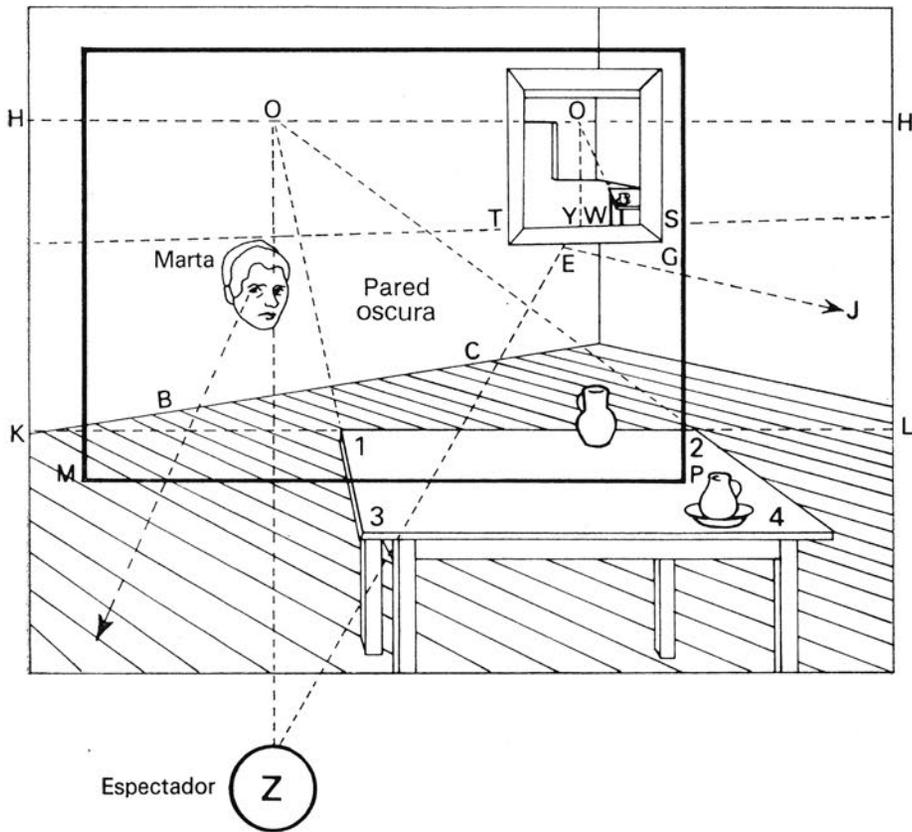


FIGURA 4

El «recuadro» corresponde al cuadro de Velázquez (LÁM. V). La perspectiva es la misma, pero se ha distanciado la mesa del espejo para poder ver el pavimento de la cocina.

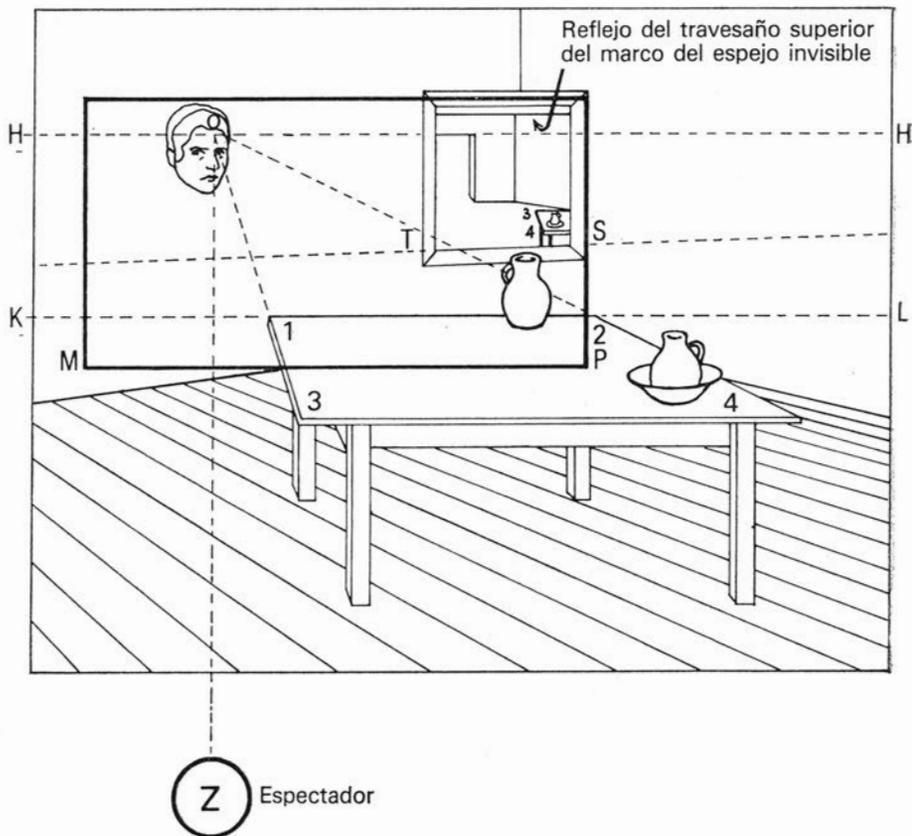


FIGURA 5

En el «recuadro» se ha dibujado la mesa y el espejo tal como aparecen en el cuadro de Velázquez (LÁM. V).

Todavía no sabemos si el espejo va adosado a una pared o si va sesgado en un rincón (aunque ya esté dibujado), pero la “restitución de la perspectiva” ha permitido la reconstrucción completa de la mesa de Marta y descubrir el punto desde el cual el espectador contempla la escena (punto Z). Sigamos analizando: Si ZO es perpendicular a KL (prolongación del borde 1-2 de la mesa), el “rayo ZO” y el borde 3-1 han de ser *paralelos entre sí*. La distancia entre estas dos líneas se puede medir sobre

el antebrazo derecho de Marta; es de unos 15 cms. Lo importante a observar es que *el espectador Z mira de frente a Marta* (el "rayo ZO" pasa por entre sus ojos), pero Marta no mira al espectador Z, sino *hacia la izquierda del espectador Z*.

¿A quién mira Marta? Desde luego, mira a alguien situado "fuera del cuadro", en el espacio del espectador. Esto es una *constante* en tres composiciones con "cuadro en el cuadro" de Velázquez: *Jesús en casa de Marta y María*, *La familia de Felipe IV (Las Meninas)* y *La rendición de Breda* (LÁM. XI y fig. 16). Velázquez, por encima de todo, es un *retratista*. Estos personajes que miran hacia "fuera del cuadro", e ignoramos a quién miran, ponen a prueba sus innatas condiciones de retratista y su dominio de la "mímica". En este cuadro coloca a Marta frente al espectador, poniendo también a prueba su perspicacia; si no logra *reconocerla y adivinar lo que piensa*, nunca conseguirá descifrar cómo está montada esta composición ni lo que el autor ha querido significar.

Parece que Marta se vuelve por el contacto del índice derecho de la vieja A. Pero este dedo no toca a Marta; su manga está abultada y no se ve la depresión que produciría el dedo. Es un ardid de Velázquez para desorientar al espectador. Muchos han caído en la trampa, pero no se dejará engañar el que recuerde que en este pasaje del Evangelio Marta no puede dirigirse a nadie más que a Jesús. Hay en su rostro una mezcla de pena y rabia contenida. Su dura y fija mirada ha de ir hacia él, como queriéndole decir que no ha estado acertado al desestimar su petición, y menos al encomiar la conducta de María. Velázquez nos presenta una Marta no de los tiempos de Cristo, sino una Marta educada en el concepto cristiano de Santa Teresa de Jesús (1515-1582), la revolucionaria carmelita que resumía su pensamiento en estas palabras: "Marta y María han de andar juntas; no abandonar nunca la actividad práctica por la meditación contemplativa". Decididamente, no era ésta la respuesta que Marta esperaba de Jesús.

En este momento Jesús mira a Marta. Fijémonos en que la escena se presenta en cuatro planos escalonados. En el primero hay una mesa; en el segundo, Jesús; en el tercero, María, y en el cuarto, la vieja B. Jesús

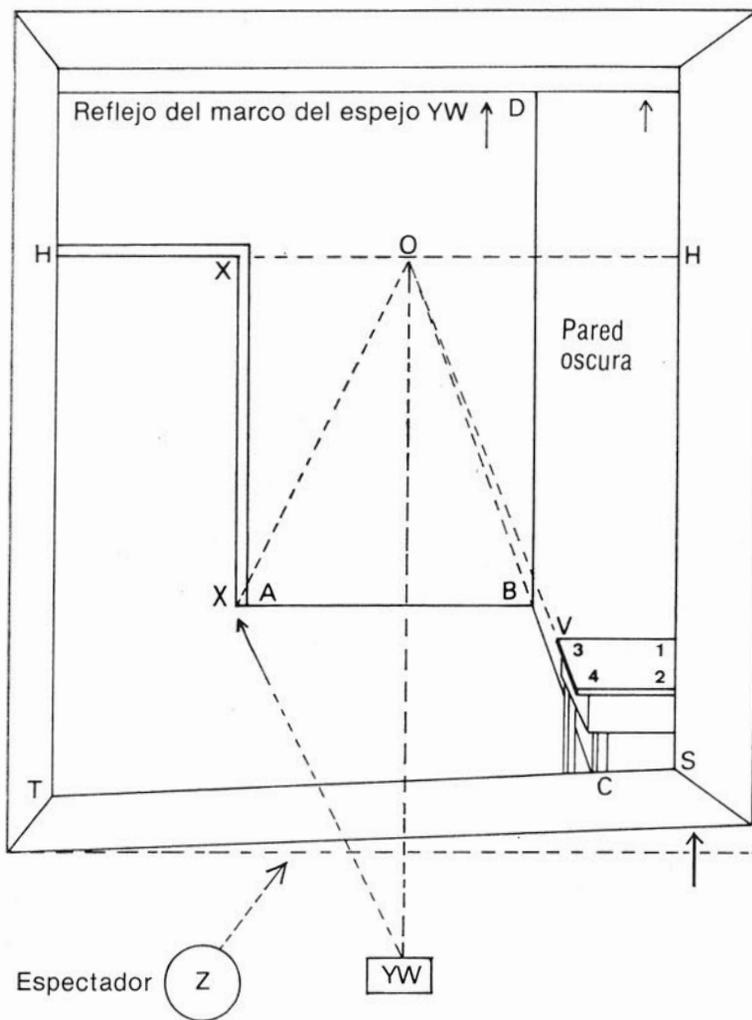


FIGURA 6

El espejo YW reflejado en el espejo TS . El espejo YW ha de estar colocado sobre algún punto del «rayo principal $YW-O$ ». En el cuadro de Velázquez la arista AB parece *horizontal*. Si realmente lo fuera, las líneas $YW-O$ y AB serían *perpendiculares* entre sí, y el espejo YW no podría ver el plano interno XX de la jamba de la puerta (visible en el cuadro de Velázquez).

mueve su mano izquierda, lo que delata que está hablando. Pero, ¿a quién está hablando? Por el escorzo de su cabeza y la orientación del sillón se intuye que no mira a María, sentada a su izquierda, sino a alguien situado *frente a él y detrás de la mesa*. Luego, allí tiene que estar Marta escuchando su reprimenda, y aquella mesa ha de ser la misma mesa que vemos en el primer término, con besugos, huevos y otras cosas.

Por la dirección de la mirada de Marta, el espectador Z ha deducido que Jesús ha de estar situado a *su izquierda*. Incomprensiblemente, el espejo indica que está situado a *su derecha*. Comprobemos esto en la figura 4 y la LÁMINA V. Al dirigir el espectador Z su mirada hacia el espejo, su "rayo visual central" lleva la dirección ZE. El rayo ZE y el travesaño inferior del marco forman el ángulo "obtuso" ZEG, lo que significa que el espejo está vuelto hacia *su derecha*; si estuviera vuelto hacia él o hacia su izquierda, el ángulo ZEG sería "recto" o "agudo". Esta observación le llevará al convencimiento de que todo cuanto pueda ver en el espejo tendrá que estar situado *a su derecha*, en dirección de la flecha EJ. Pero si se mantiene firme en su primitiva idea, pronto intuirá que la imagen de Jesús, situado a *su izquierda*, ha debido llegar al espejo del fondo pasando antes por *otro espejo*, forzosamente situado a su derecha (véase figura 9 y LÁMINA IX).

Para averiguar la situación del espejo invisible (YW), primero hemos de averiguar donde está colocado el visible (TS). Partimos de la convicción de que en la LÁMINA V vemos *dos secciones de la misma mesa*, una junto a Marta y la otra reflejada en el espejo. En la figura 4 vemos en directo la *mesa entera*, y deducimos que el espejo YW transmite al TS la imagen de la sección que comprende los ángulos 4 y 3, con la de un jarro de loza blanca en un plato junto al ángulo 4. Por detrás de Marta, Velázquez no nos deja ver ninguna arista de las paredes de esta cocina. Sin embargo, en la figura 4 se puede averiguar por donde irá la arista BC de la *pared oscura* determinando su *dirección* en esta misma *pared oscura* por detrás de la vieja B (que tampoco deja ver Velázquez). Examinemos las figuras 6, 7 y 8.

FIGURA 6. Por la figura 4 sabemos que el espectador Z contempla el espejo TS en perspectiva *oblicua*. Este espejo refleja la imagen que capta y le transmite el espejo YW. Al igual que en la LÁMINA V, aquí vemos una sección de la mesa en perspectiva *frontal* (exactamente como vemos la sección de junto a Marta). La línea de fuga VO del borde 4-3 de la mesa señala el “punto principal O” al cruzarse con la “línea de horizonte HH”. El espejo YW ha de estar situado en algún punto del “rayo principal YW-O”. En la LÁMINA V la arista AB (sólo visible por entre Jesús y María) parece *paralela* al dintel HX de la puerta. De ser así, el espejo YW contemplaría la pared del fondo en perspectiva *frontal*, y el “rayo YW-O” sería *perpendicular* a dicha pared. En este caso, el espejo YW no podría ver el plano *interno* XX de la jamba (visible en la LÁM. V) porque fugaría hacia el punto O. Por otro lado, sería absurdo que la arista BC pasara por entre las patas de la mesa.

FIGURA 7. Si realmente el espejo YW contemplara la pared del fondo en perspectiva *frontal*, para poder ver el plano XX de la jamba tendría que colocarse sobre una *perpendicular* a dicha pared en un punto situado a la *izquierda* de la jamba. Pero entonces la línea de fuga VO iría hacia algún punto del dintel HX. Puesto que en realidad el borde 4-3 de la mesa fuga hacia un punto de la línea HH situado entre la jamba y la arista DB, por fuerza el espejo YW tendrá que contemplar esta pared en perspectiva *oblicua*, tal como se ha representado en la figura 8.

FIGURA 8. Por la línea de horizonte HH y la de fuga VO se averigua que el espejo YW ha de estar colocado en algún punto del “rayo principal YW-O”. Si desde esta línea puede ver el plano XX de la jamba, por fuerza ha de contemplar esta pared en perspectiva *oblicua*, y la arista AB se ha de *elevantar* de izquierda a derecha. El dintel HX se ve *horizontal* porque por ahí pasa la línea de horizonte. Si el dintel estuviera por debajo de HH, tendríamos que dibujarlo ascendiendo de izquierda a derecha; y si estuviera por encima, descendiendo. En la LÁMINA V vemos a la “vieja B” por detrás de la mesa, ocultando la parte baja de la arista DB del rincón.

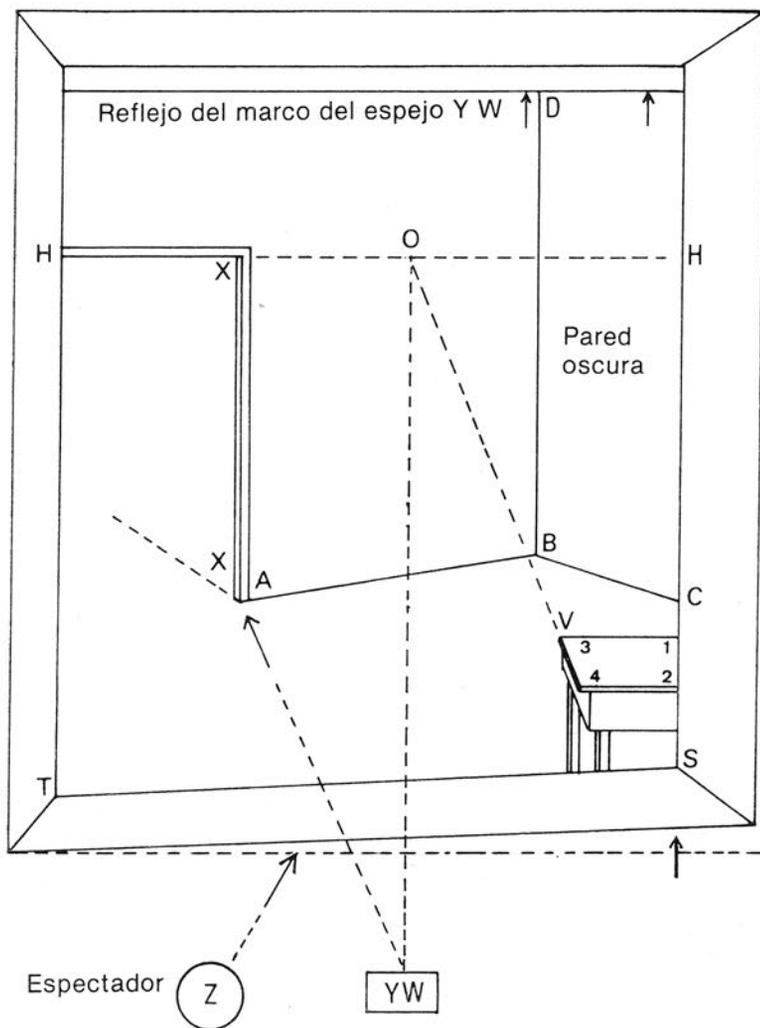


FIGURA 8

El espejo YW reflejado en el espejo TS . El espejo YW ha de estar situado en algún punto del «rayo principal $YW-O$ ». Si puede ver el plano interno XX de la jamba, forzosamente ha de contemplar la pared en perspectiva *oblicua*, y la arista BC de la pared oscura ha de formar un ángulo «agudo» con la prolongación del borde 3-1 de la mesa.

La arista BC de la *pared oscura* ha de pasar por *detrás de ella*, en parecida forma a como señala esta figura, y formaría un “ángulo agudo” con *la prolongación del borde 3-1 de la mesa*. Este dato es esencial para resolver el problema.

En la figura 4 ignorábamos por donde ha de ir la arista BC de la *pared oscura*. Ahora ya sabemos que ha de formar un “ángulo agudo” con la línea de fuga del borde 3-1 de la mesa, y así la dibujamos. Si el espejo TS estuviera “adosado” a la *pared oscura*, el travesaño inferior del marco llevaría una dirección *casi paralela* a la arista BC. Puesto que ha de llevar una dirección *casi paralela* al borde 1-2 de la mesa, se deduce que el espejo ha de estar *sesgado en un rincón*. Entonces, ¿por qué no se ve la arista del diedro por debajo del espejo en el cuadro de Velázquez? Esto lo explican gráficamente las figuras 4 y 5 y la LÁMINA V. La arista ha de estar justo por detrás del “cuello” del *jarro barnizado*, lo que demuestra que el espejo cabalga más sobre la pared de por detrás de Marta que sobre la otra. Por estar toda esta pared y el rincón en penumbra, da la impresión de que vemos *una sola pared*, cuando en realidad vemos *dos*, una a cada lado del jarro barnizado. Velázquez oculta esta arista y las del suelo para poner las cosas difíciles. Si la arista de este rincón fuera visible, el espectador pronto intuiría que el “cuadro” no es una *ventana* ni una *pintura* (porque nunca se colocan sesgadas); teniendo que ser un *espejo*, sudaría menos para descifrar el montaje de esta composición. Pero el sudor del espectador es algo que nunca escatima un pintor barroco.

FIGURA 9. Con la figura 4 y la LÁMINA V se puede reconstruir la *planta de esta cocina* y señalar la posición de la mesa y los personajes. Se empieza por dibujar una mesa en el centro de una cartulina. El “rayo principal ZO” ha de ser paralelo al borde 3-1 de la mesa, cruza a Marta y forma un “ángulo agudo” con la *pared oscura* de por detrás de la “vieja B”. Luego se delimita el “campo visual” del espectador Z, a partir de la línea MP (borde inferior de la LÁMINA V). El borde 1-2 de la mesa y el espejo TS han de ser algo divergentes de izquierda a derecha, y el espejo ha de cabalgar más en la *pared oscura* que en la lateral. El “rayo

principal YW-O" ha de ser *paralelo* al borde 4-3 de la mesa y, por tanto, *perpendicular* al "rayo ZO". Su dirección coincide con la del último tramo de la flecha indicadora de la "ruta de la imagen" que hemos dibujado. El espejo YW ha de estar sesgado en el rincón de la derecha del espectador Z y ha de captar una imagen idéntica a la que vemos reflejada en el espejo de la LÁMINA V.

La mesa ha quedado dividida en tres secciones. En la de Marta hay un almirez de bronce, una cabeza de ajos entera y otra partida, varios dientes de ajo sueltos, un pimiento rojo, un plato con cuatro besugos toda-

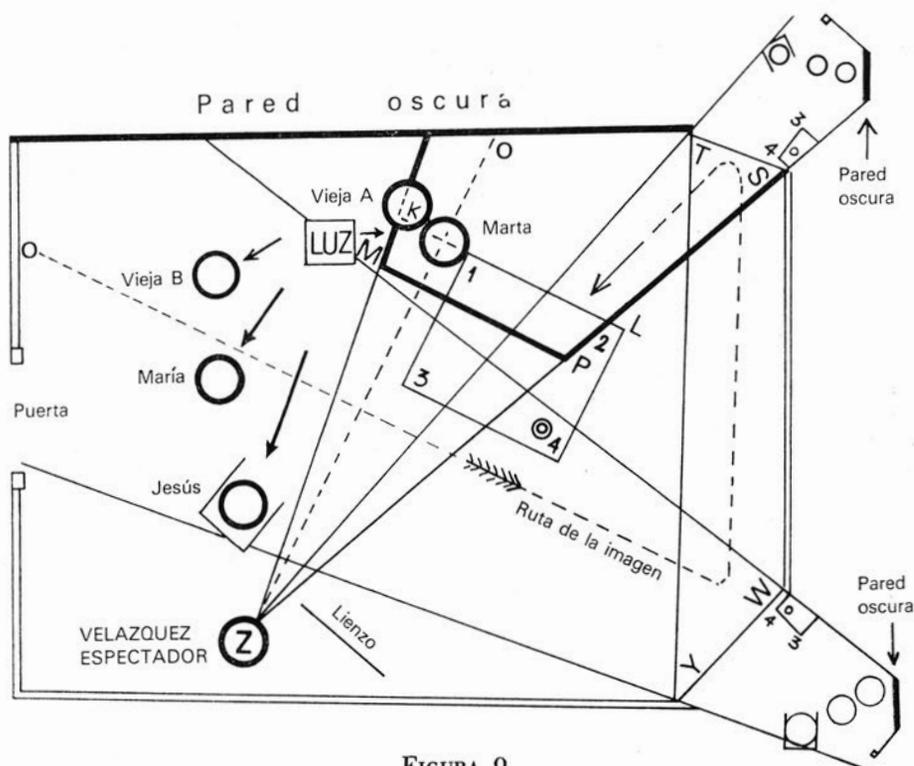


FIGURA 9

Jesús en casa de Marta y María. Dibujo en planta de la cocina y situación de los personajes y espejos (YW y TS). Para mayor claridad, no se han dibujado los personajes y los espejos. Detrás de cada espejo se ha representado, esquemáticamente, la imagen virtual.

vía sin escamar, otro plato con dos huevos y una cuchara, y un jarro barnizado, mitad ocre y mitad verde. En la sección que capta el espejo YW (que comprende los ángulos 4 y 3 de la figura 4) no hay nada de todo esto; únicamente se ve, junto al ángulo 4, un jarro de loza blanca en un plato. La sección central no aparece ni junto a Marta ni en el espejo.

En este dibujo en planta vemos como la imagen de la escena de Jesús llega al espectador Z siguiendo una “ruta en corbata” y en tres etapas: en la primera pasa de su izquierda a su derecha, donde la capta el espejo YW, colocado en este rincón de la cocina; en la segunda, del espejo YW al TS, y en la tercera, del espejo TS a su retina. Esta imagen, naturalmente, se *invierte* en el espejo YW, pero el TS la devuelve a *directa*. Por tanto, la imagen virtual del espejo TS en la figura 9 y LÁMINA V ha de ser idéntica a la que veríamos en directo desde el sitio del espejo YW (cotejar LÁMINAS VI y VIII).

FIGURA 10. Aquí se ha pasado el dibujo en planta de la figura 9 a un dibujo en perspectiva. Hemos situado el “punto principal” en el *punto negro* de la pared del fondo, vista en perspectiva *frontal*, y hacia allí fugan todas las horizontales de las dos paredes laterales. El “rayo principal” va de este punto al V. El *espectador V* tiene sus ojos a la altura del *punto negro* (podemos imaginarlo subido a una escalera de tijera). Velázquez, de pie sobre el pavimento, está retratando el *recuadro del fondo*. Lo vemos de distinta manera porque su “punto de vista” no es el V, sino un punto situado entre el lienzo y Jesús. El *espectador V* y el *espejo YW* contemplan la pared con puerta en perspectiva oblicua, si bien el espejo la ve menos oblicua. No obstante, los dos ven el plano interno (XX) de la jamba lejana de la puerta, y ninguno el plano interno de la jamba proximal. Velázquez no ha retratado la puerta entera porque quedaría claro que la pared ha sido captada en perspectiva *oblicua*, por más que el dintel y la arista del suelo (visible por entre Jesús y María) se vean horizontales y paralelos entre sí. Se trata de un fenómeno curiosísimo, que vamos a comentar.

En la figura 8 decíamos que el espejo YW ha de contemplar la arista AB *ascendiendo* de izquierda a derecha, y la figura 10 y la LÁMINA VIII

lo corroboran. Sin embargo, en el cuadro de Velázquez se ve *horizontal*, como en la figura 6. Y esto también es correcto, como lo confirma la experimentación sobre el terreno (véase LÁM. VI). Este intríngulis obedece a que una cosa es lo que capta el espejo YW y otra lo que el espectador Z ve en el espejo TS. Examinemos esto en la figura 9. Los dos espejos están

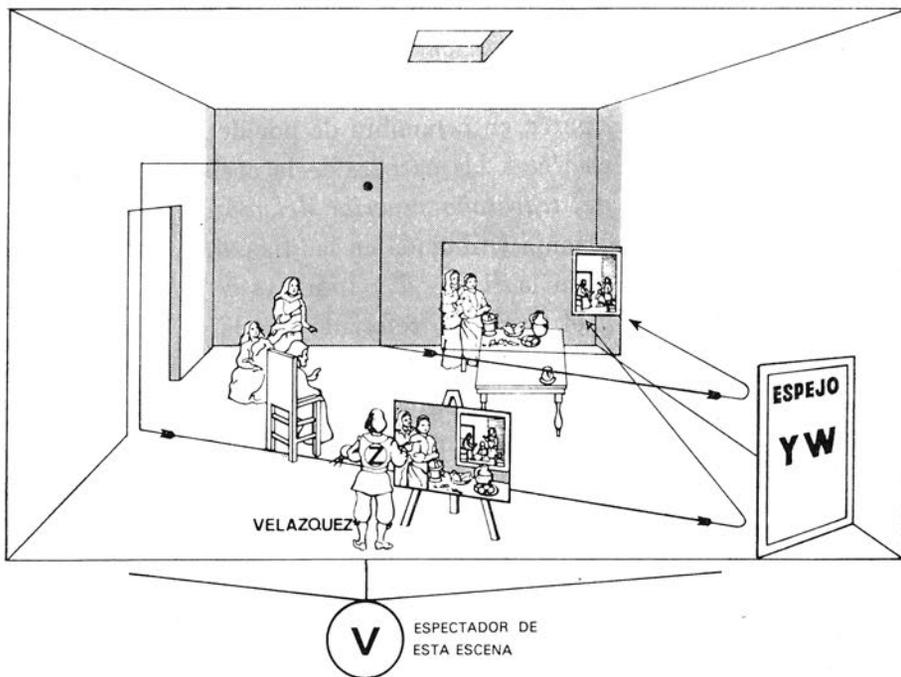


FIGURA 10

Jesús en casa de Marta y María. Montaje de la composición.

colocados en los extremos de una pared opuesta *frontalmente* a la pared con puerta, pero los dos están vueltos hacia su rincón opuesto *diagonalmente*. La arista *horizontal* AB sufre “dos desviaciones de perspectiva” antes de llegar a la retina del *espectador* Z; en el espejo YW *asciende* de izquierda a derecha, pero en el TS *desciende* en dirección opuesta, por lo que el espectador Z la ve *horizontal* (Figs. 4 y 6, LÁM. IV y nuestra LÁMINA VI).

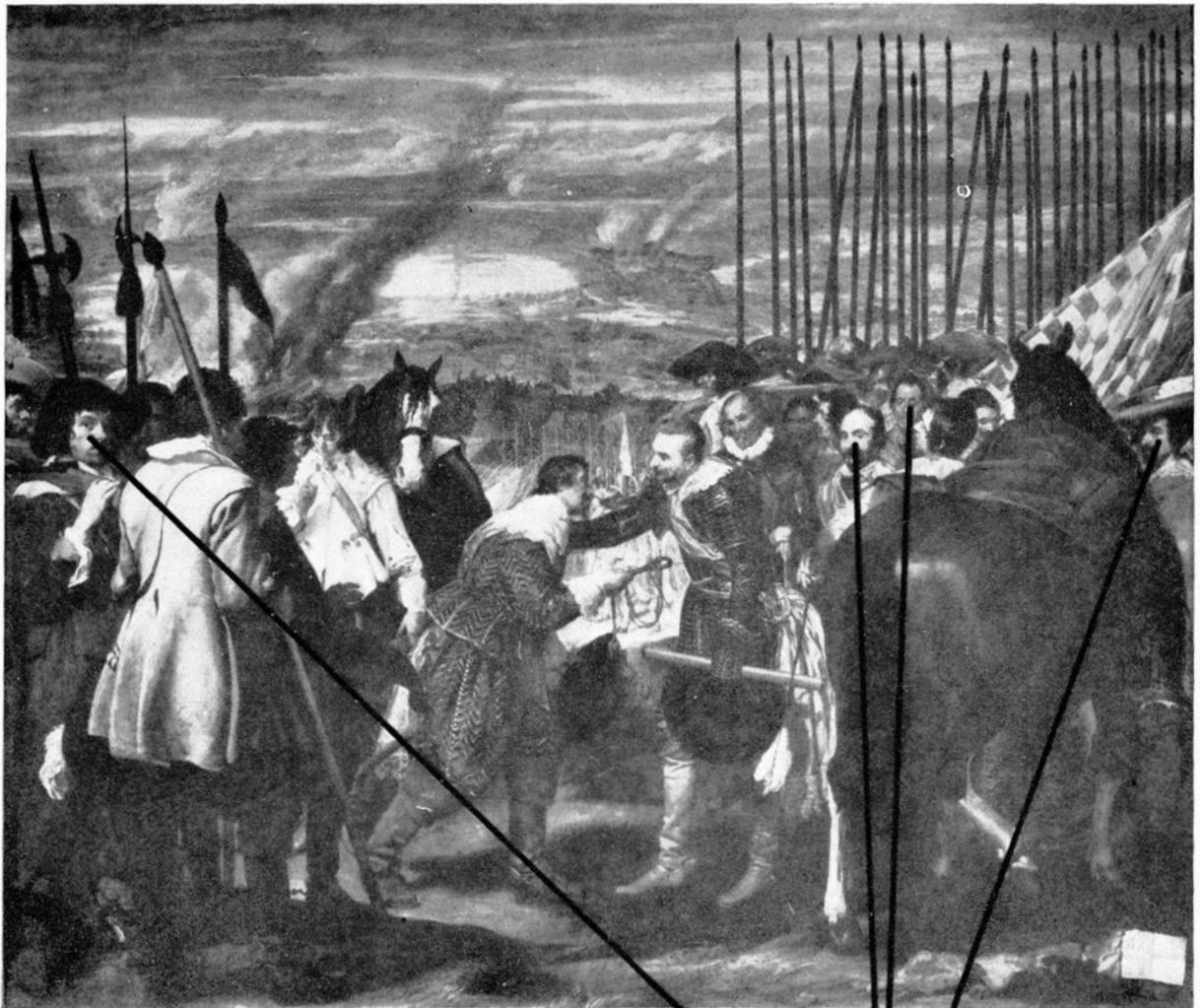
EL ESPEJO INVISIBLE. El espejo invisible es *visible*, y esto confirma de forma irrefutable que el espectador de este cuadro contempla la escena de Jesús a través de dos espejos. En el cuadro original (National Gallery. Londres), o en una buena reproducción en color (por ejemplo, LÁMS. IV-V del libro *Velázquez*, Clásicos del Arte, Noguer-Rizzoli Editores, 1970), se ve en el espejo, junto al travesaño superior del marco, una *franja* que lo cruza de lado a lado y siempre *horizontal*. Su anchura es la mitad de la de un lado del marco, y su color es *ocre-madera* en toda su extensión; no se oscurece al pasar por la pared en penumbra de por detrás de la vieja B. Esto demuestra que no pertenece a las paredes de la cocina; tiene que ser el reflejo de una sección del *travesaño superior del marco* del espejo que suponíamos invisible. Esta franja (dibujada en las figs. 4, 5 y 8) se ve aún mejor en nuestra LÁM. VI. En la figura 4 y LÁMINAS V y VI, el espectador Z ha de ver *horizontal* el travesaño reflejado por la misma razón que ve horizontal la arista del suelo de la pared del fondo (arista AB de la figura 6). Velázquez deja reflejar el marco del espejo invisible (LÁM. IX) porque este dato sólo será inteligible para quien haya ya descifrado que se trata de una composición con “espejo en el espejo”. De todas formas, es muy de agradecer que lo confirme el propio Velázquez, si bien lo más convincente es que este dato que nos ofrece se pueda reproducir sobre el terreno (LÁMS. VI y IX).

ILUMINACIÓN DE LA COCINA DE MARTA. Para este estudio conviene cotejar continuamente la LÁMINA V con las figuras 9 y 10. En la vieja B la luz incide de derecha a izquierda; Jesús la recibe de frente; y la vieja A y Marta la reciben de izquierda a derecha (igual que los objetos de encima de la mesa). Esto indica que la luz penetra por una *claraboya del techo*, situada entre las dos viejas. En la vieja B, la luz también incide de atrás a delante, lo que significa que la claraboya estará algo por detrás de ella. En cambio, la vieja A y Marta han de estar algo por detrás de la claraboya, puesto que el foco sólo ilumina la parte proximal de sus figuras. Cabe deducir de todo esto que el foco luminoso penetra oblicuamente de atrás a delante (según la orientación de la cocina en la fig. 9), dejando en penum-



LÁMINA X

VELÁZQUEZ, *La familia de Felipe IV*. 1656 (318 × 276 cms.).
(Museo del Prado. Madrid).



1. Diego Velázquez
2. D. Carlos Coloma
3. Marqués de Leganés
4. Alonso Cano

FELIPE IV
Espectador

Ⓩ

LÁMINA XI

VELÁZQUEZ, *La rendición de Breda*. Hacia 1634 (307 × 367).
(Museo del Prado. Madrid).

bra la pared del fondo y sus dos rincones. Fijémonos en los marcos de los dos espejos; los dos son de madera al natural y seguramente del mismo color. El de por detrás de Marta lo vemos de *color ocre muy oscuro*, mientras que el reflejado, situado en un rincón más iluminado, lo vemos de *color ocre muy claro*, exactamente como ocurre en nuestras LÁMINAS VI, VII y IX.

EL "LENGUAJE" DE VELÁZQUEZ

Velázquez pintó este cuadro hacia 1619-1620, en su etapa sevillana, cuando tendría unos veinte años. Decía al principio que esta versión de *Jesús en casa de Marta y María* no es un "cuadro de iglesia". Velázquez nunca pintaría esta obra por encargo de algún prelado, porque no iba a pretender que los feligreses acudieran a la iglesia con regla y escuadra para ver de solucionar el problema. Escogió este tema porque posiblemente no encontraría otro mejor, ni en la Biblia ni fuera de la Biblia, para adaptar a esta composición. Esta misma obra, con título vago y con personajes no identificables, nunca suscitaría en el espectador la menor sospecha de que es una composición con "espejo en el espejo". El tema *Jesús en casa de Marta y María* es ideal para plantear esta "adivinanza". Todo el mundo lo conoce o sabe donde encontrarlo, los tres personajes son inconfundibles y la acción se reduce a una súplica de Marta que Jesús desestima. En esta composición, la única gran dificultad del pintor, para que el espectador pueda descifrar su montaje, está en hacer "legible" la mirada y el pensamiento de Marta.

Mi primer trabajo sobre *Jesús en casa de Marta y María* se publicó en 1973⁶ y el segundo en 1977⁷. Desde el principio sostengo que se trata de una composición con "espejo en el espejo", pero *nadie lo ha aceptado*. En parte se debe, sobre todo en el primer estudio, a que mis conocimientos de la perspectiva renacentista eran muy rudimentarios y las explicaciones poco demostrativas, pero indudablemente también se debe a que los especialistas en Arte, en general, conceden muy poco o nulo crédito a las opi-

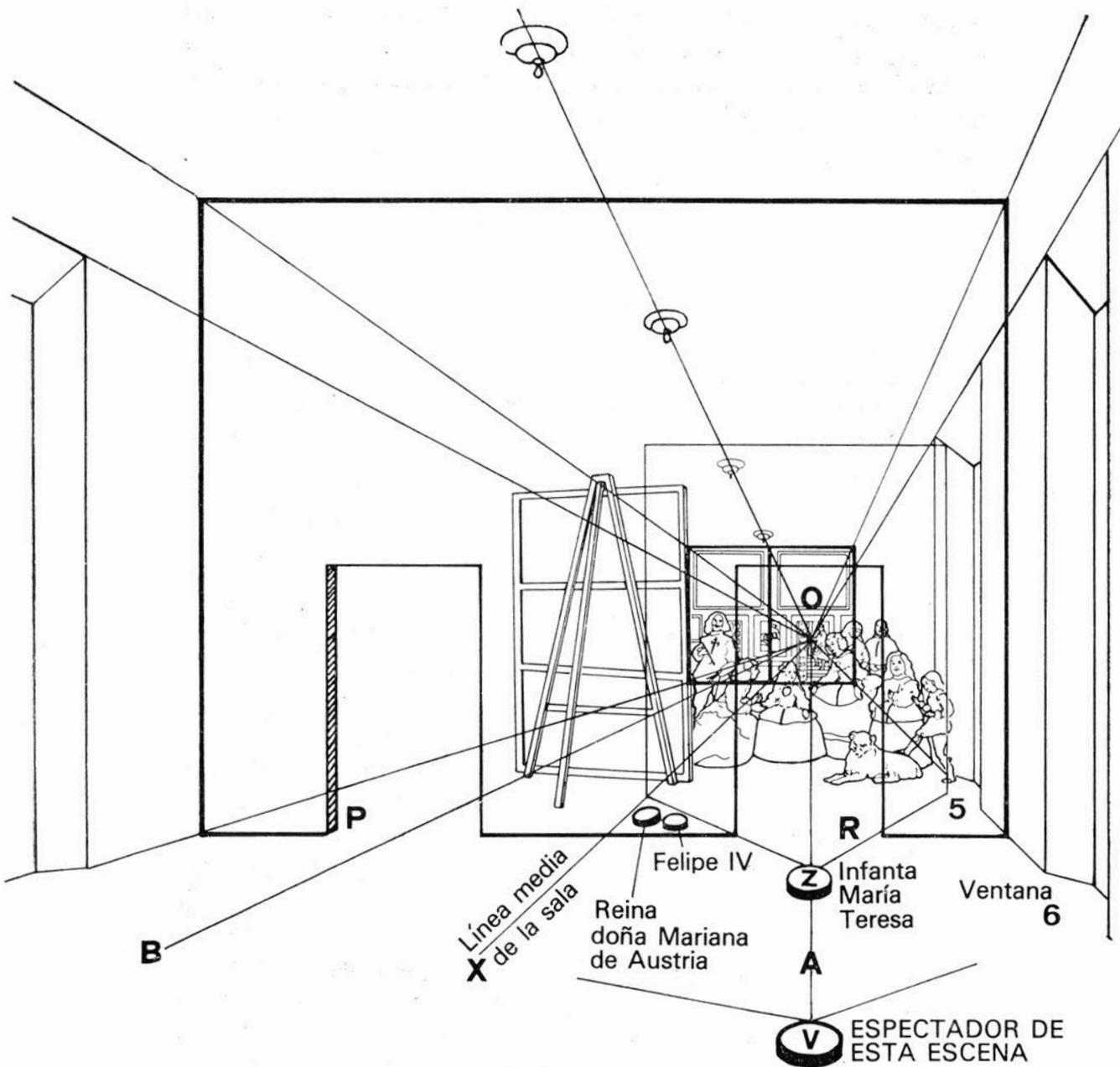


FIGURA 11

La familia de Felipe IV. Restitución de la perspectiva y reconstrucción de los aposentos. Y se ha marcado la posición de los tres personajes invisibles.

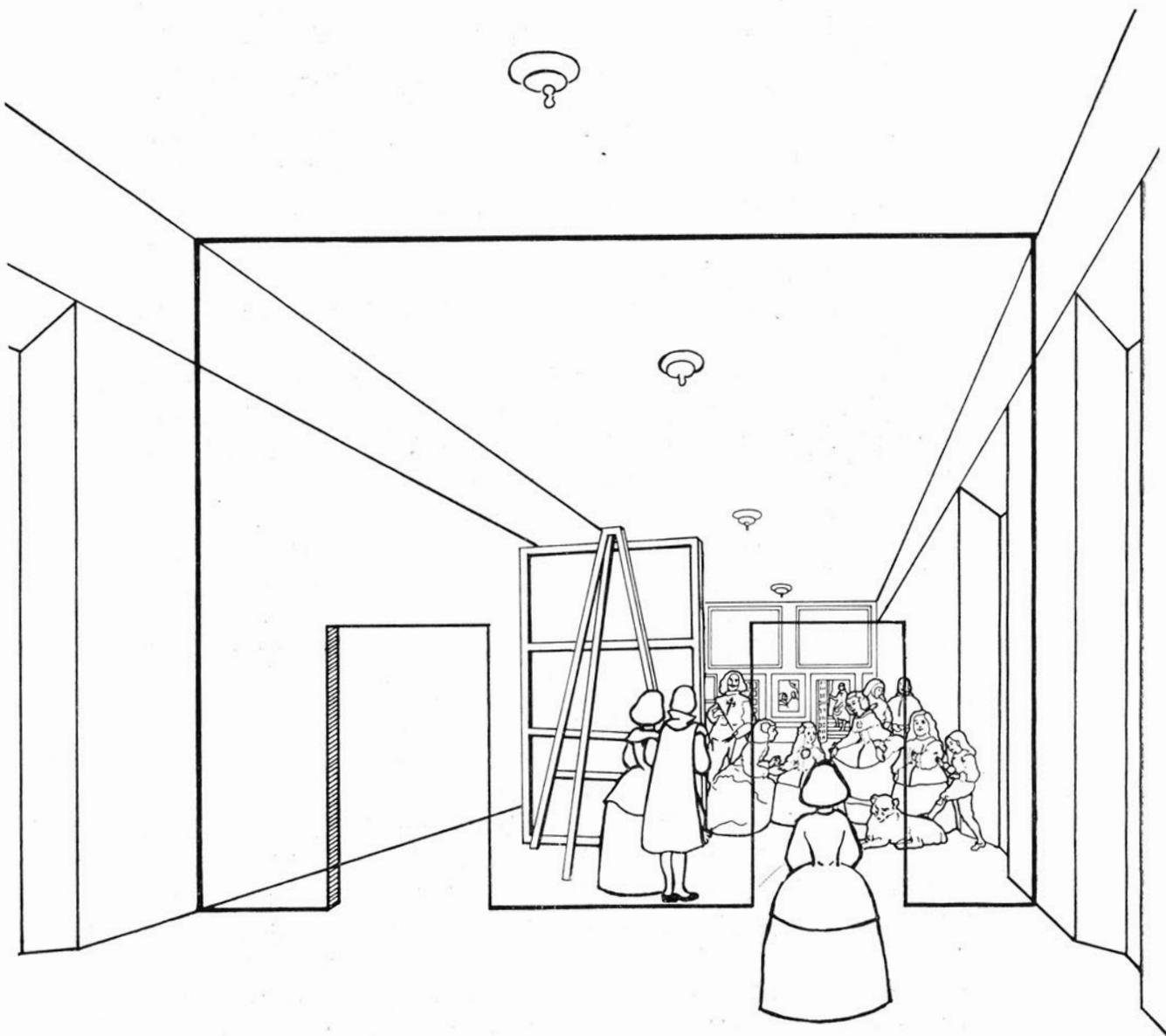


FIGURA 12

La familia de Felipe IV. Montaje de composición.

niones de los que no somos del oficio. Es posible que este olímpico desdén lo fomentemos nosotros. Cuando un arquitecto, un ingeniero, un médico u otro intelectual escribe algo sobre Velázquez, lo primero que hace es pedir perdón por intrusismo. Como cortesía está muy bien, pero lo otro es discutible. Yo soy médico y entiendo que no incurro en intrusismo por la sencilla razón de que Velázquez no pintaba para los especialistas en Arte, que entonces no los había; planteaba estos enrevesados problemas para poner a prueba la sagacidad y conocimientos del humanista, el intelectual de ayer, de hoy y de siempre.

Cada ciencia tiene sus propios métodos de investigación. Los historiadores del Arte huyen de las ideas personales. Su único campo de investigación está en los archivos y bibliotecas. Un buen trabajo ha de llevar una larga referencia de obras y documentos consultados. Este método ha conducido a magníficos descubrimientos, pero ha fracasado con Velázquez, precisamente porque los archivos y bibliotecas no guardan su secreto. Yo he ido al análisis directo de las pinturas, aceptando el desafío de Velázquez. Llevo estudiadas cinco composiciones suyas con "cuadro en el cuadro"⁸: *La familia de Felipe IV (Las Meninas)*, *Jesús en casa de Marta y María*, *Jesús y los discípulos de Emaús (La mulata)*, *La fábula de Aracne (Las hilanderas)* y *La rendición de Breda*. Lo único difícil es descifrar una cualquiera de estas composiciones. Después ya se va por camino trillado, porque Velázquez, aunque no lo parezca, utiliza siempre el mismo "lenguaje".

De estas cinco obras, una se destaca por su insuperable valor demostrativo. Es, precisamente, *Jesús en casa de Marta y María*. Reproduciendo la figura 9 sobre el terreno se puede obtener una fotografía del todo superponible al cuadro de Velázquez. Eso ya lo decía en mis anteriores trabajos, pero esta vez he creído conveniente aportar las pruebas fotográficas (LÁMS. VI, VII, VIII y IX). Estas fotografías confirman dos cosas: que con toda seguridad se trata de una composición con "espejo en el espejo" y que para descifrarla no se puede seguir otro camino que el que se ha seguido aquí. Este camino es el mismo que conduce a descifrar las cuatro restantes composiciones. O sea, para emprender su estudio es absolutamente

preciso conocer de antemano *el título de la obra, el tema y los personajes*. Luego hay que hacer un análisis sumamente detenido de la *mímica, la perspectiva y la luz*.

Esto no lo aprendí en *Jesús en casa de Marta y María*, sino en *La familia de Felipe IV*, la primera composición con “cuadro en el cuadro” de Velázquez que estudié (LÁM. X y figs. 11, 12, 13 y 14). Mi primer trabajo se publicó en 1972⁹, el segundo en 1977¹⁰ y el tercero en 1980, en el Boletín ACADEMIA, núm. 51, pp. 125-181. Quiero hacer constar un detalle muy significativo: para descifrar el montaje de la composición de *La familia de Felipe IV* tardé alrededor de un año; para intuir y comprobar sobre el terreno el montaje de la composición de *Jesús en casa de Marta y María* me bastó un día. La razón es muy simple: las dos composiciones están montadas con “espejo en el espejo”. Para patentizar que eso es así, voy a hacer un breve resumen de mi último trabajo sobre *La familia de Felipe IV*.

Como ya se ha dicho, lo primero que se necesita conocer es el *título de la obra, el tema y los personajes*. El título original era *La Familia* (aludiendo a la Real). En 1656, cuando se pintó este cuadro, la familia Real estaba compuesta por: Felipe IV (51 años); su segunda esposa, Doña Mariana de Austria (22 años); la Infanta María Teresa (18 años), hija de Felipe IV y de Doña Isabel de Borbón, su primera esposa, y la Infanta Margarita (5 años), hija de Felipe IV y de Doña Mariana de Austria.

Este cuadro ha sufrido varios cambios de título. Durante el reinado de Carlos II (1665-1700) ya fue preciso aclarar que se trataba de *La familia de Felipe IV*. Durante el de Felipe V (1700-1746), nieto de la Infanta María Teresa, este cuadro se llamó, precisamente, *Infanta María Teresa*. Después recupera el título *La familia de Felipe IV* y con él ingresa en el Museo del Prado en 1819, fecha de su inauguración. La incomprensible ausencia de la Infanta María Teresa en un cuadro titulado *La familia de Felipe IV* daba lugar a incesantes preguntas que nadie sabía contestar. Pedro de Madrazo, autor del Catálogo del Museo del Prado de 1843, acaba con las preguntas impertinentes cambiando su título por *Las Meninas*.

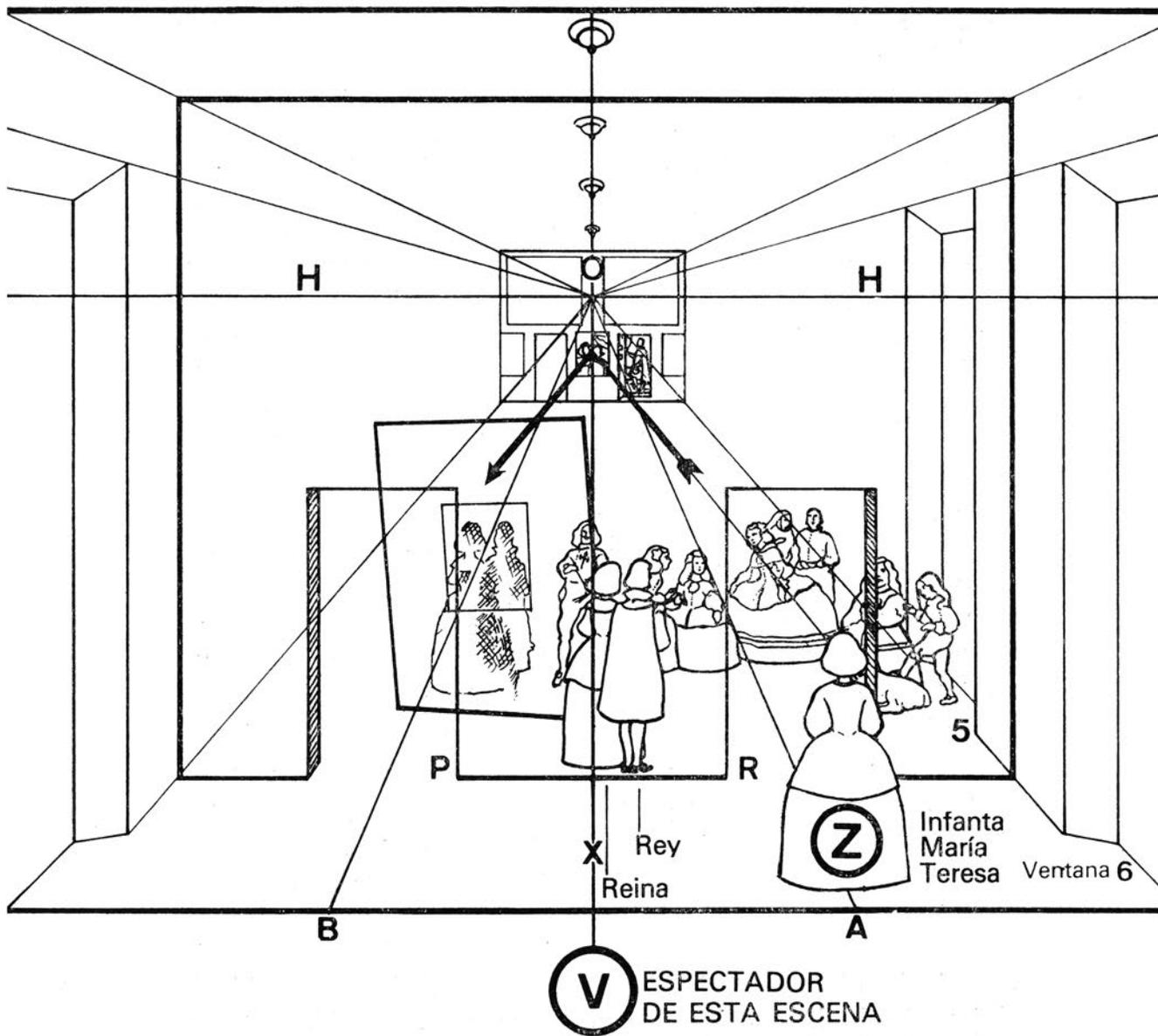


FIGURA 13

La familia de Felipe IV. La escena vista desde el punto V de la línea X (línea media de la sala).

Así se llama todavía, pero nadie olvida que su verdadero título es *La familia de Felipe IV*. Velázquez dice que retrata a la familia Real. Sin embargo, de sus cuatro miembros, tan sólo uno, la Infanta Margarita, aparece “dentro del cuadro”; los tres restantes quedan “fuera del cuadro”. El planteamiento de esta composición es idéntico al de *Jesús en casa de Marta y María*. Marta mira fijamente hacia el espacio del espectador, y luego se demuestra que mira a Jesús, a quien vemos reflejado en el espejo del fondo. Aquí, de los nueve personajes, seis miran fijamente hacia el mismo punto del espacio del espectador, y por el espejo deducimos que contemplan a los Reyes mientras posan para el retrato que les está haciendo Velázquez (LÁM. X y figs. 11, 12, 13 y 14).

La primera duda que nos asalta es si el espejo refleja las propias figuras de los Reyes o si refleja su retrato en el lienzo que vemos del revés. Esto, que tanta tinta ha hecho correr, se solventa fácilmente “restituyendo la perspectiva”. Vemos la pared del fondo en perspectiva *frontal*. Luego, la cornisa de la derecha y la recta que pase por el centro de los dos florones del techo (colgaderos de lámparas) han de ser líneas “ortogonales” (Figura 11). Sus líneas de fuga convergen en el “punto principal” (O), situado en la vertical media de la puerta del fondo y algo por debajo del antebrazo derecho de D. José Nieto. Dividiendo la pared del fondo en *dos rectángulos iguales* y trazando rectas que partiendo del punto O pasen por los vértices de todos los ángulos de los dos rectángulos quedará restituida la perspectiva de este aposento. Y trazando una perpendicular a la “línea de horizonte” (no dibujada) en el punto O, quedará señalada la dirección del “rayo principal” (ZO) y la posición del *espectador Z*.

Con la sección del lienzo y del caballete que Velázquez nos deja ver se puede reconstruir el caballete y el lienzo completos (Fig. 11). El espejo cabalga sobre la línea X, que va por *la línea media de la sala*. Las líneas A y B equidistan de la línea X y de sus respectivas paredes laterales. *Casi todo el lienzo está colocado entre las líneas X y B*. En la figura 13 se aprecia mejor que lo que el espectador Z ve en el espejo es el *retrato* de los Reyes. Están retratados de *tamaño natural*, pero el pequeño espejo sólo refleja *el área central del lienzo*, como se comprueba en la experimenta-

ción sobre el terreno. La idea que hoy priva, y que Velázquez suscita intencionadamente, es que el espejo refleja las propias figuras de los Reyes. Sin embargo, en el siglo XVIII ya se conocía la solución correcta. El pintor FRANCISCO PRECIADO DE LA VEGA, a quien la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando nombró Académico de mérito por haber contribuido a su fundación (por Felipe V en 1744, si bien su sesión inaugural no tuvo lugar hasta 1752), decía: "Parece que el pintor pinte un cuadro puesto en un caballete; pero como este cuadro se ve por detrás, no pudiéndose ver lo que pinta, hizo en el muro un espejo sobre el cual se refleja el cuadro y allí se ven los retratos del Rey y de la Reina que estaba haciendo" (*Varia velazqueña*, t. II, pp. 123-124, Madrid, Estades, Artes Gráficas, 1960).

Muchas veces se ha dicho que Velázquez pinta las cosas tal como son o que su pintura es "fotográfica". Aceptándolo así, resulta que el espectador Z ve a los Reyes a través de *tres espejos* (uno más que en *Jesús en casa de Marta y María*). Veámoslo en las figuras 12 y 13.

- Espejo n.º 1. Es el propio Velázquez. Digamos que en él la imagen de los Reyes se *invierte*.
- Espejo n.º 2. Es el lienzo. La imagen revierte a *directa*.
- Espejo n.º 3. Es un espejo de verdad. La imagen se *invierte* de nuevo y así la ve el espectador Z.

El espectador Z sabe que ve a los Reyes a través de tres espejos, pero no sabe en qué lugar de la sala estarán ellos posando. En *Jesús en casa de Marta y María*, por la mirada de Marta, el espectador Z adivina que Jesús ha de estar situado a *su izquierda*. Aquí la Infanta Margarita, la Menina Doña Isabel de Velasco, Mari Bárbola y D. Diego Ruiz de Azcona también miran hacia *su izquierda*, lo que significa que por ahí estarán los Reyes. El punto exacto en que se hallan ubicados se descubre examinando la *iluminación*. De esta sala vemos cinco ventanas en la pared de la derecha; las tres centrales están cerradas y las dos extremas abiertas (LÁM. X y fig. 14). Por la *ventana 5* penetra un potente foco luminoso. Se proyecta en el suelo en un área de forma *circular*, pero sólo vemos *medio círculo*, el distal. La

EL ALCAZAR DE MADRID PLANTA BAJA

- Z Velázquez retratando *La familia de Felipe IV* en el lienzo S desde el sitio de la Infanta María Teresa.
- C Velázquez retratando a los Reyes en el lienzo L.
- J Felipe IV.
- K Reina D^a. Mariana de Austria.
- M Menina D^a. Mariana Agustina Sarmiento.
- T Infanta Margarita.
- D Menina D^a. Isabel de Velasco.
- E Enana Mari Bárbola.
- F Enano Nicolasito Pertusato.
- G Guardadamas D. Diego Ruiz de Azcona.
- H Dueña D^a. Marcela de Ulloa.
- N Don José Nieto Velázquez.
- P Puerta.
- R Puerta.

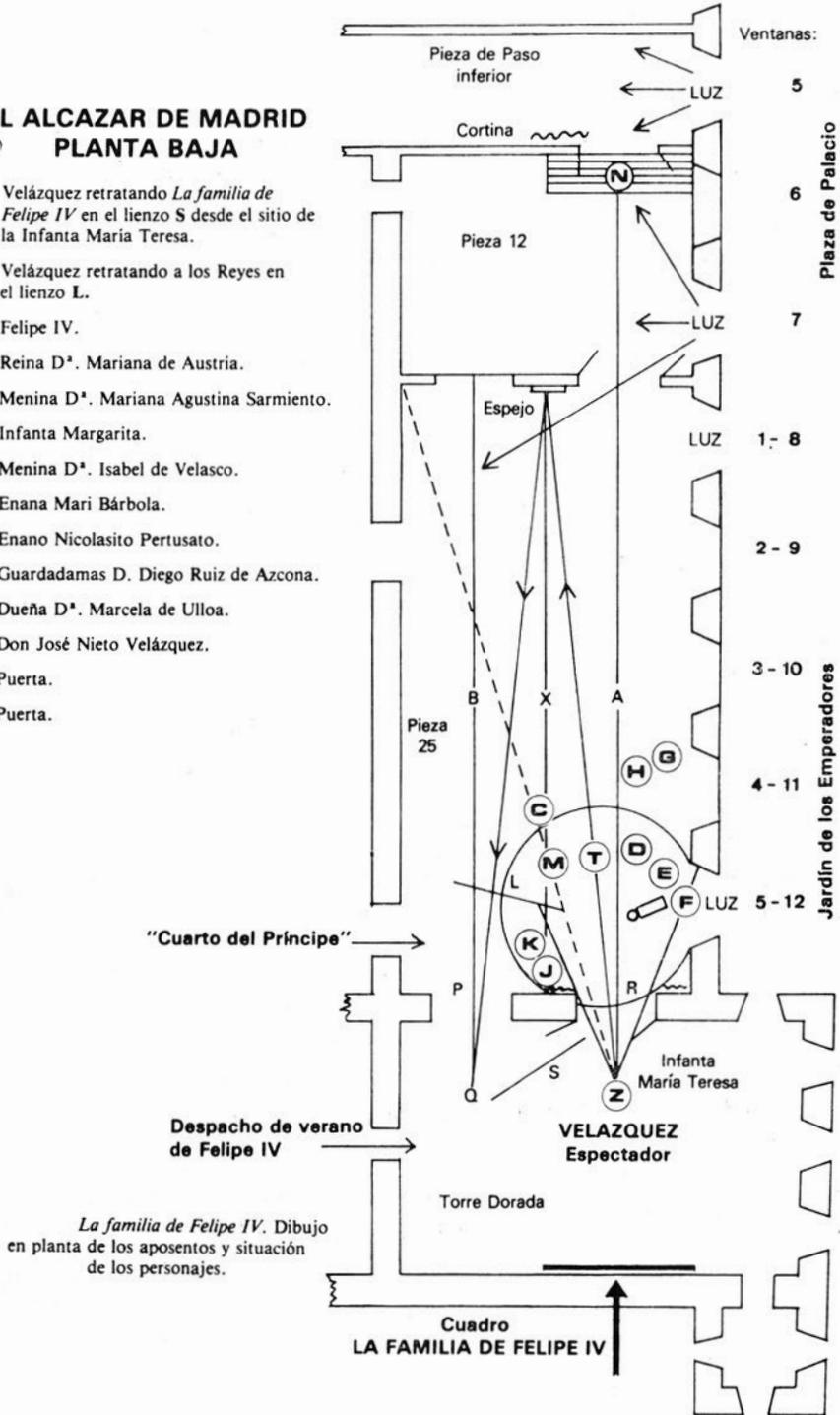


FIGURA 14

La familia de Felipe IV.

luz brilla intensamente en las *cabezas y hombros* de los cinco personajitos situados dentro de dicho círculo. Velázquez, situado frente a la ventana 4, ya queda fuera del foco luminoso. El perro y el lienzo están colocados sobre la *perpendicular* al umbral de la ventana 5 en su punto medio, pero *el lienzo proyecta su sombra hacia nosotros y el perro hacia el fondo*. Es debido a dos cosas: a que están algo desviados de esta línea en sentido contrario y a que el foco luminoso penetra en dirección del mastín al lienzo, señalando con las *sombras* la línea divisoria entre el *semicírculo visible* y el *semicírculo invisible*. Los Reyes han de estar ubicados *dentro del semicírculo luminoso invisible*. Esto se deduce por cotejo de su iluminación con la de la pareja formada por la Infanta Margarita y la Menina D.^a Mariana Agustina Sarmiento. Son dos iluminaciones *idénticas pero opuestas*, dado que la imagen de los Reyes es “invertida”. En la Menina la luz brilla en su *cabeza y hombro derecho*; en la Reina, en su *cabeza y hombro izquierdo*. En la Infanta la luz se proyecta en su *lado izquierdo*; en el Rey, en su *lado derecho*. En consecuencia, los Reyes han de estar situados frente por frente de la pareja citada, dentro del *semicírculo luminoso invisible*, y por fuera y a la izquierda del ángulo visual del *espectador Z* (Figs. 11 y 14).

Por PALOMINO¹¹ sabemos que la escena de *La familia de Felipe IV* se desarrolla en el llamado “Cuarto del Príncipe” en memoria del malogrado Príncipe Baltasar Carlos (1629-1646). Allí recibía a sus amistades y daría pequeñas fiestas. Estaba situado en la planta baja del Alcázar de Madrid y tenía cinco ventanas exteriores. Los expertos en Perspectiva están todos de acuerdo en que es imposible determinar el número de ventanas que tendrá la sala en que Velázquez retrata a los Reyes. Así parece, pero resulta que *la pared que cierra esta sala la vemos reflejada en el espejo del fondo* (como el marco que se refleja en el espejo de *Jesús en casa de Marta y María*). Por encima y detrás del Rey vemos una *cortina roja* replegada. Esta cortina ha de pertenecer a una puerta (como la que vemos por detrás de D. José Nieto), y la barra que la sostiene ha de ir fijada a una *pared*, y será lo suficiente larga para poder retirar la cortina por fuera del marco de la puerta (Fig. 14). Si esta cortina se ve *fuertemente iluminada* (mucho

más que los Reyes), es señal de que está *dentro del círculo luminoso*. La pared se ve oscura (en comparación con la pared opuesta, la del fondo) por la sombra de la cortina, pero ha de estar *justo por detrás del Rey*, y cerrará una sala que tendrá *cinco ventanas exteriores*, que son todas las que aquí vemos y que tenía el “Cuarto del Príncipe”.

En la figura 11 ya sabemos que el *espectador Z* ha de estar situado sobre algún punto de la línea A, pero ignoramos el punto exacto en que se halla. Si estuviera situado dentro de la sala en que Velázquez retrata a los Reyes, se vería el Jardín de los Emperadores a través de la ventana 5. Por la perspectiva de esta ventana se deduce que ha de contemplarla desde un aposento más próximo, y por fuerza a través de una *puerta (R)*. Por razones de simetría, *esta puerta ha de ser igual y opuesta a la del fondo*. Es precisamente la puerta lo que permite descubrir la posición exacta del “punto de vista” (Z) de la perspectiva. El espectador Z sólo tiene que desplazarse lentamente por encima de la línea A, desde el punto V al O, y se ha de detener en el preciso instante en que a través de la puerta R vea de aquel aposento *la misma sección que ha retratado Velázquez*. Si el cuadro *La familia de Felipe IV* no fuera una “ampliación concéntrica” de la puerta R, la hipótesis de que el espectador Z contempla la escena desde otra sala tendría que desecharse.

En la perspectiva renacentista el “punto de vista” es el punto desde el cual el *pintor* contempla la escena para llevarla al lienzo. Al contemplar el cuadro, *el espectador suplanta al pintor*. En *La familia de Felipe IV* el espectador no puede suplantar al pintor porque Velázquez aparece en la escena retratando a los Reyes. En mi primer trabajo, titulado *Los tres personajes invisibles de LAS MENINAS*, decía que Velázquez se autorretrataba en la composición para ceder el “punto de vista” al *espectador del cuadro*, creándole la extraña sensación de formar parte de la escena, como si fuera un visitante del Alcázar. Al estudiar otras composiciones de Velázquez con “cuadro en el cuadro”, y en especial *La fábula de Aracne* (que es su verdadero título y no *Las hilanderas*), advertí que en el *título original de la obra* va siempre planteada la “adivinanza” que el espectador ha de descifrar. Entonces caí en la cuenta de que si hubiese escrito *Los tres*

personajes invisibles de LA FAMILIA DE FELIPE IV (en vez de LAS MENINAS) el enigma habría quedado automáticamente descifrado, porque *el tercer personaje invisible de esta familia* no podría ser otro que la Infanta María Teresa. Es, pues, *a la Infanta María Teresa a quien suplanta el espectador de este cuadro.*

El desarrollo de esta escena “espontánea” lo podemos seguir sobre la figura 14. La Infanta María Teresa viene a reunirse con su familia pasando por la planta baja de la Torre Dorada (despacho de verano de Felipe IV), pero se detiene a pocos pasos de la puerta más próxima a la fachada Sur, o de Mediodía, para contemplar el deslumbrante recibimiento que las dos Meninas tributan a su medio hermanita, que acaba de penetrar en el “Cuarto del Príncipe” (pieza 25 del plano de Juan Gómez de Mora) por la puerta del fondo a la derecha y se ha detenido delante de sus padres, que la contemplarán embelesados. Velázquez (C) deja de pintar en el lienzo L para ir a examinar a los modelos, pero descubre a la Infanta María Teresa y se la queda mirando fijamente. Acto seguido decide *pintar en el lienzo S la escena que contempla la Infanta María Teresa* (Z), en la que él mismo está incluido. El cuadro *La familia de Felipe IV* deja de ser una *pintura* para convertirse en una *instantánea visual* de la Infanta María Teresa.

Cotejando la LÁMINA X con la figura 12, claramente se aprecia que Mari Bárbola y D.^a Isabel de Velasco miran a los Reyes y que *Velázquez mira al “espectador”, es decir, a la Infanta María Teresa.* Muchos observadores han coincidido en que la mirada de Velázquez no es la viva y escrutadora del pintor que analiza un detalle para llevarlo al lienzo, sino que traduce tristeza o pesadumbre. JACQUES LASSAIGNE¹² ha dicho que “es una melancólica mirada radiante de bondad”. En *Jesús en casa de Marta y María* era fácil de interpretar la “mímica” de Marta porque sabíamos cómo había ido la cosa. De esta escena no hay nada escrito, pero la “mímica” de Velázquez tampoco parece difícil de interpretar si nos introducimos en la intimidad de estos personajes. La Infanta María Teresa pasó por la vida sin despertar otro sentimiento que el de conmiseración, y lo mismo en España que en Francia, donde residió a partir de su matri-

monio (a los veintidós años) con Luis XIV de Borbón, el Rey Sol. Su tragedia se inicia con la muerte de su madre, D.^a Isabel de Borbón (1602-1644). Tenía seis años, y dos más tarde muere el Príncipe Baltasar Carlos (1629-1646), el único hermano que le quedaba; falleció poco después del anuncio de su noviazgo con D.^a Mariana de Austria. Al cumplir los once años, su padre se casa con la ex novia de su hermano, que sólo era tres años y medio mayor que ella. Cuando tenía trece, nace la Infanta Margarita, su medio hermana que en adelante acaparará todos los mimos de Palacio. Huérfana a muy temprana edad, sin un cariño verdadero y pegada siempre a monjas, creció retraída y sin chispa para animar una conversación. Se dice que Velázquez sentía una gran conmiseración por esa desventurada Infanta. No hacen falta documentos que lo acrediten; nos lo confiesa él mismo en este cuadro, su obra cumbre bajo todos los aspectos.

Es providencial que de las cinco composiciones citadas de Velázquez sea ésta la única cuyo *secreto* los archivos han conservado hasta nuestros días. CARL JUSTI¹³ ha descubierto —no dice dónde— que “este cuadro se colocó en la pieza de despacho del piso bajo, donde había un techo con Apolo. En el inventario de 1686, donde aparece por primera vez, se tasaba en 10.000 doblones. Bajo los Borbones fue llamado *Infanta María Teresa* y subió su estimación a 25.000”. En otro lugar, el mismo JUSTI¹⁴ dice: “En tiempo de Felipe V se llamó María Teresa a la Infanta de *Las Meninas*”. P. M. BARDI¹⁵, al mencionar los nombres de los nueve personajes de *Las Meninas*, dice: “... , la Infanta Margarita, y no la Infanta María Teresa, como se creyó durante mucho tiempo”.

El documento exhibido por JUSTI asegura que bajo los Borbones (empezando por Felipe V) esta obra se llamó *Infanta María Teresa*, pero no da más explicaciones. Por no aparecer en la escena más que una sola Infanta, JUSTI no ha dudado en afirmar que “en tiempo de Felipe V se llamó María Teresa a la Infanta de *Las Meninas*”, y BARDI también sostiene que esto “se creyó durante mucho tiempo”. Es imposible, absolutamente imposible. Un error de tal calibre no se hubiera podido mantener ni diez minutos. Basta ver que esta niña tendrá unos cinco años de edad, ¡quién podría tomarla por María Teresa si D.^a Mariana de Austria, que

vemos en el espejo, sólo era tres años y medio mayor que ella! Si bajo los Borbones este cuadro fue llamado *Infanta María Teresa* es porque se tendría la *absoluta certeza* de que ella forma parte de la escena. En este caso no puede ocupar otro sitio que el del *espectador*, deducción a la que llegué mucho antes de verla confirmada en el documento citado por JUSTI.

Este documento explica lo que debió ocurrir: Felipe V (1683-1746) viene a España en 1701 y se instala en el Alcázar de Madrid, previa una corta estancia en el palacio del Buen Retiro. Grande sería su sorpresa al no ver a su abuela en un cuadro titulado *La familia de Felipe IV*. En seguida le revelarían el secreto, que se conservaría por tradición en el Alcázar. Teniendo en cuenta que nadie más que él tenía potestad para cambiar el título de esta obra, es de suponer que al darle el de *Infanta María Teresa* pretendería propalar que su humillante ausencia en la escena es sólo aparente. De paso, la obra adquiriría un fascinante atractivo por ir referida a un personaje totalmente invisible. Algún tiempo después, ignoro cuándo y por qué razón, el cuadro recupera el título *La familia de Felipe IV*.

Otra observación muy interesante de la cita de JUSTI es que “este cuadro se colocó en *la pieza de despacho del piso bajo*”. Se sabe que esta pieza abarcaba toda la planta baja de la Torre Dorada, y que Felipe IV tenía allí su “despacho de verano”. El despacho regio lo tenía encima, en la planta principal de la misma torre. Estas dos piezas estaban enlazadas por una escalera directa. Lo que me interesa resaltar es que este cuadro se colocó en la misma pieza que yo sitúo a la Infanta María Teresa cuando contempla del natural la escena de *La familia de Felipe IV*. JUSTI no dice en qué pared se colocó. Examinando la figura 14, parece casi obligado que se colgara en la pared corrida, justo frente por frente de la puerta R. El visitante que se situara en el punto que ahora ocupa la Infanta María Teresa (Z) vería el cuadro como si fuera un *espejo*, aunque reflejando una imagen “directa”. Sería un efecto parecido al del espejo que durante tantos años ha reflejado este cuadro en el Museo del Prado, con la diferencia de que en la Torre Dorada el espectador por un lado vería el Cuarto del “Príncipe” (mejor vacío que con gente) y por el otro el *fingido espejo* que guardaría perenne reflejo de un instante fugaz de una escena “espon-

tánea” que allí se formó un día que Velázquez retrataba a la pareja Real (que no retrató, porque bastaba colocarla delante del lienzo para verla reflejada en el espejo, aunque tendría que darle la “iluminación” del sitio de posar).

Entre *Jesús en casa de Marta y María* y *La familia de Felipe IV* median unos treinta y seis años. Curiosamente, la forma de plantear los problemas viene a ser la misma. En ambas composiciones *tres personajes que forman parte de la escena quedan “fuera del cuadro”*, pero se delata su presencia con un *espejo* que refleja sus imágenes y las *miradas* de algunos personajes que los contemplan desde *dentro del cuadro*. Estas dos “adivanzas” tiene también de común que para descifrarlas hay que seguir una misma vía analítica: conocer muy bien *el título de la obra, el tema y los personajes*, y examinar después muy detenidamente *la mímica, la perspectiva y la luz*.

Para tratar de localizar a los personajes que Velázquez sitúa “fuera del cuadro”, en el espacio del espectador, el primer paso obligado es reconstruir dicho espacio. En *Jesús en casa de Marta y María* la restitución de la perspectiva sólo permite reconstruir menos de media cocina (Fig. 4). Lo restante de la cocina se ha de reconstruir sobre un dibujo en planta (Fig. 9). En *La familia de Felipe IV* la restitución de la perspectiva y los datos suministrados por la luz permiten reconstruir el espacio íntegro de los aposentos en que se desarrolla la escena y señalar el punto exacto en que se hallan los tres miembros de la familia Real que han quedado fuera del cuadro (Figs. 11 y 12). Desde el punto de vista técnico, esta solución es infinitamente superior a la de *Jesús en casa de Marta y María*.

El progreso es todavía mayor en el “juego de espejos”. El espejo de detrás de Marta refleja las *propias figuras* de Jesús, María y la vieja B (Fig. 10). El espejo de *La familia de Felipe IV* no refleja la propia figura de ninguno de los tres personajes que han quedado fuera del cuadro; allí únicamente se refleja un *retrato* de dos de ellos (Fig. 13). Si se desalojara la sala, sólo se podría averiguar que el espejo refleja la *parte central del lienzo* que vemos del revés. Si se marcharan todos excepto Velázquez, se podría afirmar que él es el autor del retrato y que todavía no lo ha ter-

minado, pero quedaríamos en la duda de si los Reyes posan o no posan, porque Velázquez podría estar pintando la cortina, por ejemplo, que sólo está esbozada. Es *el conjunto de los nueve personajes y el perro* que, por su colocación en la sala, iluminación, conducta y miradas, nos lleva al convencimiento absoluto de que en este instante los Reyes están en el sitio de posar para el retrato que les está haciendo Velázquez (Fig. 12). Pero de hecho, Felipe IV, D.^a Mariana de Austria y la Infanta María Teresa, a pesar de formar parte de la escena, son *totalmente invisibles*.

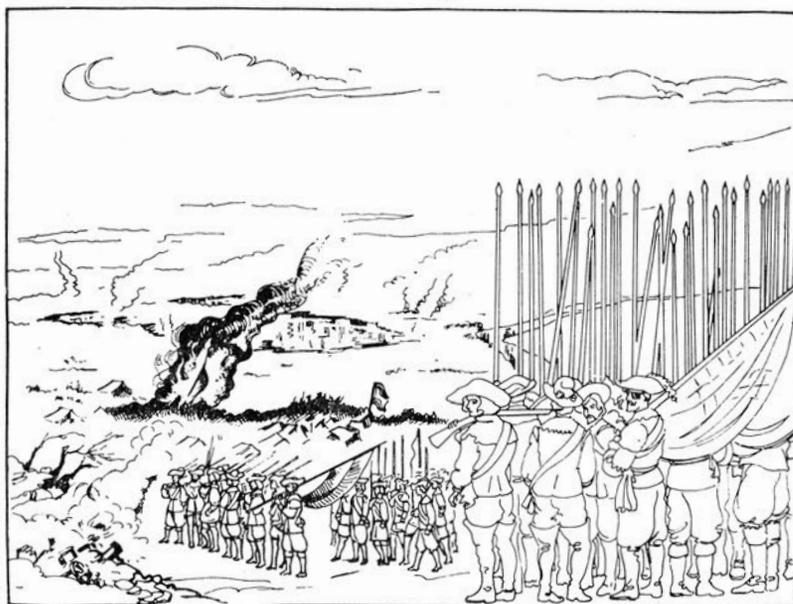


FIGURA 15

VELÁZQUEZ, *La rendición de Breda*. Telón de fondo.

La composición de *La familia de Felipe IV* fue sin duda detenidamente estudiada, pues en ella Velázquez reúne y perfecciona las técnicas de dos composiciones anteriores: *Jesús en casa de Marta y María* y *La rendición de Breda* (LÁM. XI y figs. 15 y 16), la última que he estudiado¹⁶. De la

primera composición tiene el “espejo en el espejo”; de la segunda, que *el pintor del cuadro* (Velázquez) se autorretrata en la escena para poder traspasar el “punto de vista” de la perspectiva a *un personaje absolutamente invisible* pero identificable por *el título de la obra*. Considerando que estas tres composiciones merecen ser estudiadas en conjunto, voy a hacer un breve análisis de *La rendición de Breda*.

La razón de que Velázquez pintara este cuadro es bien conocida. En 1634 se decide inaugurar el Palacio del Buen Retiro, a pesar de faltarle mucho por terminar. Para decorar el majestuoso Salón de los Reinos, destinado a ser una especie de Panteón de las victorias militares de Felipe IV, el Conde-Duque de Olivares encarga doce grandes pinturas sobre los hechos de armas más destacados. Velázquez escoge *La rendición de Breda*, acaecida en 1625, la hazaña más gloriosa del reinado de Felipe IV. Pero en vez de pintar la rendición que tuvo lugar en Breda, retrata la escena final del drama *Sitio y toma de Bredá*, escrito por Calderón en 1626.

El escenario se ha montado al *aire libre*. Es de suponer que será en los jardines del Buen Retiro, puesto que a partir de 1631 (año en que se inician las obras) se establece la costumbre de representar allí, en verano, comedias de gran aparato, seguidas de fiestas que terminaban con fuegos de artificio. Hoy el cine y la televisión nos ofrecen imágenes directas de los campos de batalla. En aquellos tiempos cumplía esa misión el teatro. Cuando las armas españolas obtenían un éxito resonante, inmediatamente Lope de Vega, Calderón, Quevedo u otro dramaturgo llevaba la hazaña a las tablas. En ciertas ocasiones, para dar el máximo realismo al drama, los papeles principales los interpretaban los mismos militares que habían participado en la batalla, con la colaboración de cortesanos, e incluso a veces con la del Conde-Duque de Olivares o de la propia familia Real. Esto justifica sobradamente que en esta reposición del drama *Sitio y toma de Bredá* aparezcan dos militares que lucharon en Breda: el Marqués de Leganés y el General D. Carlos Coloma (LÁM. XI y figs. 15 y 16). Velázquez, que nunca estuvo en Holanda, lo vemos de comparsa en el grupo español. Y Alonso Cano, que tampoco estuvo en Holanda, actúa de comparsa en el séquito de Justino de Nassau, Gobernador de Breda. Este Nassau no se

parece en nada al auténtico, lo que ya orienta hacia una representación teatral. A D. Ambrosio de Spínola, primer Marqués de los Balbases (1569-1630), Velázquez trata de darle el máximo parecido. Pero este General genovés que mandaba las fuerzas de Felipe IV en los Países Bajos había fallecido un año antes de que pudiera representarse este drama en los jardines del Buen Retiro. Por esta razón, o por la que fuere, Velázquez quiere hacer constar que no es D. Ambrosio de Spínola, sino un actor al que ha sido preciso “maquillarlo” para lograr el parecido; es la única *cara blanca*

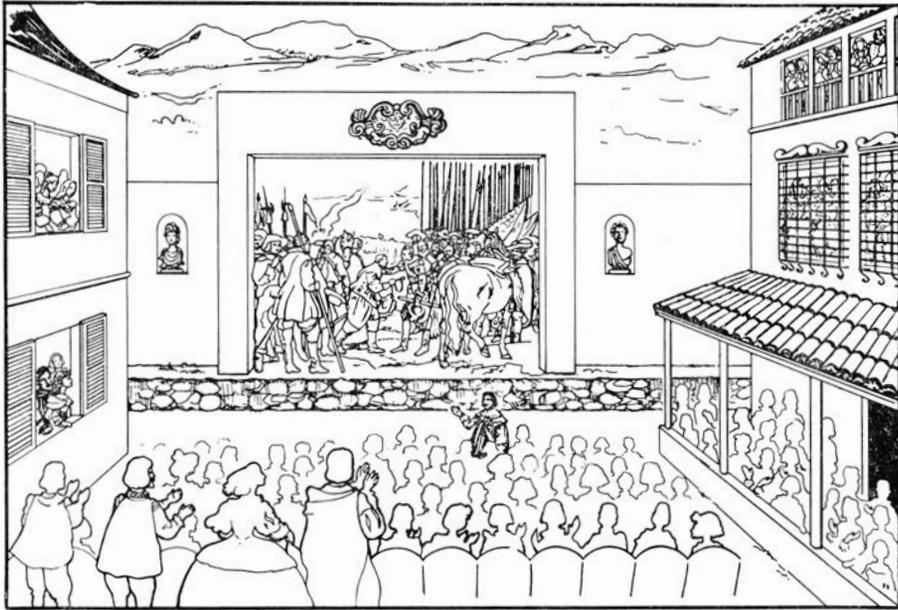


FIGURA 16

Composición imaginaria. Se ha montado un escenario junto al borde de un terreno algo más elevado que el piso del espacio comprendido entre dos de los numerosos pabellones aislados que existían en el Buen Retiro hacia 1634. En él presenciamos ahora la escena final del drama *Sitio y toma de Breda*, de Calderón. Felipe IV, situado frente al lado izquierdo del escenario y a unos 8-10 metros de distancia, corresponde en este momento a los aplausos que le tributa el público. Seis actores concentran en él sus miradas. El cuadro de Velázquez no es una «pintura», sino una «instantánea visual» de Felipe IV al dirigir de nuevo su mirada al escenario.

de toda la composición. En el propio Spínola esto resultaría chocante, por cuanto es bien sabido que se pasó los nueve meses de asedio volando de una posición a otra. Que alguna vez se representara el *Sitio y toma de Bredá* con estos mismos personajes puede no ser verdad, pero está dentro de lo verosímil, y por tanto hay que aceptar sin reparos que Velázquez retrató esta escena del natural.

Decíamos que este escenario está montado al *aire libre*. Como requisito fundamental, el *formato* del cuadro encaja en la *boca de un escenario* (Fig. 16), lo mismo que el de *La familia de Felipe IV* encaja en el campo visual del *marco de una puerta*. Una circunstancia inesperada hace que se pueda deslindar el *escenario natural* del *telón de foro* (Fig. 15). Se trata, por tanto, de una composición más de Velázquez con “cuadro en el cuadro”. A juzgar por lo que vemos, cabe deducir lo siguiente: Un pintor desconocido (hemos de ignorar que fue Velázquez) reproduce en este telón un sector de los extramuros de Breda, con altas humaredas que evocan el ardor del último combate, y retrata las tropas holandesas desfilando, con sus armas y banderas, por un camino que parece distar unos cincuenta metros de la escena del primer término. Como formando parte del séquito de Spínola, dibuja una sección de lanceros que mantienen en alto veintinueve lanzas y dos banderas. Todo lo pinta *muy iluminado* porque el drama se ha de representar al aire libre y por la tarde de un día de verano. Llega este día, pero al contemplar la escena final o ya se ha hecho muy tarde o el cielo (que no vemos) se ha encapotado. El resultado es que todo lo perteneciente al *escenario natural* (actores, comparsas, caballos, suelo, hierba) queda sumergido en una *luz mortecina*, que contrasta con *la fuerte iluminación de lo representado en el telón* (los lanceros y sus banderas, campiña, cielo, las tropas holandesas y el camino por el que desfilan).

La parte baja del telón únicamente es visible por entre los dos Jefes; es el “hexágono luminoso” que hace resaltar la llave de Breda. Limita a los lados con las figuras de Nassau y Spínola; su borde horizontal superior sigue el brazo derecho de este último; su borde horizontal inferior es *la arista del diedro formado por el telón y el suelo del escenario*. Esta arista

señala el paso súbito de una iluminación a otra. Para ocultar la barra inferior del telón se ha labrado una zanja, de la que vemos un poco de tierra recién extraída. El suelo del escenario y el camino dibujado en el telón quedan a un *mismo nivel*. Si ahora brillara el sol, las dos iluminaciones se igualarían y nos parecería que estamos en Breda. La *luz* es lo único que permite afirmar que asistimos a una función teatral.

Algunos historiadores del Arte se han mostrado muy duros con Velázquez por esta composición. Le censuran que haya antepuesto a Spínola la grupa de un caballo; que las figuras del grupo español no están encajadas en su sitio; que no se ve por parte alguna el hambre atroz que pasaron los holandeses durante el largo y férreo asedio; que el acto de la rendición no parece interesar a nadie, ni a vencidos ni a vencedores; que es una “composición distraída”, por cuanto casi nadie mira a los Jefes, precisamente en el instante en que todos deberían hacerlo con ojos bien abiertos. MERIMÉE, según una cita de P. M. BARDI¹⁷, dijo de esta extraña conducta: “Es una galería de retratos... y cada personaje está mucho más pendiente del *espectador* que de la acción en que debería tomar parte”.

Efectivamente, el propio Velázquez, el General D. Carlos Coloma, el Marqués de Leganés, el pintor y escultor Alonso Cano y otros dos “militares” (uno detrás de Cano y otro detrás de Velázquez) concentran sus miradas en un punto muy alejado de Spínola y Nassau; todas convergen en el *espectador* que se halla situado en el “punto de vista” de la perspectiva (punto Z de la LÁM. XI). Aquí el “punto de vista” no se determina geométricamente. El *espectador* Z ha de buscar su sitio guiándose por las miradas de estos personajes y por la situación de las piernas de los del grupo español respecto a las piernas y brazos del caballo de Spínola. Fijémonos en un solo detalle: el espectador colocado en el punto Z puede ver a Velázquez, situado a unos dos metros por detrás del pecho del caballo cuatralbo, y al “militar” que asoma su nariz y ojos por debajo del ala de su sombrero, con una pierna a cada lado del antebrazo derecho del caballo. Si el espectador se coloca *frente a la mano con la llave*, que es lo instintivo, juzgará que estas dos figuras “no están encajadas en su sitio”, por cuanto el caballo le tendría que impedir verlas.

En el punto Z de la LÁMINA XI debería estar Velázquez, el pintor del cuadro, pero él se autorretrata en la escena única y exclusivamente para ceder su sitio a un *personaje invisible* que sólo será identificable por el *título de la obra*. Si no conociéramos otro que el de *Las Lanzas* (un tanto ridículo por ir referido a las dibujadas en el telón; por cierto, todas con un mismo color *verdoso*, ¡cuán distinto del de las holandesas!), no habría forma de saber quién es. Pero resulta que el título original tampoco es suficiente. No obstante, si reparamos en que la escena tiene lugar en un *escenario con telón de foro*, pronto intuiremos que corresponde al acto final del drama *Sitio y toma de Bredá*, de Calderón, y entonces sí que podremos adivinar quién es este personaje, porque sabemos que D. Ambrosio de Spínola acaba de decir:

Y en el nombre de Filippo
Cuarto, que por siglos reine
con más victorias que nunca,
tan dichoso como siempre,
tomo aquesta posesión.

La función ha terminado. El público estalla en frenéticos aplausos (LÁM. XI y fig. 16). Spínola prolonga el abrazo a Nassau, pero las comparsas ya empiezan a desentenderse de la comedia. Velázquez, D. Carlos Coloma, el Marqués de Leganés y Alonso Cano tampoco se preocupan mucho de los Jefes; vuelven la mirada hacia Filippo Cuarto porque para ellos, como para todos los asistentes a esta función, es el auténtico protagonista, aunque no suba al escenario. En el drama de Calderón, lo mismo que en el pensamiento de los cortesanos, el Rey estaba muy por encima de todos. A Spínola nadie le mira. Es y no es una humillación, puesto que en realidad no es Spínola sino un actor que lo encarna, y a quien ya no es obligado mirar porque ha terminado la representación.

La rendición de Breda y *La familia de Felipe IV* tienen de común que no son propiamente *pinturas*, sino *instantáneas visuales*; de Felipe IV en

el primer cuadro y de la Infanta María Teresa en el segundo. Esto es una “fantasía”, naturalmente, pero es una fantasía genial. El cuadro viene a ser una “fotografía instantánea” de un *primer plano de la escena* tomada por un personaje situado en el “punto de vista” de la perspectiva y al que es posible identificar. La “instantánea visual” (o fotografía instantánea) de *La rendición de Breda* no puede igualar la iluminación del telón con la del escenario natural. Al ceder su sitio a Felipe IV, Velázquez ya nada tiene que ver en este asunto porque deja de ser el “pintor” del cuadro; es, simplemente, un cortesano que actúa de comparsa en el séquito de Spínola. Por casualidad, el Rey le sorprende en un momento que le está mirando por el rabillo del ojo. Velázquez ignora que otros “actores” hacen lo mismo, y en el semblante de todos ellos aflora idéntica expresión de irrefrenable curiosidad por observar al Rey mientras el público le aplaude. Son seis miradas que convergen en nosotros mismos, suplantando a Felipe IV. Invito al lector a que las analice una por una y globalmente.

Don Ambrosio de Spínola, reputado como el estratega número uno de su tiempo, fue también admirado por sus altas virtudes morales. Al nombrarle Capitán General de los Ejércitos de Flandes, le otorgan poderes bastante amplios para planear la guerra y concertar la paz. En otoño de 1624 ataca por sorpresa a Breda y le pone sitio. Su decisión se juzga desatinada por ser una plaza fuerte tenida por inexpugnable. No obstante, capitula el 2 de junio de 1625. El 5, tres días después, el Gobernador a caballo, con sus tropas, sale de la ciudad por la puerta de Bois-le-Duc y se dirige al campamento de Spínola para hacerle entrega de las llaves y sellar la rendición. Allí le esperaba este invicto General genovés, rodeado de príncipes, nobles y los Jefes de los Cuerpos de su ejército.

¿Es esto lo que ha pintado Velázquez? A primera vista parece que sí, pero un detenido estudio de la obra demuestra que Velázquez introduce astutamente en la escena a un personaje que sin haber estado en Breda eclipsa por completo a Spínola (Fig. 16). Ciertamente para ello se vale de una representación teatral, mas no olvidemos que estos dramas pretendían ser un fiel reflejo de los hechos acaecidos, y mucho más cuando los representaban sus auténticos protagonistas. Al menos dos militares, el Marqués

de Leganés y el General D. Carlos Coloma, reviven ahora la epopeya de Breda, y en el momento culminante vuelven la vista hacia el Rey. Parece que Velázquez, haciéndose eco del sentir del Conde-Duque de Olivares y de toda la Corte, ha querido significar que por muy meritoria que fuera la gesta de Spínola, por encima de él estaba el Monarca.

CONCLUSIONES

En *Jesús en casa de Marta y María*, *La familia de Felipe IV* y *La rendición de Breda*, Velázquez concibe una forma de expresión equiparable a la que siglos después utilizará el cine. En el cine la cámara empieza por encuadrar un *plano general* que abarca todo el ambiente de la escena para después fijar la atención en un *primer plano*. Y con el retroceso progresivo de la cámara se vuelve al plano general. Se podría decir que *Jesús en casa de Marta y María* es un primer plano de la escena de la figura 10, que *La familia de Felipe IV* es un primer plano (limitado por el marco de la puerta R) de la escena de las figuras 11 y 12 y que *La rendición de Breda* es un primer plano (limitado por la boca del escenario) de la escena de la figura 16. Velázquez nos cede la cámara para que pasemos el encuadre del primer plano al general de las tres escenas. Desde luego son tres composiciones que parecen concebidas para que el cine explique su montaje.

Jesús en casa de Marta y María posee el valor de un documento escrito. Es la única composición en que puede demostrarse de forma incontrovertible el objetivo que persigue Velázquez, que no es otro que el de *proyectar el espacio figurativo hacia fuera del cuadro*, experiencia insólita en la Historia de la Pintura. Pudo conseguirlo gracias a que la *perspectiva renacentista* se basa en leyes fijas, que lo mismo permiten trazar una perspectiva de delante atrás que de atrás a delante, siempre y cuando se facilite un mínimo de datos.

Para incitar al espectador a reconstruir el espacio que ha quedado "fuera de encuadre", Velázquez distribuye la escena de forma que *los per-*

sonajes principales queden también “fuera del cuadro”. Tal es el caso de Jesús en *Jesús en casa de Marta y María* (Fig. 10); de Felipe IV, D.^a Mariana de Austria y la Infanta María Teresa en *La familia de Felipe IV* (Figs. 11 y 12), y de Felipe IV en *La rendición de Breda* (Fig. 16). El punto exacto en que están ubicados lo delatan con sus *miradas* algunos personajes que los contemplan desde *dentro del cuadro*, pero el *plano general de la escena* únicamente podrá intuirlo el espectador que previamente conozca el título de la obra, el tema y los personajes.

Aun sabiendo que Velázquez surge en el período más turbulento del Barroco español, a los historiadores del Arte les parece absurdo que haya querido plantear problemas tan complicados. Los hombres de Letras saben de sobra que el artista barroco se expresa siempre con un lenguaje en extremo complejo porque *lo que quiere contar* va exclusivamente dirigido a la élite intelectual. Oigamos al profesor de Literatura española JOSÉ GARCÍA LÓPEZ ¹⁸:

“El arte barroco, en contraposición al clásico, no aspira a producir una impresión de apacible belleza; muy al contrario, su principal objeto es *excitar frecuentemente la sensibilidad o la inteligencia con violentos estímulos* de orden sensorial (colores, luces, sonidos), intelectual (ideas ingeniosas, brillantes agudezas) y sentimental (el terror, la compasión, etc.). De ahí que no se escatimen los medios para provocar la sorpresa admirativa: lo maravilloso, lo pintoresco, lo colosal, lo grotesco, lo monstruoso, serán recursos frecuentemente empleados. Arte, pues, fuertemente expresivo, excluirá todo aquello que por no ser suficientemente *nuevo, original o sorprendente* deje de producir la conmoción estética deseada... Por lo mismo, ya no será el dictamen de los preceptistas clásicos —respetado en teoría— el que informe la obra de arte, sino *la mera apreciación del individuo o el capricho del autor*; de ahí que el ingenio personal adquiera ahora capital importancia y que la originalidad se convierta en una de las máximas aspiraciones del artista barroco... La aguda tensión espiritual de la época y el deseo de lograr la mayor originalidad hace que estallen los moldes habituales de la expresión artística, y un ansia nunca satisfecha de alcanzar las últimas posibilidades del estilo destruye todo sentido de

contención en la elaboración de la obra de arte. *Todo adquiere un carácter desorbitado, hiperbólico*; las dimensiones colosales de algunos edificios barrocos, el frenético dinamismo de la pintura de Rubens, la complicación metafórica del estilo de Góngora, las actitudes desmesuradas de Calderón o el extremado laconismo de la prosa de Gracián son ejemplos harto elocuentes... La elegancia ya no se ve en la espontaneidad y la sencillez, sino en *el artificio y la complicación*; lo mejor ya no es lo fácil, lo claro, sino lo difícil, lo oscuro. El ingenio se aguza hasta lo inconcebible en busca de alambicadas sutilezas, la expresión se recarga con retorcidas imágenes y *la obra de arte se convierte en un enmarañado problema erizado de dificultades*... Otro motivo, en fin, que justifica la artificiosidad del estilo barroco es la idea, aceptada entonces por muchos, de que *la intensidad del goce estético está en razón directa del esfuerzo realizado por el lector* para desentrañar el sentido de la obra... El escritor evita todo aquello que pueda ser comprendido por el vulgo, porque sólo atiende a despertar la admiración de un público selecto, lo que le lleva a la creación de *un tipo de arte únicamente accesible a unos pocos*. Es lo que sucede con la poesía gongorina, cuya pompa decorativa está conseguida a base de elementos cultos. A veces, *la complicación no impide que la obra sea gustada por amplios sectores*, por ejemplo, cuando estriba en el juego ideas y conceptos; pero aun en este caso—en que dada la aptitud del pueblo español para captar el doble sentido de una expresión, las dificultades no son insuperables—, se llega a tales extremos que *sólo una reducida minoría puede hacerse cargo de lo que el autor ha querido significar*".

Lo que más desorienta y confunde de Velázquez es que nada hay en su pintura de lo que se tiene por característico del Barroco; huye de los efectismos de la luz, de lo grotesco, del movimiento huracanado, del gesto violento. Sus caras a lo sumo exteriorizan emociones reprimidas. Sus escenas se desenvuelven en ambientes de paz infinita y tienen el seductor encanto de lo sencillo y espontáneo. Todavía hoy domina el criterio de que Velázquez fue un formidable *retratista*, una "cámara fotográfica", pero nada más. Este sambenito arranca de JUSTI¹⁹ cuando dijo: "Es indudable que los dioses no fueron pródigos al dar a Velázquez la fantasía y que

hubo pocos que se mostrasen tan reservados como él en su empleo. Pocos también buscaron menos ocasiones para crear belleza o de expresar ideas”; opinión que refuerza con otra de J. C. ROBINSON: “Los cuadros de Velázquez tienen de común con la fotografía que impresionan al espíritu con la sensación de verdad y su recuerdo se confunde con el de las cosas mismas”, y añade por su cuenta: “Si penetró menos que los demás en las cosas, las percibió mejor”. A. BREAL, citado por P. M. BARDI²⁰, dice algo parecido: “... le falta imaginación. Es incapaz de una invención cualquiera... y esa debilidad de imaginación es lo que constituye su fuerza”. Para JOSÉ ORTEGA Y GASSET²¹ su rasgo esencial es éste: “El tema de Velázquez es siempre la *instantaneidad* de una escena”. Y luego agrega: “Dos siglos y medio más tarde la fotografía instantánea ha conseguido hacer lo mismo y banalizar el fenómeno”. Su interpretación de *La familia de Felipe IV* queda expresada en estos juicios: “La idea de exorbitar o monumentalizar en un gran lienzo una escena cotidiana de su taller palatino y hacer de este modo lo que Justi ha llamado ‘el cuadro ideal para un historiador’ es, de puro sencilla, fabulosamente sublime... Velázquez trabaja en un cuadro cuyo asunto desconocemos. El Rey y la Reina están en el taller y sus figuras —otra ingeniosa idea— se reflejan en el espejo... (Velázquez) retrata la forma, retrata la actitud, retrata el acontecimiento, esto es, *el instante*. En fin, ahí tienen ustedes *Las Meninas*, donde un retratista retrata el retratar”. Ortega, como tantos otros, se ha dejado alucinar por la aparente sencillez de la composición y no se ha fijado en que esta “fotografía instantánea” es sólo un *primer plano* de una escena mayor. Ahí es donde está lo barroco, “el artificio y la complicación”. El que se empeñe en saber a quién miran con tanta fijeza Velázquez y otros personajes (Figura 12), qué es lo que realmente refleja el espejo (Fig. 13) y quién es y dónde está el retratista que retrata a Velázquez mientras él retrata en el lienzo que tiene delante y qué es lo que retrata (Figs. 11 y 12), lo primero que descubrirá es que “la obra de arte se ha convertido en un enmarañado problema erizado de dificultades”. Bien mirado, casi todo lo que he transcrito de JOSÉ GARCÍA LÓPEZ no parece sino que vaya especialmente atri-

buido a Velázquez, lo que le hace merecedor a ser conceptuado como el artista más barroco del Barroco.

Jamás pintor alguno ha expresado ideas o agudezas con tanta originalidad, ingenio y brillantez. Asombra que contemplando *Jesús en casa de Marta y María* podamos ver la figura 10, y más asombra todavía que contemplando *La familia de Felipe IV* y *La rendición de Breda* podamos ver las figuras 12 y 16. En estas dos obras *Velázquez consigue hacernos ver lo que no se ve*. Es pura "magia" que en *La familia de Felipe IV* podamos ver a Felipe IV, D.^a Mariana de Austria y la Infanta María Teresa, cuando los tres son totalmente invisibles, lo mismo que Felipe IV en *La rendición de Breda*. En estas tres obras vemos también que sin Velázquez no existiría una pintura barroca española de altos vuelos. Su lenguaje, muy elaborado y culto, es el único que está a la altura del de los grandes poetas de nuestro Siglo de Oro.

N O T A S

- ¹ JUSTI, CARL (1832-1912), *Velázquez y su siglo*, pp. 147 y 150. Madrid, Espasa-Calpe, S. A., 1953. Es una traducción de la edición de 1903. La primera edición vio la luz en 1888.
- ² CAMÓN AZNAR, JOSÉ, *Velázquez*, t. I, pp. 230-232. Madrid, Espasa-Calpe, S. A., 1964.
- ³ GÁLLEGO, JULIÁN, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, p. 306. Madrid, Aguilar Editor, 1972.
- ⁴ GÁLLEGO, JULIÁN, *Ob. cit.*, pp. 310-311. Madrid, Aguilar Editor, 1972.
- ⁵ BARDI, P. M., *Velázquez. Clásicos del Arte*, p. 88. Barcelona, Noguer-Rizzoli Editores, 1970.
- ⁶ MESTRE FIOL, BARTOLOMÉ, *Revista Traza y Baza*, núm. 2, pp. 15-36. Palma de Mallorca, 1973.
- ⁷ MESTRE FIOL, BARTOLOMÉ, *El cuadro en el cuadro. Pacheco-Velázquez-Mazo-Manet*, pp. 63-80. Palma de Mallorca, Gráficas Miramar, 1977.
- ⁸ MESTRE FIOL, BARTOLOMÉ, *Ob. cit.*, Palma de Mallorca, Gráficas Miramar, 1977. Este libro incluye el estudio de estas obras: *San Sebastián*, de Pacheco; *La familia de Velázquez*, de Mazo, y *Un bar de Folies Bergère*, de Manet.
- ⁹ MESTRE FIOL, BARTOLOMÉ, «Los tres personajes invisibles de *Las Meninas*», en *Revista Mayurqa*, núm. VIII, pp. 5-20. Palma de Mallorca, 1972.
- ¹⁰ MESTRE FIOL, BARTOLOMÉ, *Ob. cit.*, pp. 81-123. Palma de Mallorca, Gráficas Miramar, 1977.
- ¹¹ PALOMINO, ANTONIO (1655-1726), *Museo pictórico y Escala óptica*, p. 921. Madrid, Aguilar Editor, 1947. Este libro es una reimpresión de la primera edición, que consta de tres tomos: el primero sale en 1715 y el segundo y tercero en 1724.

- ¹² LASSAIGNE, JACQUES, *La pintura española*, t. II, p. 65. Suiza, Skira, 1964.
- ¹³ JUSTI, CARL, *Ob. cit.*, pp. 742-743. Madrid, Espasa-Calpe, S. A., 1953.
- ¹⁴ JUSTI, CARL, *Ob. cit.*, p. 690. Madrid, Espasa-Calpe, S. A., 1953.
- ¹⁵ BARDI, P. M., *Ob. cit.*, p. 106. Barcelona, Noguer-Rizzoli, 1970.
- ¹⁶ MESTRE FIOL, BARTOLOMÉ, «Felipe IV en *La rendición de Breda*, de Velázquez», en *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, núm. 49, pp. 173-215. Madrid, 1979.
- ¹⁷ BARDI, P. M., *Ob. cit.*, pp. 95-96. Barcelona, Noguer-Rizzoli Editores, 1970.
- ¹⁸ GARCÍA LÓPEZ, JOSÉ, *Historia de la Literatura Española*, pp. 264-267. Barcelona, Editorial Vicens-Vives, 1978.
- ¹⁹ JUSTI, CARL, *Ob. cit.*, pp. 18-19. Madrid, Espasa-Calpe, S. A., 1953.
- ²⁰ BARDI, P. M., *Ob. cit.*, p. 13. Barcelona, Noguer-Rizzoli Editores, 1970.
- ²¹ ORTEGA Y GASSET, JOSÉ, *Obras completas*, t. VIII, pp. 486, 487 y 650. Madrid, Revista de Occidente, 1962.

EL ARTE DEL HIERRO EN LA CATEDRAL
DE BURGOS

POR

AMELIA GALLEGO DE MIGUEL

I. INTRODUCCIÓN

LA Catedral de Burgos encierra entre sus muros joyas artísticas ya suficientemente valoradas por los estudiosos del arte español. Contenido y continente la hacen ocupar un lugar primordial dentro de nuestro acervo artístico.

Por lo que a la historia de la rejería se refiere, contiene un conjunto excepcional, tanto por su variedad y riqueza como por la categoría de algunas de sus rejas que pueden figurar entre los más importantes ejemplares del arte del hierro español.

No hay en la catedral burgalesa una sola capilla a la que falte esta cortina transparente, que protege a la vez que deja ver a su través, y que, como una avanzada del retablo, pregona desde fuera gloria, honores y riqueza. Se puede decir que en esta catedral la reja es como consustancial a la capilla y que no se puede concebir la capilla sin la reja. A mandarla hacer se comprometen con el Cabildo aquellos poderosos patronos cuya máxima aspiración, después de haber perseguido la gloria en el campo de la guerra o de las Artes, fue dormir el sueño eterno en una suntuosa capilla—lo más suntuosa posible—en la Catedral de Burgos: En el centro, en un gran bulto, un sepulcro finamente labrado, y a las puertas una reja que a la vez defiende y proclama, con inmensos blasones en su copete, la gloria terrena de su dueño.

Los más importantes ejemplares de la rejería burgalesa corresponden a un período que comienza en la segunda mitad del siglo xv. La época de los obispos que unen a su condición de altos dignatarios la de guerreros

y hombres de letras —Alonso de Cartagena, Luis de Acuña, Gonzalo de Lerma, Enrique de Peralta— y de los magnates —como los Condestables de Castilla, cuyo sueño eterno preparó la Condesa Doña Mencía— se va a ver plásticamente representada en la catedral burgalesa, en la que aquellos van a quedar inmortalizados en espléndidas obras de arte con que dotan —tan generosamente— sus capillas.

En ningún caso se olvida la dignidad del cerramiento, que se cuida con el mismo esmero del retablo. Acaso porque aquellos estuvieron también al cuidado de los Colonia, los Siloé o Bigarny que los concibieron. Es cierto, sin embargo, que siempre nos han cabido ciertas dudas al respecto y hemos sido más partidarios de atribuir a los maestros rejeros del xvi un destacado protagonismo en la concepción de su obra. En todo caso, muestras y montes sobre el diseño dado por el arquitecto sigue ofreciendo a aquellos oportunidad de dar rienda suelta a su poder de creación. Y ello es bien cierto porque, pese a distintas paternidades de concepción y diseño, motivos y técnicas personales y rejerías, no sólo se repiten en el mismo taller, sino que se transmiten de padres a hijos

Hemos de lamentar que la remodelación de capillas que tiene lugar en la Catedral de Burgos a partir de la segunda mitad del siglo xv haya dado al traste con todas las rejas anteriores a esta fecha. Es penoso que no se conserve ni un solo ejemplar anterior. La funesta práctica de dar al herrero el hierro de la reja vieja debió llevarse en Burgos a sus últimos extremos. Todas las pequeñas capillas góticas tuvieron, sin duda alguna, su correspondiente cerramiento. Escasas noticias quedan de ellas. La capilla de San Nicolás —abierta en el brazo norte del crucero— tuvo como patrono a Don Pedro Díaz de Villahoz, Obispo de Burgos desde 1268 a 1269, el cual destinó en su testamento doscientos maravedís para la terminación de la capilla y cien más para las rejas¹.

Partiendo de la base de que la cronología del período románico de los hierros se mantiene cuando ya en arquitectura dominan las formas góticas, no es aventurado pensar que aquellas rejas estarían integradas por las pequeñas piezas en forma de *ce*, unidas por abrazaderas o grapas entre sí o a ejes verticales.

Otras más novedosas, concebidas ya en gótico, estarían formadas por sencillas barras verticales rematadas en cresterías en forma de lirio.

De unas y otras, por suerte, existen aún importantes muestras en la Catedral de Palencia, las que sin duda guardan relación con las desaparecidas burgalesas.

Es lo cierto que hemos perdido con las rejas de las viejas capillas burgalesas los ejemplares más representativos del período gótico castellano de los hierros, que así resulta tan pobre y modesto frente a la bella floración de las rejas góticas de Cataluña y Aragón².

Sin duda el hecho de existir una tradición rejera anterior pudo ser precedente y a la larga causa del extraordinario desarrollo artístico del arte del hierro en el período renaciente en Burgos, no fácilmente explicable si aquélla no se tuviera en cuenta.

Como más arriba queda dicho, para hacer la historia de la rejería en la Catedral de Burgos hay que retrotraerse sólo a la segunda mitad del xv, en la que se hallan ejemplares que, si bien corresponden a un gótico tardío, encierran ya el germen de lo que será el primer período plateresco de los hierros.

A partir de este momento en la rejería de la catedral burgalesa se hallará representado el mejor estilo con las más acabadas técnicas del segundo plateresco de los hierros—correspondiente al segundo tercio del siglo—, en buena parte gracias a la personalidad de Cristóbal de Andino, el rejero, arquitecto y escultor más hábil y una de las personalidades más destacadas de su época, el cual al frente de su importante taller había de ejercer durante más de dos siglos una influencia extraordinaria en Castilla, especialmente en las obras de hierro de la catedral burgalesa.

Cuando, a mediados del xvii, las fraguas castellanas vayan apagándose y comiencen a aparecer claros signos de decadencia en el arte del hierro, las obras de los rejeros vascos, desde mediados del siglo xvii y durante todo el xviii, inundarán las catedrales castellanas con unas rejas inspiradas en las obras del siglo xvi, tan efectistas como bellas, que resultan ser como un soplo vital con el que se cierra el último capítulo de la historia de las grandes rejas en nuestro país.

Como a las de Segovia, Salamanca, Avila, León, Valladolid, también a la Catedral de Burgos llegarán las rejas despiezadas y cargadas en carretas desde el País Vasco.

II. REJAS CORRESPONDIENTES A LA SEGUNDA MITAD DEL XV

Las rejas de la segunda mitad del siglo xv en la Catedral de Burgos están vinculadas a la personalidad de dos rejeros: el maestro Bujil y el palentino Luis de Paredes.

Con el primero se relacionan las rejas de la Capilla Mayor, de las Reliquias y de la Visitación. De todas ellas solamente se conserva la última.

Consta que el maestro Bujil hizo unas rejas para el Altar Mayor que debían estar situadas delante del retablo que en 1446 costeó el Obispo Alonso de Cartagena.

Por ello es lógico suponerle autor de la reja de la Capilla de la Visitación, edificada a costa de dicho Obispo para establecer en ella su sepultura y la de aquellos de sus familiares que tuvieran carácter eclesiástico.

La Capilla de Nuestra Señora de la Visitación fue edificada sobre una antigua que bajo la advocación de Santa María fue construida a mediados del siglo xiv.

Entre 1440 y 1442, coincidiendo con la obra de las torres por Juan de Colonia, el Obispo Alonso de Cartagena solicitó licencia para derribar la Capilla de Santa Marina, situada en el brazo sur del muro izquierdo del crucero, y levantar sobre su emplazamiento otra en memoria de la Santa Visitación. En 1446 la obra, que se llevó a cabo bajo la dirección de Juan de Colonia, estaba terminada.

En su centro el sepulcro de D. Alonso de Cartagena es un excepcional ejemplar dentro de la escultura funeraria de la catedral burgalesa. Sobrinos, primos y otros familiares del Obispo duermen su sueño eterno en bellos sepulcros rehundidos en el muro bajo arcos góticos. Desde 1481 descansa debajo de la reja Juan de Colonia y su mujer María Fernández³.

Vela esta hermosa capilla una reja que resulta ser el más antiguo ejemplar que se conserva de la rejería —tan rica— de la catedral burgalesa, circunstancia que la dota de una importancia extraordinaria. Su autor, lógicamente, fue el maestro Bujil, ocupado por entonces en la hechura de las rejas de la Capilla Mayor.

El tracista pudo ser el propio Juan de Colonia, aun cuando, dados los detalles de ramplonería que se echan de ver en ella, hay que pensar que el maestro Bujil le dio una interpretación personal y que la técnica quedó por debajo de las intenciones del tracista.

En todo caso y con indudables arcaísmos contiene en germen esta reja todos los motivos que utilizarán Juan Francés y Fray Francisco de Salamanca, las dos figuras estelares del primer plateresco de los hierros castellanos, que hemos calificado como el período más interesante y sugestivo de la rejería española ⁴.

Cierta similitud de los elementos de esta reja con algunas obras de Fray Francisco de Salamanca, como las rejas de la Cartuja del Paular, nos ha llevado a considerar la posibilidad de que aquél recibiera alguna maestría del maestro Bujil, cuya obra, por otra parte, ha permanecido tan desconocida.

La reja (lámina 1) se reparte en tres *calles* muy desiguales separadas por gruesos pilares entorchados, de muy buena forja, integradas por barrotes muy sencillos, lisos y retorcidos —tan clásicos en los maestros castellanos de la época—. La calle central —más del doble en su anchura que las laterales— abre en amplia puerta. Lleva en su mitad el correspondiente *friso* —de chapa calada con menudos y prolijos motivos— y remata en una sobrepuerta un tanto pobre porque es este el lugar en que los maestros castellanos quedan muy por debajo de sus coetáneos catalanes y aragoneses.

El coronamiento es especialmente interesante aunque un tanto balbuente y desordenado, recordando los de algunas rejas de la girola de la Catedral de Palencia —¿Es posible que tuviera algo que ver con ellas el taller de Bujil?—. Ocupa el centro el escudo de D. Alonso de Cartagena —una sola lis sobre el campo—, enmarcado por arco conopial que remata en un florón; a sus lados se disponen arquillos que se cortan y terminan en

flores de lis, preludiando, como queda dicho, las cresterías de los maestros del primer tercio del siglo xvi.

Por lo que se refiere a la Capilla de las Reliquias, hay noticias de que éstas se trasladaron, a finales del siglo xv, desde la Sacristanía a la Capilla de Santo Tomás de Canterbury. Debió ser por entonces cuando se encargó la reja al maestro Bujil. Por otra parte, hay constancia de un pleito, que tiene lugar en 1496, entre el maestro Bujil y los obreros de la fábrica de dicha capilla en el que figuran como árbitros el rejero Luis de Paredes y Diego de Siloé.

En torno a la personalidad del maestro Bujil, a nuestro juicio no suficientemente deslindada, apuntamos la posibilidad de la existencia de dos maestros con el mismo nombre —quizá padre e hijo—, lo cual es muy frecuente, por otra parte, en la biografía de nuestros rejeros. No parece verosímil que el maestro Bujil, que hace a mediados del siglo las rejas de la Capilla Mayor y la de la Visitación, sea el mismo que esté pleiteando en 1496 con los obreros de la fábrica de la Capilla de las Reliquias a propósito de la obra de rejería de aquella capilla. Son extremos sobre los que habrá que volver .

Casi coetáneo del maestro Bujil es el rejero palentino Luis de Paredes, cuya obra más importante en la Catedral de Burgos es la reja de la Capilla de D. Luis de Acuña, dedicada a la Concepción de Nuestra Señora.

El belicoso Obispo Acuña, después del triunfo de los Reyes Católicos y finalizadas las sangrientas contiendas en las que en Burgos se tomó parte tan activa, se recluyó en su castillo de San Cristóbal. Desde aquí, los últimos días del mes de enero del año 1477, solicitó licencia para fabricar una capilla para su sepultura, que había de quedar situada en la nave del Evangelio, detrás de las capillas de Santa Ana y San Antolín.

El período de obras de dicha capilla comprende de 1477 a 1483. La obra principal ha sido atribuida a Juan de Colonia y las cubiertas a su hijo Simón. El retablo es de Gil de Siloé.

En 1485 se hacen las rejas. En el mes de julio de dicho año el Cabildo autoriza a Luis de Paredes a instalar una fragua “en la claustro vieja debaxo de la claustro nueva”. Esta práctica de obligar al rejero a trasladar

el taller, lo que asegura un control de la obra, será muy frecuente en el siglo XVI.

En una información sobre esta capilla, que tiene lugar en 1536, el clérigo Atienza, de sesenta años, que ha estado al servicio del Obispo como mozo de capilla durante diez años, recuerda y así lo declara “que le vió pagar (al Obispo) las rejas a un Luys de paredes y a otro oficial de palencia que hizo la obra de las rejas que está al altar de Santa Ana”⁵.

Los dos arcos de la capilla están defendidos por rejas que guardan estrechas relaciones con las de la Capilla del Sagrario en la Catedral de Palencia. Como aquéllas, están integradas por barrotes de sección cuadrada, separados por pilares octogonales lisos. Tienen frisos de chapa repujada con castilletes sobrepuestos, entre arquetes y corlas, y dientes de sierra. La de la izquierda —la más rica y suntuosa— tiene un hermoso coronamiento con el escudo de Acuña (lámina 2) entre dos grifos, debajo de un arco conopial triple que remata en penachos.

Se echa de ver, por un lado, la presencia de un buen tracista —sin duda Juan de Colonia— y un rejero al que se le exige una técnica mucho más acabada que la utilizada en la Catedral de Palencia. De ello son muestra la diversidad de motivos, cuidadosamente tratados, que integran cada uno de los tramos del friso comprendidos entre los castilletes, muy próximos entre sí, lo que, por otra parte, le da un cierto aire goticista. Son también piezas de muy buena forja los pilares que separan las calles del coronamiento, traducción al hierro de las flechas que Juan de Colonia ha concebido para las torres de la catedral; asimismo los citados motivos del friso aparecen en el temario de aquél. Por todo ello los rejeros palentinos superan al maestro Bujil, que es más arcaizante, y se superan a ellos mismos en las obras que con anterioridad hacen en la Catedral de Palencia.

Luis de Paredes, para hacer las rejas de la Capilla de Acuña, se acercó en Burgos y a la sombra de su catedral debió mantener su taller hasta el final de su vida, ya que hay referentes alusiones a su trabajo como relojero en 1496, así como su participación en pequeñas obras para las capillas de aquella catedral. Con toda seguridad que algunos de sus trabajos más importantes, que sin duda habrían merecido mejor suerte, han desapare-

cido en las sucesivas transformaciones que han venido sufriendo las capillas de la catedral burgalesa.

En el interior de la Capilla de la Concepción de Nuestra Señora el sepulcro del Obispo Acuña fue encargado en 1519 a Diego de Siloé. Está rodeado de una sencilla reja de hierro a modo de barandilla, integrada por barrotes simples que rematan en arquillos góticos y flores de lis, que no ocultan en ningún momento la obra de piedra; por ello se puede suponer que la reja ha sido diseñada por el propio Siloé.

III. LOS MAESTROS DE LA TRANSICIÓN AL SEGUNDO PLATERESCO

Con los anteriores precedentes, y coincidiendo con los finales del primer cuarto del siglo XVI, va a tener lugar en Burgos una verdadera eclosión rejera que se viene considerando casi exclusivamente en torno al taller de Cristóbal de Andino. El prestigio de su nombre hace que queden en la penumbra algunos rejeros coetáneos, ocasionalmente burgaleses, que, sin duda alguna, reúnen méritos suficientes para ocupar un lugar más destacado que el que se les ha venido asignando en la rejería castellana.

Ello posiblemente ayudaría también a comprender toda la maestría de las obras que salen del taller del maestro Andino.

Tal es el caso del maestro Hilario, rejero de origen francés del que constan pocas cosas, a más de la autoría del barandal de la escalera de la Coronería, la única obra suya que se conserva en la catedral.

En ella aparecen unos balaustres de técnica ramplona y ciertamente chaparros si se comparan con los del maestro Andino, pero la proximidad de su taller puede ser significativa.

Se desconoce exactamente cuando llega a España el maestro Hilaire. Hay constancia de que entre 1510 y 1512 trabaja para la Universidad de Salamanca, donde repara el reloj y trata de hacer una reja, que no consta en los archivos⁶ si llegó a realizar. Los términos de la referencia a este maestro en los libros de claustros indican que se trata ya de un rejero prestigioso.

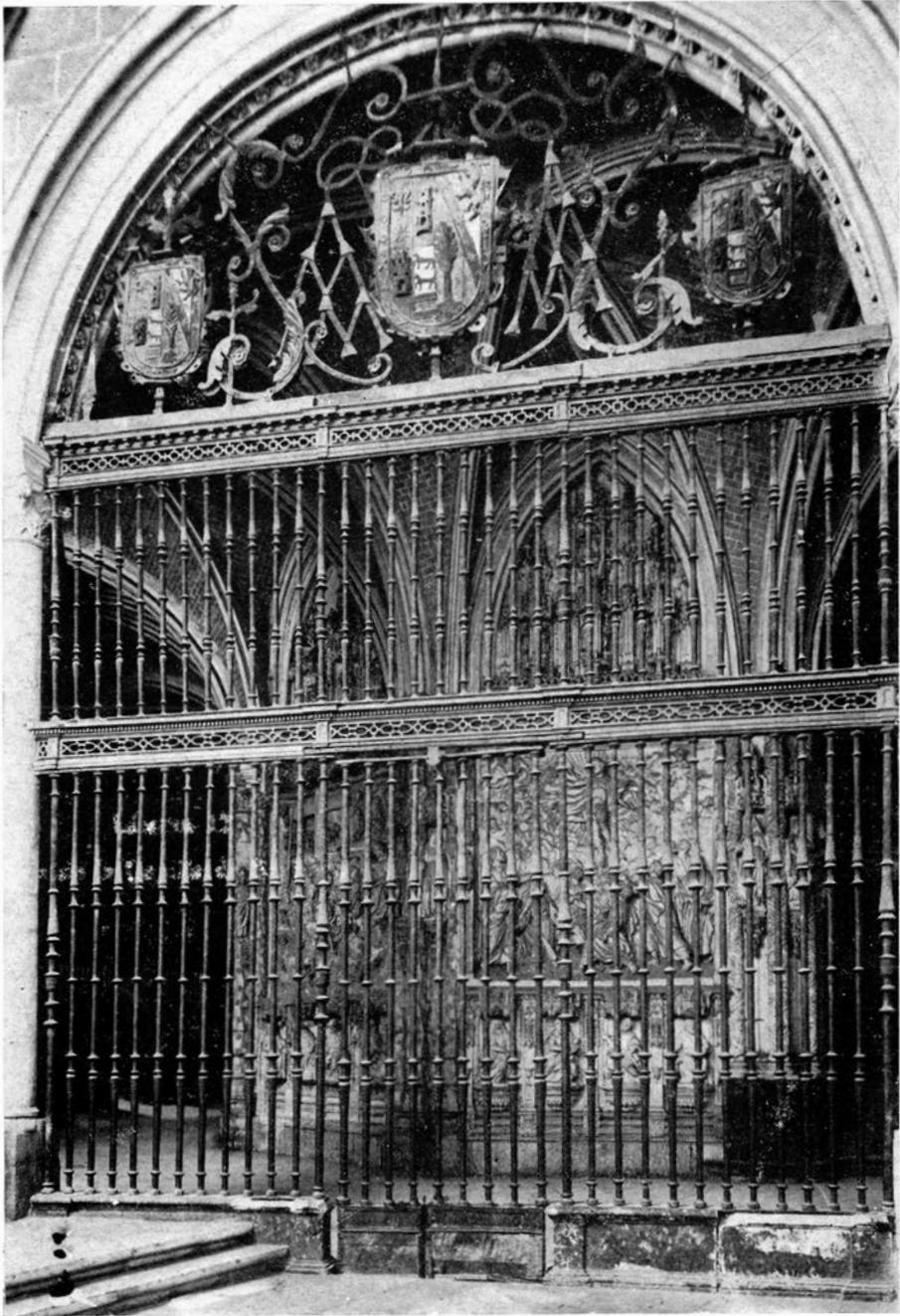


LÁMINA 9

Reja de la Capilla de la Anunciación.

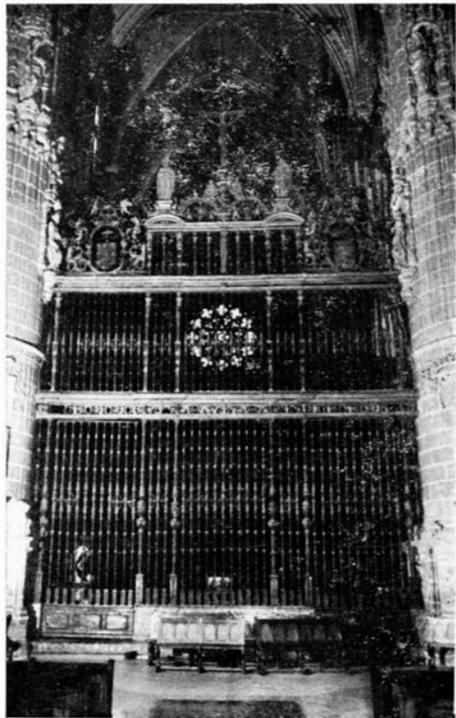


LÁMINA 10
Reja del coro.

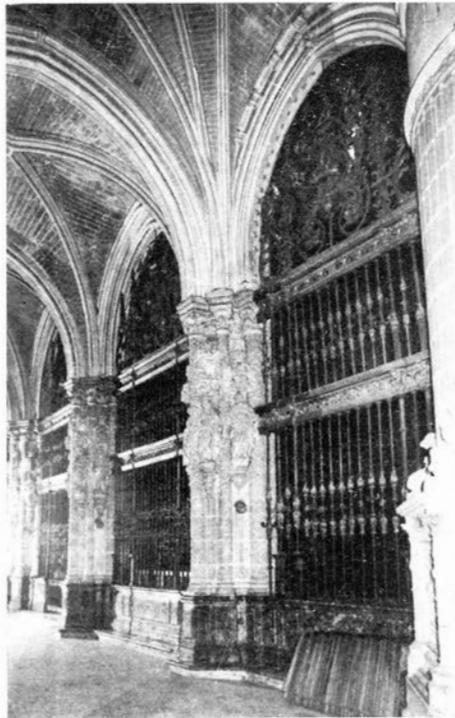


LÁMINA 11
Rejas en los arcos del traslar
en la Capilla Mayor.





LÁMINA 12
Reja de la Capilla de Santiago.

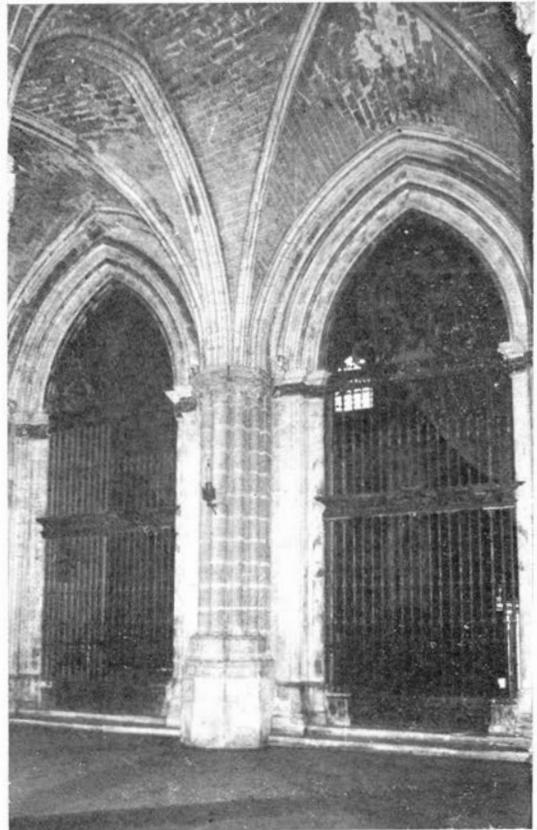


LÁMINA 13
Reja de la Capilla de Santa Tecla.

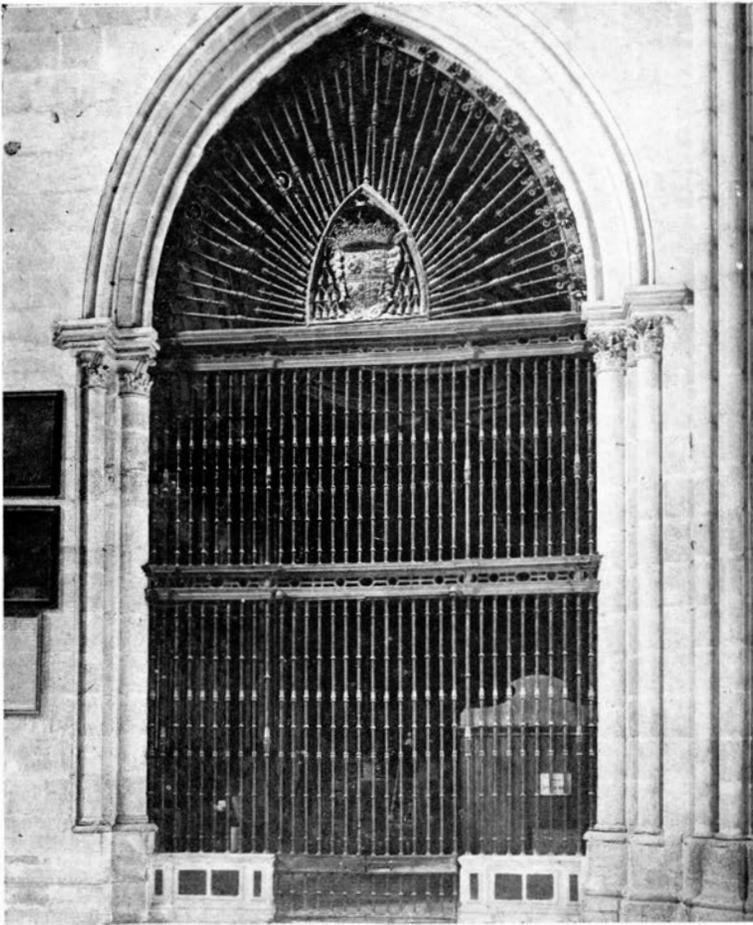
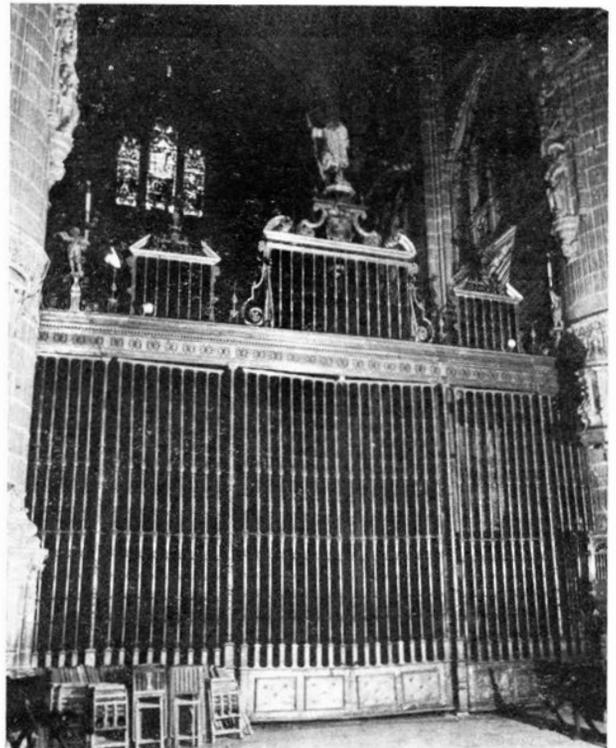


LÁMINA 14
Reja de la Capilla de San Enrique.

LÁMINA 15
Reja del crucero.



Pero no debió permanecer mucho tiempo en Salamanca. Dada la movilidad de nuestros rejeros, no se pueden precisar los diferentes lugares por los que pasó el maestro Hilario hasta el año 1520 en que cobra una reja que por entonces ya tiene hecha para la Catedral de Burgos por mandado del Arzobispo Fonseca, cuyo coste ascendió a dos mil ducados⁷. Es de lamentar que no se conserve, pues dada su cuantía debía tratarse de obra muy importante.

Por estos años el maestro Hilario viene realizando una actividad importante hasta ahora no suficientemente valorada como tracista. Su participación en la traza de la reja de la Capilla Real de Granada, que tantas semejanzas guarda con la del Presbiterio de la Catedral de Coria y de la que consta que el mismo Hilario es autor⁸, es considerada por nosotros en un trabajo que verá la luz próximamente⁹.

Muchas más trazas fueron debidas al maestro Hilario. Estas están a falta de una comprobación documental que sin duda podrá hacerse en breve.

Ello le sitúa entre las figuras más destacadas de los maestros que venimos denominando de la transición. En sus trazas el maestro Hilario, como los maestros del primer plateresco, profesa el concepto de la reja como una sucesión de barras verticales; sólo cuando en los comienzos del segundo tercio del siglo las nuevas formas se impongan, dará entrada al balaustre en sus rejas, si bien cuidando siempre de que éstas no pierdan el carácter de cierre.

Los antepechos de la escalera de la Coronería (láminas 3 y 4) fueron realizados entre 1519 y 1523. En ellos el maestro Hilario traduce al hierro los motivos que Diego de Siloé le ha diseñado y que vienen a ser los mismos que aparecen en la obra de piedra: motivos renacientes repetidos, medallones dentro de láureas, contracurvas y balaustres incipientes.

Existen pequeñas diferencias en los temas de los distintos tramos: en el primero hay cabezas de ángeles niños entre delfines afrontados, separados por balaustres, ciertamente lejanos de los que ya forja Andino. En el tramo superior hay grutescos, medallones con perfiles de hombre-mujer separados por pilastras y cabezas de ángeles con seis alas dentro de láureas.

En el centro dos grandes medallones guardan las efigies de San Pedro y San Pablo, también delimitados por bellas láureas.

Todo ello está dentro de la temática de Diego de Siloé, que el maestro Hilario ha interpretado utilizando técnicas de forja y repujado en gruesa chapa de hierro recortada que sobrepone a un armazón, especie de emparrillado conseguido con cinta ancha de hierro cruzada que se refuerza en los ángulos por clavos planos remachados. La técnica no es excesivamente buena y esta mera traducción al hierro de temas más propios de la escultura en piedra, impuesta sin duda por el propio Siloé, resulta híbrida hasta el punto de que en apariencia cuesta apreciar si realmente se trata de obra de forja.

Dos maestros plateros, Espinosa y Vivar, examinan la obra en 1523, pero hasta 1526 no se da por terminado el trabajo que fue tasado en mil ducados de oro.

IV. EL TALLER DE CRISTÓBAL DE ANDINO

La personalidad de Cristóbal de Andino, rejero burgalés, está a falta de una gran monografía. No se saben demasiadas cosas de su vida hasta el punto de que se desconoce quién fue su maestro. Se le supone discípulo de su padre, Pedro de Andino, también rejero, del que no se saben muchas cosas aparte de que hizo una reja para la librería de la Catedral de Sevilla¹⁰ que no se conserva. También se le ha señalado, sin mucho fundamento, una relación de taller con el maestro Hilario.

Es lo cierto que Andino, vinculado a los Siloé y a los Colonia, que juegan papel tan preponderante en la formación y consolidación del Renacimiento español y su expansión a toda Castilla, llega a cincelar los balaustres más bellos, de un plateresco al que se ha llegado a proponer denominar "arte balaustral"¹¹.

Fue, sin duda alguna, el rejero más prestigioso de su tiempo. Hombre de proverbial seriedad y honradez en sus tratos, fue también escultor, platero y arquitecto, y de todas estas artes participaron sus rejas. Diego de

Sagredo le ensalza y le considera el inventor del balaustre. Al menos confiesa que en su taller lo ve por primera vez¹²: “Entre las columnas que había cuadradas y redondas, vi unas de tan extraña formación que no pude discernir... pregunté cómo se llamaban; fuéme respondido que balaustres”.

El balaustre que se forja en el taller de Andino es de fabricación muy laboriosa (después de 1550 se hará a torno). Sus perfiles se figuran con placas de distinto diámetro sobrepuestas y adosadas a golpe de martillo; después, se esculpe y forja el follaje sobre la superficie y, finalmente, se lima y se dora. Así trabajado, cada balaustre tiene la calidad de una escultura.

Hemos supuesto que el balaustre surge prácticamente al mismo tiempo en torno al taller de Andino y al de Fray Francisco de Salamanca cuando labra la reja del coro de la Catedral de Sevilla¹³; por ello es muy difícil precisar cuáles precedieron a cuáles. En todo caso, burgalesas fueron las primeras obras de Fray Francisco y proximidades existen entre éste, Andino y el maestro Hilario, por lo que no cabe duda de que la invención del balaustre, a manos de unos u otros, tuvo su lugar de origen en el corazón de Castilla.

El maestro Andino participa de una concepción nueva de la reja que ya no es para él un haz de líneas —como lo ha sido para Juan Francés, Fray Francisco de Salamanca o el maestro Hilario—, sino pura arquitectura, objeto de atención, “per se”, sacándola, a veces —justo es decirlo—, de sus precisos límites. Por ello, pese a que su primera obra documentada es de 1520, ya no da cabida en ella a la barra, porque para él la reja es un sistema de balaustres —forjados con la mejor técnica— dispuestos entre columnas cilíndricas, cuyos fustes recubren relieves bellamente cincelados, en verdadera labor de orfebre; frisos distribuidos proporcionalmente, a los que traslada los más bellos motivos renacientes de la arquitectura, y coronamientos en los que se desarrollan medallones, roleos, grandes asas, escudos y candeleros.

Porque la reja para el maestro Andino no es simplemente un hermoso cierre, sino que concebida como una avanzada del retablo, del que a veces

llega a ser más importante, es un conjunto de elementos arquitectónicos forjados en hierro que preceden a veces a la propia arquitectura.

Hay que tener en cuenta que Andino, como su coetáneo el rejero Francisco de Villalpando, cultiva también la arquitectura. Para el arreglo del puente de Santa María, en Burgos, que dejó maltrecho la riada de 1527, el Ayuntamiento aceptó las trazas de Diego de Siloé y, en su ausencia, las aptitudes de Francisco de Colonia y Cristóbal de Andino, el cual recibe jornales como maestro de la obra ¹⁴.

Entre las obras principales del taller de Andino, una de las primeras de que se tiene noticia es la reja que cerraba la Capilla Mayor de la Catedral de Burgos. Fue realizada en 1520 y se le abonaron por ella dos mil quinientos ducados. Esta reja, que una vez más hay que lamentar que no se conserve, debió sustituir a la que poco más de medio siglo antes había hecho el maestro Bujil por encargo del Obispo Alonso de Cartagena.

Casi al mismo tiempo se forjaba en el taller de Andino la reja de la Capilla Mayor de la Catedral de Palencia, que fue contratada en 29 de enero de 1520 y que importó lo mismo que la burgalesa. Es muy posible que guardaran marcadas semejanzas, por lo que conservándose la palentina puede servirnos de importante término de referencia. Esta es un ejemplo de equilibrio y medida y con ella queda marcado un tipo de reja a la que Andino, con ligeras variantes, permanecerá fiel a través de su larga vida artística.

Está integrada por dos cuerpos de bellísimos balaustres entre frisos cincelados, separados en tres calles por columnas abalaustradas que rematan en un coronamiento en el que figuran tres grandes escudos entre roleos, sobreponiéndose al central un Crucifijo.

De lo satisfecho que quedó el Cabildo palentino del trabajo del maestro Andino es muestra la siguiente frase de una de las cláusulas de un contrato en un encargo posterior: "E que asy sea la dicha rexa muy perfecta y de lustre y gracia como la rexa de la Capilla Mayor, como se expresa de la grande yndustria del dicho Cristóbal de Andino" ¹⁵.

Del prestigio de que gozaba el maestro Andino es demostrativo el hecho de que en una época en que se obligaba al rejero a trasladar su taller al

lugar de la obra, a él se le permite normalmente labrar sus rejas en su taller burgalés.

La reja de la Capilla del Condestable (lámina 5), en el centro del ábside de la Catedral de Burgos, viene considerándose como la obra maestra de Cristóbal de Andino y una de las piezas principales de la rejería española. Diego de Sagredo dice de ella que “tiene conocida ventaja a todas las mejores del reino”.

La Capilla del Condestable se edificó entre 1482 y 1517. Su parte arquitectónica fue encargada por la Condesa D.^a Mencía Mendoza, esposa del Condestable de Castilla D. Pedro Fernández de Velasco, a Simón de Colonia, a quien sucedió en la tarea su hijo Francisco. El Condestable falleció en 1492, pero la obra no se finaliza hasta 1517.

A principios de verano de 1523 se colocó la reja. Camón supone que en la traza intervino Diego de Siloé, que con Bigarny tuvo a su cargo la parte decorativa de la capilla. A ello se debe, sin duda, un sentido arquitectural que, pese a su perfección técnica, resulta excesivo.

Integrada por dos cuerpos de balaustres bellamente cincelados separados en calles por pilastras prolijamente repujadas, demasiado voluminosas, y frisos que resultan en exceso anchos, remata en un coronamiento con templete clasicista, bajo el cual dos tenantes portan el escudo de los Condestables de Castilla. Hacia el interior, frente a los pilares del primer cuerpo, columnas abalaustradas se asientan sobre un basamento que prolonga el de la reja en una dualidad de elementos infrecuentes en nuestra rejería.

Todo ello hace que esta reja, perfecta de técnica, constituya una entidad autónoma respecto de la arquitectura circundante y que se eche en falta la fuerza ascensional y el impulso vertical de espacios dinámicos que han venido siendo, especialmente en el período precedente, propios del arte del hierro.

Otra muestra excepcional del arte del taller de Andino en la Catedral de Burgos son las rejas de la Capilla de la Presentación, la cual abre a dos arcos a la nave de la Epístola y cuyo primer patrono fue el canónigo Don Gonzalo de Lerma.

Don Gonzalo de Lerma toma posesión de una canonjía en la catedral burgalesa en 1487. Hasta 1519 no consigue permiso del Obispo Fonseca para hacer una capilla, teniendo que comprometerse previamente a construir en el muro lindante con la claustra vieja uno o dos arcos para que diesen luz al claustro, así como a la apertura de dos puertas entre los pilares que salen al cuerpo de la iglesia, las que debería custodiar “con sus rejas decentes”. Las obras de la capilla se llevan a cabo por Juan de Matienza, Felipe Bigarny y Nicolás de Vergara.

En 27 de junio de 1524 el Canónigo Lerma contrata la labor de las dos rejas que salían a la claustra vieja con un maestro Pedro que se titula relojero—en 1525 el Cabildo le encomendaba el cuidado del reloj—y vecino de Burgos. Es posible de que pudiera existir una identidad personal con el padre de Cristóbal de Andino, del que tan pocas cosas sabemos a parte de su condición de rejero y su nombre, sin embargo el hecho de que se firme Pierres, lo cual acusa un origen francés, nos lleva a considerarla solamente como una suposición que deberá ser comprobada. Lo que sí queremos hacer constar es la frecuente presencia en Burgos de rejeros franceses: el maestro Hilaire, Jacques de París (que en 1578 hace las rejas para San Salvador de los Escapulados, en Peñafiel) y este maestro Pierres, cuya identificación documental merece la pena hacer.

Las rejas del maestro Pedro, en la actualidad también desaparecidas, debían ocupar los dos arcos de la capilla que salían a la claustra vieja (actual Capilla del Cristo). Según el documento¹⁶ deberían ser “bien estañadas” y se pagarían a razón de doce maravedíes cada libra, quedando las mejoras a juicio de Felipe de Bigarny y del Canónigo Sedano. Don Gonzalo entregó al rejero una paga de diez mil maravedíes en el acto del contrato.

Las otras rejas, obra de Andino, se conservan cerrando los dos arcos de la capilla a la nave de la Epístola. Debieron ser comenzadas poco antes de 1528, pues en este año empieza Andino a recibir trescientos ducados a cuenta.

Es el caso que Andino se había comprometido a entregar la reja para la Navidad de 1528, pero en 1530 aún no estaba terminada. Corrió enton-

ces la voz en Burgos de que el Almirante de Castilla, visitando el taller de Andino, se había encaprichado de la reja de la Capilla de la Presentación y, como tal, se la había hecho trasladar a la iglesia del Monasterio de San Francisco, en Medina de Ríoseco. Ello dio lugar a un pleito entre el Canónigo Alonso Díaz de Lerma, sobrino de D. Gonzalo, fallecido en 1527, y el rejero, al final del cual Andino es condenado por el tribunal de la Chancillería a colocar las rejas en la Capilla de la Presentación en el plazo de año y medio ¹⁷.

El propio Andino, con la honradez que le caracteriza, ha confesado que, comenzada ya la reja de la Capilla de la Presentación, había vendido parte de ella al Almirante, declaración que coincide con la verdad; solamente una parte pudo ser aprovechada, pues las dimensiones y disposiciones de los coronamientos no permiten otra cosa.

Se trata de dos piezas bellísimas (lámina 6) que ejercerán una acusada influencia, que se prolongará durante casi dos siglos, sobre la rejería de la catedral burgalesa. Un primer cuerpo de balaustres entre columnas de fustes bellamente cincelados se separan de los del cuerpo superior por un friso en el que, con técnica impecable, están traducidas al hierro las más bellas labores de los frisos renacentes. Rematan en un coronamiento tan esbelto como el arco lo permite: en él se dispone el escudo de D. Gonzalo de Lerma entre dos elegantes y esbeltos roleos —los más bellos de la rejería renaciente de Castilla—, candelabros y medallones entre grandes asas, bichas y fruteros.

Probablemente intervino en la traza Bigarny y si fue así hemos de reconocer que lo hizo con un gran acierto al no llevar a la reja a los extremos a los que Siloé la llevó en la Capilla del Condestable. En todo caso, muchas cosas debieron quedar a juicio del rejero, cuya maestría era entonces indiscutible.

Ciertamente que temas y técnicas se repiten en la reja de San Francisco, de Medina de Ríoseco, cuyos balaustres habían sido forjados con destino a la Capilla de los Lerma. Don Fadrique, entusiasmado por lo que ha visto en el taller de Andino, determina ponerle al frente de las obras de la Capilla Mayor de aquella iglesia. La idea y los medios que le ofreció debie-

ron resultar tentadores para el rejero, pese a los compromisos que tenía pendientes. Andino se trasladó a Medina de Ríoseco, desde donde viajaba con frecuencia a Palencia y Burgos.

La reja del Monasterio de San Francisco, forjada también en el taller burgalés de Andino, fue asentada en 1532. Es ella, a nuestro juicio, su obra maestra, al recobrar la reja —a ello contribuirían sus mismas dimensiones— el sentido de cierre que el propio Andino, pese a su indiscutible maestría, le había hecho perder en la Capilla del Condestable.

Esa era también la valoración de sus contemporáneos. Así se expresa el Bachiller Cristóbal de Villalón¹⁸ cuando, en sus caminos de Valladolid a Cuenca de Campos, hacía un alto en la ciudad de los Almirantes: “En Burgos vive un varón llamado Andino que labra en hierro; después de haber hecho admirables obras en España, a hecho en Medina de Ríoseco, por mandado del Almirante de Castilla, una rexa cuya obra, a mi ver, escede a los siete milagros del mundo y pésame porque no tengo lengua bastante con que la pusiese en su merescer”.

El taller de Andino en Burgos agrupa a los más afamados artífices de Castilla: los nombres de Francisco Oñate, platero; Pedro de Ibarra, cerrajero y relojero; Diego de Mendoza, platero; Francisco de Astudillo, rejero; Juan de Mompellin, cerrajero y oficial de hacer rejas; Juan de Umar, maestro de hacer rejas; Juan de Horna, platero; Esteban Flamenco, rejero; Juan de Alvear y Andrés Gallo, plateros, y otros, nos han llegado a través del famoso pleito con el Canónigo Lerma. Ellos testifican unánimemente del prestigio y categoría moral del maestro en estos términos: “Es tan grande oficial y pone tanta diligencia en las obras que haze que en todo el reino no hay quien mejor lo haga”.

También Cristóbal de Andino se titula platero, como algunos de sus oficiales. El cincela el hierro como si de plata se tratara y de hecho después que sale de sus manos el hierro ha alcanzado el valor de un metal precioso.

En 1540 acude Andino al concurso para hacer las rejas del Coro y Capilla Mayor de la Catedral de Toledo con Villalpando, que tiene su taller en Valladolid, y con los rejeros toledanos Domingo de Céspedes y su yerno Juan Bravo. Fueron elegidos los toledanos para hacer las rejas del Coro

y Francisco de Villalpando y Andino para hacer las de la Capilla Mayor, quedando finalmente eliminado Andino, en el que Zarco del Valle¹⁹ ve una nobleza que resplandece frente a cierta tortuosidad de Francisco de Villalpando, que le valió la eliminación del rejero burgalés.

Andino tuvo su casa y taller en Burgos. En 1537 vivía en unas casas, adornadas con torrecilla, lindantes con la huerta del Moral, propiedad de Don Cristóbal de Saldaña, Arcediano de Lara. Se desconoce el año exacto de su muerte. Su esposa, Catalina de Frías, hace testamento en 1562. En él se declara viuda de Cristóbal de Andino, “maestro de platero e rejero e otras artes de cantería e xaspe”, y casada en segundas nupcias con un escribano, pero expresa que desea reposar junto a su primer marido en la sepultura que aquél hizo para los dos en el segundo arco de la nave del Evangelio de la iglesia de San Cosme y San Damián²⁰.

V. OTRAS REJAS EN LA CATEDRAL BURGALESA EN RELACIÓN CON EL TALLER DE ANDINO

La expansión del taller de Andino y su consiguiente influencia fue extraordinaria. No podemos olvidar que estamos ante el rejero más prestigioso de su tiempo, que trabajó también como arquitecto y fue un escultor excepcional, al que debe mucho el plateresco castellano.

Lógicamente esta influencia se deja sentir, de manera más acusada, en la propia Catedral de Burgos, en la cual, a partir de la reja de la Capilla de la Presentación, prácticamente todas las obras de hierro se sienten influenciadas por técnicas y formas del taller de Andino.

De aquél puede proceder la reja de la Capilla de San Gregorio, en la girola. Quedan escasas noticias de la fábrica de la capilla y menos aún de la reja. Consta que en 1499 el rejero Luis de Paredes hace marcos para las vidrieras, pero la reja es muy posterior (lámina 7). Está integrada por dos cuerpos de bellos balaustres separados por frisos repujados; las columnas separadoras, en cambio, dan la impresión de inacabadas. Su coronamiento, como el de la Capilla de la Presentación, tiene en su centro un

gran escudo con jarrón capitular entre grandes roleos que rematan en flores y *asas* afrontadas. Es una pieza extraordinaria que si no es del mismo Cristóbal de Andino está tan fuertemente influenciada por su buen hacer, que puede ser obra de su taller.

Esta reja ejerce sin duda una clara influencia sobre las capillas más próximas: las rejas de las capillas de la Natividad y de la Anunciación.

La Capilla de la Natividad comprende las viejas de San Gil y San Martín, que fueron cedidas en 1560 a D.^a Ana de Espinosa, viuda de Pedro González de Salamanca. En 1580 el pintor Juan Cea se compromete a pintar el retablo principal; en 1585 trabaja en él Martín de la Haya.

Las rejas (lámina 8) fueron encomendadas a Leonís de León, vecino de Burgos, en un contrato que fue formalizado en 1583²¹. En él se estipula que se trata de dos rejas de hierro, cuyos balaustres habían de estar separados medio pie; debía de haber cuatro en cada reja con frutos, roleos y escudos, y todos los fustes debían de ser “resalteados sobre las columnas”. Los pagos fueron realizados entre los años 1578 y 1590. Uno de los plazos se refiere a Leonís de León que recibe 275.916 maravedíes.

Las rejas de la Capilla de la Natividad acusan la influencia de la Capilla de San Gregorio, pero le quedan por debajo en técnica. Estilísticamente corresponden a un tipo repetidísimo en el último tercio del siglo en las iglesias castellanas: fuertes y, con el tiempo, lisos balaustres separados por frisos resalteados y en el coronamiento grandes roleos a los lados del gran escudo central que remata en una cruz.

La Capilla de San Antonio o de la Anunciación, situada en la girola entre la Natividad y San Gregorio, es muy antigua ya que existen referencias a ella desde 1276²². A comienzos de 1540 el Canónigo D. Juan Martínez de San Quirce la pide para enterramiento y se compromete a embellecerla y dotarla. El Cabildo le autoriza a poner sus armas en el arco, en el retablo y en la reja que ha de hacer. En el mismo año se concertó el retablo. Parece que no queda constancia de que se hiciera ninguna reja por estas fechas. En todo caso, en 1625 hay un intento de cesión de la capilla “con reja, retablo y vidrieras”. El traspaso definitivo a D. Juan de Torre

Ayala, Obispo de Ciudad Rodrigo, tiene lugar en 1636; entonces es cuando se pone bajo la advocación de la Anunciación de Nuestra Señora.

La reja (lámina 9) es una pieza muy bella, de dos cuerpos de balaustres cincelados, separados por frisos calados con monótonos dibujos geométricos, que la sitúan ya en el siglo xvii. En el coronamiento se repite por tres veces el escudo del Obispo de Ciudad Rodrigo, lo cual nos da pie para pensar que o bien fue modificada esta parte después de 1636 o que toda la reja corresponda a esta última cronología, lo cual es perfectamente verosímil. En todo caso, da la impresión de ser obra de taller nuevo en Burgos. Ello nos hace pensar que se trate de una primera incursión de talleres vascos en Burgos, cuyas obras proliferarán tanto en el futuro. Esta suposición se basa en las semejanzas con los frisos de las capillas de Santiago y San Enrique.

VI. JUAN BAUTISTA CELMA Y LA OBRA DE LOS REJEROS ENTALLADORES EN LA CATEDRAL DE BURGOS

Cierra el coro de la catedral burgalesa, desde 1602, una peculiar reja labrada por Juan Bautista Celma que, pese a su condición de rejero, bronceista y escultor, se titulará hasta el final de su vida “pintor aragonés”. Su personalidad polifacética ha hecho que queden como muestra de su laboriosidad, especialmente en Galicia—donde pasa la mayor parte de su vida en torno a la Catedral de Santiago de Compostela—, obras tan excepcionales como los púlpitos en bronce de aquella catedral²³.

Su tío, Juan Tomás Celma, vinculado estrechamente con Juan Bautista hasta el punto de que sus personalidades han sido confundidas durante mucho tiempo, hace en 1560 la gran reja central de la iglesia de San Benito, en Valladolid, siendo muy probable que con la intervención de Juan Bautista. Es una reja distinta a las que por entonces están haciendo los grandes maestros rejeros castellanos, pero resulta mucho más económica, pues en ella se da entrada a la madera—diríamos que en exceso—en frisos y coronamientos, en los que aparecen en profusión relieves y escul-

turas realizados exclusivamente en madera. El efecto es muy similar, aunque los balaustres constituidos por cañones de hierro que llevan adosados mascarones y follajes esculpidos en latón están muy lejos de los forjados y cincelados por Andino.

El éxito de estas rejas, a cuyos artífices venimos denominando “rejeros entalladores” dada la importancia que en sus obras tiene la técnica de la escultura en madera, es tal que los Celma se verán convertidos casi exclusivamente en rejeros con una demanda a la que muchas veces no pueden dar abasto, lo que a ambos les originará serios disgustos con diferentes Cabildos en circunstancias muy similares.

Juan Bautista hace, con anterioridad a la de Burgos, rejas en las catedrales de Tuy y Orense y, casi al mismo tiempo, la del coro de la Catedral de Plasencia.

Se comienza la reja del coro de la catedral burgalesa según un diseño de Gregorio Martínez, pintor del retablo. Cuando se llegaba al segundo cuerpo algunos oficiales pusieron reparos a la obra. Hizo entonces Celma una nueva traza, que parece fue supervisada por Juan de Arfe, tracista de los púlpitos de la Catedral de Santiago y probablemente también de las rejas de la Catedral de Orense; ello sin duda es la causa de las similitudes existentes entre la reja de Burgos y las laterales de la Capilla Mayor de la Catedral de Orense.

Se asienta la reja burgalesa sobre un bello pedestal de jaspe que importó al Cardenal Zapata, que la donó a la catedral, la cantidad de trescientos ducados. Está integrada (lámina 10) por tres cuerpos de balaustres con mascarones y follajes de latón, entre columnas que se estrangulan y abalaustran en el primer cuerpo, y los clásicos en los dos superiores, entre frisos de madera calada, rematando en coronamiento, con grandes escudos en los laterales (que acusan la influencia de las rejas de San Benito), y un gran Calvario en el central; todo ello pura labor de entallador.

Su importe, que alcanzó la cifra de cinco mil ducados, fue abonado por la fábrica de la catedral. La materia prima—hierro, cobre y cizalla de latón— se trajo del País Vasco. Consta que muchas de sus piezas se vacia-

ron en Valladolid²⁴, probablemente en el taller de los colaboradores de Juan Tomás, ya fallecido. Se recibió la obra el 2 de junio de 1602.

VII. REJEROS VASCOS EN LA CATEDRAL DE BURGOS

El País Vasco es lugar de asiento de ricas minas de hierro. En sus proximidades se desarrollan herrerías que abastecerán de mineral no solamente a la mayor parte de la Península, sino también a nuestras colonias de América. De la herrería vasca —considerada industria señorial que se desenvuelve a la vez en régimen nobiliario y democrático— han venido saliendo los hierros hacia los distintos talleres castellanos.

Pero ya en los finales del siglo XVI se trasladan con alguna frecuencia los rejeros de Castilla para forjar allí balaustres y otras piezas que eran trasladados con carretas a los respectivos talleres, donde se ensamblaban con las otras partes de las rejas²⁵, tratando con ello de abaratar una obra que resultaba demasiado cara.

Por otra parte, el mercado castellano atrae de manera esporádica a los rejeros vascos desde muy antiguo. Algunos se avecinan en las provincias castellanas, donde se someten durante algún tiempo desventajosamente a la competencia de los rejeros castellanos.

Pero la importancia de los talleres vascos ha ido en aumento a lo largo del siglo XVII, fenómeno que coincide con un período de decadencia de la rejería castellana. Son famosos los talleres de Elorrio y Elgóibar, Mondragón, Vitoria y Bilbao, los cuales, a lo largo de los siglos XVII y XVIII, agrupan a una serie de maestros, hábiles forjadores, a los que se debe un resurgir del arte de la forja en un momento en que todo hacía presagiar un final poco glorioso para el Arte del hierro español.

El florecimiento, pues, de los talleres vascos coincide con el período barroco y más aún con su fase ornamental. Por otra parte, estas rejas obedecen al deseo de completar el ornato interior de la iglesia en un momento propicio económicamente; ello va a ser determinante de sus características.

Las rejas de los talleres vascos tienen como nota común un marcado carácter monumental, inspirándose en la rejería renaciente del siglo XVI en cuanto al repartimiento del espacio —dos cuerpos de balaustres cincelados, separados por columnillas salomónicas y frisos lisos decorados con motivos menudos—. En cuanto a lo ornamental, se concentra especialmente en los coronamientos en forma de peineta; en ellos aparece repetido el clásico jarrón capitular con el escudo del patrón de la capilla y la efigie del santo titular entre ramos de azucenas, espirales y grandes asas en chapa de hierro recortada. Todo ello trabajado con buena técnica y sin escatimar la materia prima.

Hay que tener en cuenta que estos rejeros vascos consiguen de los Cabildos que se les permita realizar las obras en sus talleres, trasladándose solamente maestros y oficiales en el momento de tomar medidas y asentar la reja, lo que les facilitaría, sin duda, la tarea.

La Catedral de Burgos posee una muestra del buen hacer de los rejeros vascos en tal medida que no desmerece pese a estar situada junto a piezas tan extraordinarias como las que velan algunas capillas de esta catedral.

Juan de Arrillaga, vecino de Elgóibar, al que los documentos llaman *balconero*, es autor de las rejas de los seis arcos de la Capilla Mayor (lámina 11), las cuales fueron terminadas en 1679²⁶.

Sin duda su obra más importante fue la reja del Altar Mayor del Santuario de Nuestra Señora de la Fuencisla, en Segovia.

Las rejas burgalesas fueron debidas a la munificencia del Arzobispo Don Enrique de Peralta y Cárdenas, el cual, en 1670, pidió al Cabildo que se le eximiera de hacer una capilla para las Reliquias de la catedral, a lo que se había comprometido con anterioridad. En compensación de ello ofreció 32.000 ducados para hacer dos medallones en el trasaltar y seis rejas para los seis arcos de la Capilla Mayor.

Dio la traza, según LÓPEZ MATA²⁷, Bernabé de Hazas, maestro de cantería, el cual, además, dirigió la ejecución de las mismas, que con Arrillaga ejecutó también el platero burgalés Juan de Guergo. Según el mismo autor, en el trazado de las coronaciones intervino también Juan de Herrera y Juan de Arroyo.

Pese a la intervención de tantos tracistas, estas rejas acusan una clara influencia de las de la Capilla de la Presentación, obra de Cristóbal de Andino. Como aquellas, constan de dos cuerpos de balaustres cincelados y un coronamiento muy bello con las armas del Obispo Peralta entre elegantes roleos. Se asientan sobre pedestales de jaspe, que importaron 24.500 ducados. Hasta 1705 no se doraron y estofaron.

Otra muestra del buen hacer de los talleres vascos se encuentra cerrando la Capilla de Santiago, situada en la girola, junto a la Capilla del Condestable. Es una de las más antiguas de la catedral, conservando la misma advocación. Existe una referencia —de 1333— al enterramiento en ella del Obispo D. Gonzalo de Hinojosa, fallecido en 1327. En el mismo siglo XIV sufrió aumentos y posteriormente fue parroquia de la catedral.

En 1484 existe el propósito de restaurarla, pero se aplaza la ejecución y en muchos años la única noticia relativa a ella es la confección de vidrieras, cuyas barras, por cierto, las hace el cerrajero palentino Luis de Paredes en 1499.

La restauración tiene lugar entre 1521 y 1534, pero la reja que actualmente la protege (lámina 12) fue realizada en 1696 por Bartolomé de Elorza, prestigioso rejero de Elorrio, de donde fue alcalde y también *veedor* y *examinador* en el oficio. De su importante taller las obras más famosas fueron las realizadas para la Catedral de Segovia²⁸. También son suyas las de las capillas de la iglesia de San Felipe Neri de Valladolid, que personalmente se desplazó a asentar²⁹, y las de las capillas laterales de su catedral.

La reja de la Capilla de Santiago importó 10.067 reales y cuatro maravedíes. Aun cuanto hay constancia documental de que interviene como tracista Ventura Rodríguez, el estilo y las formas, así como las técnicas de sus balaustres y columnas separadoras, es el de los rejeros vascos. Distinto es el coronamiento, que cubre totalmente el vano del arco con abundantes y menudos adornos de madera tallada, en el cual el motivo principal es la imagen de Santiago Caballero, de la que fue autor el escultor Pedro Rodríguez.

Constaba, sin especificar más, que a la muerte de Antonio de Elorza, hijo de Bartolomé y heredero de su taller, ocurrida poco después de 1733, se estaban haciendo cuatro rejas para la Catedral de Burgos, las cuales hemos localizado cerrando los cuatro arcos de la Capilla de Santa Tecla. Estos arcos corresponden a las antiguas capillas de Santa Práxedes, Santa Vitoria, de Todos los Santos y Santa Lucía, las cuales fueron refundidas entre 1731 y 1736, según trazas de Alberto de Churriguera y ejecución de Juan de Sagarvinaga.

Las rejas (lámina 13), integradas por dos cuerpos de balaustres cincelados, están separadas en calles por columnas salomónicas, las cuales, como en la reja del Coro de la Catedral de Valladolid —también procedente de los mismos talleres—, tienen sus fustes invertidos, detalle característico y común a los rejeros de Elorrio y Elgóibar.

Sus coronamientos siguen influenciados por los de las rejas de la Capilla de la Presentación, de Cristóbal de Andino: grandes roleos se disponen a los lados de un escudo, entre dos parejas de grandes *ces* encontradas. Resultan muy ornamentales y efectistas; a ello contribuye sin duda su dorado, el cual, como en las rejas de la catedral segoviana, se conserva en perfecto estado.

Las tres rejas de la Capilla de San Enrique, hechas después de 1670, son muy probablemente obra de los mismos talleres vascos, que trabajan por entonces para la catedral burgalesa.

El Obispo D. Enrique de Peralta consiguió del Cabildo las capillas de las Reliquias y la Magdalena para levantar sobre ellas una capilla nueva que puesta bajo la advocación de su santo patrono debía dar cobijo a su enterramiento. A cambio se comprometió a hacer una capilla nueva para las Reliquias, cuyo compromiso, como más arriba queda dicho, cambió más tarde por seis rejas y dos relieves para el trasaltar.

Las rejas de la Capilla de San Enrique (lámina 14) cierran dos arcos a la girola y uno al brazo sur del crucero. En comparación con las otras rejas de la catedral burgalesa ofrecen cierto aspecto de originalidad, aunque de hecho existe cierta relación con las rejas de la Capilla de la Anunciación, especialmente en lo que atañe al cuerpo.

En su traza pudieron intervenir Juan de la Sierra o Bernabé de Haza, que trabajan en la capilla, pero a través de este estudio pensamos que ha quedado suficientemente demostrado la definitiva influencia del estilo y las técnicas de los diferentes rejeros.

Están integradas por dos cuerpos de balaustres muy próximos, separados por frisos calados y resaltados, que guardan semejanzas claras con los de la Capilla de Santiago. Difieren totalmente de aquélla en el coronamiento, en el que los balaustres en disposición radial ocupan totalmente el vano del arco apuntado en torno al escudo del Obispo Peralta, delimitado también por otro arquillo con las mismas características.

La pervivencia del taller de los Elorza en la catedral burgalesa se extiende hasta fecha muy avanzada.

Una gran reja al pie de la escalera por la que se sube desde la plaza del Sarmental fue hecha en 1863 en el taller de Formenio Lorza en Vitoria. Importó 4.124,6 maravedíes, que fueron abonados por el Cardenal de la Puente, Arzobispo de Burgos³⁰.

Dada la vinculación de Formenio Lorza a Elgóibar, que hemos podido comprobar en los índices del Archivo de Oñate, lo normal es que se trate de la misma familia y que la reja haya sido efectivamente hecha en Elgóibar y, como ha venido siendo usual desde tiempos muy lejanos, haya sido trasladada por los propios rejeros, a su costa, a Vitoria y desde aquí, a costa del Cabildo catedralicio de Burgos, a su catedral.

VIII. REJAS DE BRONCE EN LA CATEDRAL BURGALESA

Dos grandes rejas de bronce cierran el crucero de la catedral burgalesa (lámina 15). Después de una primera intención de cerrar aquél con la reja de Celma por un lado, de manera que fuera suficiente hacer una reja para el otro, prevaleció el criterio de hacer dos rejas nuevas y dejar la del coro en su lugar.

Las nuevas rejas fueron costeadas por el Arzobispo Navarrete. Trazadas y dirigidas por Fray Pedro Martínez, benedictino del Monasterio de San

Pedro de Cardaña, maestro de arquitectura, fueron terminadas en 1718. Nada dicen los documentos de quién fuera su autor, aunque puede suponerse que fueran ejecutadas en talleres vascos.

Su materia prima, así como la de los púlpitos, es bronce. Son realmente tres grandes puertas integradas por un cuerpo de balaustres que han resultado demasiado largos, lo que ha obligado al artífice a unirlos en su mitad. Sobre un ancho friso corrido, tres pequeños cuerpos de balaustrillos, situados con no demasiado acierto, rematan en frontones partidos y pequeñas esculturas.

El efecto, una vez más, está conseguido, pero trazas y técnicas están lejos de las de los grandes maestros.

IX. PERSISTENCIA DE LAS REJAS DE TIPO TRADICIONAL

En toda Castilla la fuerte tradición de los balaustres lisos, que se empiezan a usar de manera habitual en el último tercio del siglo XVI, se mantiene junto a cualquier otro tipo de innovación durante el XVII y hasta bien entrado el XVIII integrando la reja que podíamos denominar de tipo tradicional.

Hacia 1761 se traslada el relicario desde la socrístia a la Capilla de las Reliquias, situada en la nave de la Epístola, junto a la Capilla de la Presentación. Las cuentas de obra de dicha capilla van desde 1763 a 1764. Cierran las mismas la cantidad de 4.233 reales, que fue entregada a los cerrajeros Manuel de la Peña y Melchor Gómez por la labor de las rejas.

Estas tienen forma de dos grandes puertas que abren una a la Capilla de Santa Catalina y San Juan, mientras que la otra vela el arco que se abre a la nave de la Epístola. Están integradas por balaustres lisos y de buena forja, los cuales, en disposición radial, ocupan también el vano del arco.

N O T A S

- ¹ LÓPEZ MATA, T., *La Catedral de Burgos*. Burgos, 1950, p. 282.
- ² GALLEGO DE MIGUEL, A., *Rejeros aragoneses en el siglo XVI*. Ponencia presentada al IV Congreso Nacional de Historia del Arte. Zaragoza, 1982.
- ³ ARCHIVO DE LA CAPILLA DE LA VISITACIÓN, *Testamentos y Memorias*, libro 1.º, 1487.
- ⁴ GALLEGO DE MIGUEL, A., *Rejería castellana. Valladolid*. Valladolid, 1982, p. 39.
- ⁵ ARCHIVO DE LA CATEDRAL, Registro 22, libro 50, Pergamino.
- ⁶ ARCHIVO UNIVERSITARIO DE SALAMANCA, *Libro de claustros*, 12 de mayo y 21 de julio de 1512, fol. 35 v.
- ⁷ MARTÍN GIL, T., *Hierros artísticos en la Catedral de Coria*. «Arte Español», t. XV, 1944, n.º 4, pp. 134-148.
- ⁸ MARTÍN GIL, T., *Ob. cit.*, p. 139.
- ⁹ GALLEGO DE MIGUEL, A., *Rejería española e hispanoamericana*. En prensa.
- ¹⁰ CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, 6 tomos, edc. fac., Madrid, 1965, p. 30.
- ¹¹ CAMÓN AZNAR, J., *La escultura y la rejería españolas del siglo XVI*, Suma Artis, Madrid, 1967, t. VIII, 2.ª ed., p. 403.
- ¹² SAGREDO, DIEGO DE, *Medidas del romano*. Lisboa, 10 de junio de 1541, p. C.
- ¹³ GALLEGO DE MIGUEL, A., *Rejería castellana en la Catedral de Sevilla. Las rejas de la Capilla Mayor y la del Coro y los Púlpitos*. «Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría». Sevilla, 1981, 2.ª época, n.º IX.
- ¹⁴ LÓPEZ MATA, T., *Ob. cit.*, p. 420.

- ¹⁵ GARCÍA CUESTA, T., *Cinco rejas de la Catedral de Palencia*, «Boletín de Estudios de Arte y Arqueología», t. XXI-XXII, 1954-56, p. 116.
- ¹⁶ LÓPEZ MATA, T., *Ob. cit.*, p. 155.
- ¹⁷ ALONSO CORTÉS, N., *La reja de la Capilla de la Consolación en la Catedral de Burgos*, «A. E. A.», 1926, t. II, p. 170.
- ¹⁸ VILLALÓN, CRISTÓBAL DE, *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo moderno*. Valladolid, Imprenta Maese Nicolás Tyerri, 1539, y en SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Fuentes literarias para el estudio del arte español*. Madrid, 1929, t. I, p. 29.
- ¹⁹ ZARCO DEL VALLE, M. R., *Datos documentales para la historia del arte español. Documentos de la Catedral de Toledo*. Madrid, 1916, t. I, pp. 305 y ss.
- ²⁰ LÓPEZ MATA, T., *Ob. cit.*, p. 420.
- ²¹ ARCHIVOS DE PROTOCOLOS NOTARIALES, Burgos, n.º 2.717.
- ²² LÓPEZ MATA, T., *Ob. cit.*, p. 270.
- ²³ GALLEGO DE MIGUEL, A., *El Arte del hierro en Galicia*, Madrid, 1963, pp. 116-151.
- ²⁴ MARTÍNEZ SANZ, M., *Historia del Templo Catedral de Burgos, escrita con arreglo a los documentos de su archivo*. Burgos, 1866, pp. 77-78.
- ²⁵ GALLEGO DE MIGUEL, A., *Rejería castellana. Valladolid*, pp. 158 y ss.
- ²⁶ MARTÍNEZ SANZ, M., *Ob. cit.*, pp. 59-60.
- ²⁷ LÓPEZ MATA, T., *Ob. cit.*, p. 100.
- ²⁸ GALLEGO DE MIGUEL, A., *Rejería castellana. Segovia*. Salamanca, 1974, pp. 144 y ss.
- ²⁹ GALLEGO DE MIGUEL, A., *Rejería castellana. Valladolid*, pp. 223-227.
- ³⁰ MARTÍNEZ SANZ, M., *Ob. cit.*, p. 31.

C R O N I C A D E L A A C A D E M I A

Defunción

- Sesión ordinaria del 28 de noviembre.

Los señores Sopena, Romero de Lecea y González de Amezúa subrayan la condolencia de la Corporación por el fallecimiento de la insigne pianista Rosa Sabater en el trágico accidente aéreo de Mejorada del Campo.

Recepciones

- Sesión pública y solemne del 19 de noviembre.

En el Salón de Actos de la Academia, inaugurado con este motivo después de las obras de ampliación y reforma llevadas a cabo, se celebra Junta pública y solemne para dar posesión de la medalla número 24 al nuevo Académico numerario D. Luis García-Ochoa Ibáñez, contestándole en nombre de la Corporación D. Enrique Lafuente Ferrari.

- Sesión pública y solemne del 20 de noviembre.

En el Salón de Actos de la Academia se celebra Junta pública y solemne para dar posesión de la medalla número 44 al nuevo Académico numerario D. Cristóbal Halffter Jiménez-Encina, contestándole en nombre de la Corporación D. Ramón González de Amezúa.

- Sesión pública y solemne del 4 de diciembre.

En el Salón de Actos de la Academia se celebra Junta pública y solemne para dar posesión de la medalla número 30 al nuevo Académico numerario D. Antón García Abril, contestándole en nombre de la Corporación D. Antonio Fernández-Cid.

Premio "José González de la Peña", Barón de Forna

- Sesión ordinaria del 12 de diciembre.

A propuesta de la Comisión de Administración, se acuerda conceder el Premio «José González de la Peña», Barón de Forna, al señor Conde de Yebes, de la Sección de Escultura.

Homenajes

- Sesión ordinaria del 3 de octubre.

Sobre el homenaje a D. Federico Mares con motivo de su nonagésimo cumpleaños.

- Sesión ordinaria del 17 de octubre.

Homenaje a D. Andrés Segovia, organizado por el XXV Concurso Internacional de Guitarra de Radio Francia.

- Sesión ordinaria del 31 de octubre.

Los señores Chueca y Cervera se refieren al homenaje tributado a D. Federico Marés, en Barcelona, con motivo de su nonagésimo aniversario.

El señor Director alude en términos laudatorios a la reciente exposición de D. Joaquín Vaquero, en Gijón.

- Sesión ordinaria del 19 de diciembre.

Se informa acerca del acto-homenaje en honor de D. Carlos Fernández Casado, con ocasión de su nombramiento de Colegiado Mayor del Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos; del ingreso de D. José Hernández Díaz como Miembro de erudición en Bellas Artes en la Real Academia de Medicina de Sevilla y de la conferencia de Monseñor Sopena a los Diputados y Senadores en la Cámara Baja.

Homenaje a D. Ernesto Halffter en la Fundación Juan March.

Felicitaciones

- Sesión ordinaria del 10 de octubre.

Felicitación a D. Carlos Fernández Casado por el viaducto que lleva su nombre en la autopista de Campomanes.

- Sesión ordinaria del 28 de noviembre.

Felicitación a D. Francisco Lozano por su reciente nombramiento de Hijo Adoptivo de Játiva.

Nombramientos

- Sesión ordinaria del 17 de octubre.

Se acepta, por unanimidad, la propuesta de D. Carlos Romero de Lecea nombrando Académica de Honor a Su Majestad Doña Sofía de Grecia, Reina de España.

- Sesión ordinaria del 31 de octubre.

Se designa a D. Ernesto Halffter representante de la Academia en los Jurados calificadoros del «Premio Especial de carácter Nacional P. Antonio Soler para Empresas Fonográficas» y «Premios Nacionales para Empresas Fonográficas» de 1983.

A propuesta del señor Director se acuerda la designación de una ponencia, compuesta por los señores Chueca, Azcárate y Díez del Corral, referente al estudio del Proyecto de Ley para la Defensa del Patrimonio Histórico Español.

- Sesión ordinaria del 14 de noviembre.

Nombramiento de D. Juan José Martín González, Académico correspondiente en Valladolid, incorporado a la Academia Nacional de Bellas Artes de Lisboa.

- Sesión ordinaria del 21 de noviembre.

Nombramiento de D. Leopoldo Querol Roso Presidente de Honor Vitalicio del Certamen Internacional de Guitarra «Francisco Tárrega».

- Sesión ordinaria del 19 de diciembre.

Se designa representante de la Academia en el Patronato del Museo de Morera, de Lérida, al Académico correspondiente D. Fernando Beneu Companys.

La Academia queda enterada, por carta del Marqués de Mondéjar enviada al Consejero-Gerente del Patrimonio Nacional y remitida por éste al señor Director, de la conformidad de S. M. la Reina respecto del nombramiento de Académica de Honor de la Corporación.

Comisiones

- Sesión ordinaria del 3 de octubre.

Examinados cuarenta y siete expedientes por la Comisión Central de Monumentos.

- Sesión ordinaria del 7 de noviembre.

Examinados cincuenta y tres expedientes por la Comisión Central de Monumentos.

- Sesión ordinaria del 14 de noviembre.

Examinados por la Sección de Música veintiún expedientes de dispensa de titulación académica.

- Sesión ordinaria del 5 de diciembre.

Examinados cincuenta y dos expedientes y un escrito del Patronato de

la Alhambra y el Generalife por la Comisión Central de Monumentos.

- Sesión ordinaria del 19 de diciembre.

Se acuerda que mientras no se lleve a cabo la proyectada reforma del Reglamento se considere prorrogada la vigencia de las Comisiones del año anterior.

Reunida la Comisión restringida de Calcografía, se informa sobre la incorporación del señor García-Ochoa a la misma, edición de *La Tauromaquia* y preparativos de la exposición de Roma.

Biblioteca

Recibidas con destino a la Biblioteca, y en las sesiones que se indican, las siguientes publicaciones:

- Sesión ordinaria del 17 de octubre.

Un ejemplar, editado por el Ayuntamiento de Granada, del *Hymnus Hispanicus*, así como del manuscrito del poeta granadino Antonio Carvajal.

- Sesión ordinaria del 31 de octubre.

Entregada por D. Luis Cervera Vera *Miscelánea*, dedicada por la Real Academia Catalana de Bellas Artes de San Jorge a su Presidente, D. Federico Marés.

- Sesión ordinaria del 7 de noviembre.

Entregados por D. José Hernández Díaz: *El Retablo sevillano del Rena-*

cimiento: análisis y evolución (1560-1629). Y cinco volúmenes publicados recientemente en Sevilla.

- Sesión ordinaria del 5 de diciembre.

Entregado por Monseñor Sopena un ejemplar de *El Wagner de las ideologías. Nietzsche-Wagner*, por Eduardo Pérez Maseda.

- Sesión ordinaria del 19 de diciembre.

Don José Antonio Domínguez Salazar entrega un ejemplar de la publicación comprensiva de las obras arquitectónicas realizadas desde 1942 a 1965 primero por el propio donante y desde 1966 a 1982 por un equipo de arquitectos de ámbito familiar encabezado por el propio Académico y en colaboración con sus hijos José Antonio y Manuel Domínguez Urquijo.

Enviado por su autor, D. Rafael Puertas Tricas, *Excavaciones arqueológicas en Lacipo (Casares, Málaga)*.

Préstamo

- Sesión ordinaria del 14 de noviembre.

Se accede al préstamo de trece obras de la Academia para la exposición «El bodegón español desde el siglo XVI a Goya», en el Museo del Prado, y del cuadro de Eugenio Lucas *Corrida de toros en un pueblo*, al Museo Camón Aznar, de Zaragoza.

Elecciones

- Sesión ordinaria del 21 de noviembre.

Se acuerda abrir un plazo, que se cerrará el día 9 de enero, para la presentación de propuestas de Académicos correspondientes.

- Sesión extraordinaria del 28 de noviembre.

Elegido Académico numerario Don Gratiniano Nieto Gallo, cubriendo la vacante causada por fallecimiento de Don Xavier de Salas.

- Sesión extraordinaria del 19 de diciembre.

Es elegido Bibliotecario de la Academia D. José Antonio Domínguez Salazar.

Es elegido Censor de la Academia D. Luis Cervera Vera.

Obras en la sede propia de la Academia

- Sesión ordinaria del 3 de octubre.

El señor Director informa cumplidamente sobre el estado actual de las obras de la Academia, de los avances registrados en el traslado e instalación durante los últimos meses y su confianza de que en fecha próxima pudieran quedar acomodadas todas las dependencias corporativas a excepción del Taller de Vacíados.

Se refiere asimismo a la fundada es-

peranza de reforzar el dispositivo de seguridad de la Academia mediante el servicio de la Guardia Civil.

Se acuerda autorizar a la Comisión del Museo para la traslación del mismo desde su emplazamiento provisional en Recoletos a la sede propia de la Academia.

- Sesión ordinaria del 31 de octubre.

Sobre el traslado de las piezas conservadas en el Taller provisional de Vaciados de la calle de Atocha.

- Sesión ordinaria del 21 de noviembre.

El señor Lafuente Ferrari interviene para subrayar la reintegración de la Academia en su mayor parte a la sede propia, rompiendo —dice— el maleficio que parecía pesar sobre el ansiado retorno. Con este motivo, no quería dejar de expresar su felicitación a la Mesa en nombre de todos por la afortunada gestión a su cargo. El señor Director agradece tan cumplidas palabras, reiterando su deseo de dar término a la completa instalación pendiente.

- Sesión ordinaria del 5 de diciembre.

El señor Director da cuenta de la gestión llevada a cabo cerca de la Dirección General de la Guardia Civil, resuelta felizmente, lo que permitirá contar con la presencia de dos números del benemérito Instituto para atender diariamente al servicio de vigilancia y protección del edificio.

Academia Española de Roma

- Sesión ordinaria del 31 de octubre.

Sobre la proyectada exposición de «Goya y su tiempo», que se celebrará en Roma y posteriormente en otras ciudades europeas.

Informe de D. Venancio Blanco sobre las actividades relativas a dicha Academia.

- Sesión ordinaria del 5 de diciembre.

Informe verbal de D. Venancio Blanco sobre la Academia Española de Bellas Artes de Roma.

- Sesión ordinaria del 12 de diciembre.

Don Venancio Blanco se refiere a la conversación sostenida con el Director General de Relaciones Culturales sobre invitación y permanencia en la Academia de Roma de artistas, investigadores y conferenciantes.

El señor Chueca informa acerca de la reunión celebrada en la mañana del mismo día por el Patronato de la Academia de Roma. Por estimarlo conveniente, se han designado en calidad de asesores a los señores: García-Ochoa, por Pintura; Vassallo, por Escultura; Blanco Soler, por Arquitectura; Halffter (D. Ernesto), por Música, y D. Jesús Fernández Barrio, por Grabado.

Asuntos varios

- Sesión ordinaria del 3 de octubre.

Con motivo de cumplir setenta años nuestro querido y abnegado Oficial

Mayor, D. Cándido Salinero, se acuerda determinar la oportuna conmemoración en justo reconocimiento a su plena dedicación a la Academia.

● Sesión ordinaria del 10 de octubre.

Se comunica el acuerdo del Ayuntamiento designando representante del mismo en la Comisión Central de Monumentos al Concejal D. Luis Eduardo Cortés Muñoz.

Concesión del Premio Nacional de Música a D. Ernesto Halffter y a Don Eduardo del Pueyo.

Nombramiento de D. José María de Azcárate y D. Cristóbal Halffter para el Patronato del Museo del Prado.

Intervención de los señores Chueca, Domínguez Salazar y Director sobre la desdichada restauración del Convento de las Carboneras de la capital.

● Sesión ordinaria del 17 de octubre.

Sobre la restauración de la fachada del Convento del Corpus Christi, vulgo Carboneras, de la capital.

Sobre la proyectada ampliación de dos plazas de Académicos reservadas a las artes de la Imagen.

● Sesión ordinaria del 24 de octubre.

Previa deliberación, se acuerda encargar a D. Enrique Segura—en razón a su antigüedad, después de D. Luis Mosquera—el retrato del Monarca.

Los señores D. Alvaro Delgado y Don Juan de Avalos ofrecen a la Academia el cuadro y medallón en bronce, respec-

tivamente, representando al propio Monarca.

● Sesión ordinaria del 31 de octubre.

Don Juan de Avalos ratifica su ofrecimiento de cesión del instrumental de su estudio al taller de la Academia.

● Sesión ordinaria del 21 de noviembre.

Presentación del número 56 de la Revista de la Academia.

El señor Vassallo Parodi informa cumplidamente de su asistencia, en representación de la Academia, a la inauguración de la exposición antológica de obras de Victorio Macho, en Palencia.

● Sesión ordinaria del 28 de noviembre.

Entrega del retrato de D. José Camón Aznar, por D. Alvaro Delgado, con destino al Museo de la Academia.

● Sesión ordinaria del 5 de diciembre.

Don Cristóbal Halffter se interesa por el destino de las obras de los artistas becados hace años y acerca del proyecto de ley de propiedad intelectual, llamando la atención, al mismo tiempo, sobre el hecho de que en el extranjero los Académicos suelen tener un trato preferente, disfrutando de ciertas ventajas o beneficios, como el pasaporte diplomático y la desgravación de impuestos, que interesaría aplicar en España.

- Sesión ordinaria del 12 de diciembre.

A propuesta de la Sección de Escultura, se acuerda designar candidato de la Academia para el Premio «Antonio Feltrinelli» de Escultura a D. Venancio

Blanco, quien manifiesta su profunda gratitud por dicho acuerdo.

El señor Director presenta la medalla conmemorativa del centenario de Picasso, enviada por el Alcalde de Málaga.

E. P. C.

COMISION CENTRAL DE MONUMENTOS

MONUMENTOS Y CONJUNTOS HISTÓRICO-ARTÍSTICOS

INFORMADOS DURANTE EL AÑO 1983

ALBACETE

ALMANSA

Conjunto histórico-artístico (18 abril)

Es uno de los más característicos conjuntos de la provincia, de gran interés histórico y artístico. Bello caserío y monumentos de importancia como la iglesia de la Asunción, la llamada Casa Grande y los conventos de San Francisco y de las Agustinas Recoletas.

BALLESTERO, EL

Parroquia de San Lorenzo (16 mayo)

Sencilla iglesia del siglo XVI, con bóvedas de crucería, que es lo que conserva de mayor interés.

BONILLO, EL

Conjunto histórico-artístico (18 abril)

Conjunto típicamente manchego. Destaca la Plaza Mayor, con la iglesia de Santa Catalina y el Ayuntamiento, así como sus aledaños.

CAUDETE

Santuario de Nuestra Señora de Gracia (5 diciembre)

Edificio barroco de la segunda mitad del siglo XVIII, obra del carme-

lita José Pina. De tres naves. Fachada neogótica, sobre la primitiva barroca, rematando en espadaña.

CENIZATE

Parroquia (18 abril)

Barroca, del siglo XVIII, de una nave con cúpula y bóvedas de cañón con lunetos. Interesante coro rococó a los pies.

Ermita y paraje de Santa Ana (18 abril)

Arquitectura popular. De una nave, con bóveda de cañón muy bien conservada. Se sitúa en el Pinar de Santa Ana, de gran belleza.

CHINCHILLA

Convento de Dominicos (18 abril)

Construcción de tres naves, cubierta la central con magnífica techumbre y la Capilla Mayor con bóveda de crucería. Portada barroca.

MUNERA

San Sebastián (18 abril)

Del siglo XVI. De una nave con bóvedas de crucería, rebajada en la

cabecera y de cañón en los brazos del crucero. Hornacinas laterales para imágenes y retablos, que se eliminaron en la restauración.

Ermita de Nuestra Señora de la Fuente
(18 abril)

Muy sencilla, de una nave con planta de cruz latina, con bóvedas de cañón con lunetos, cúpula y pinturas populares.

OSSA DE MONTIEL

Santa María Magdalena (18 abril)

Es una sencilla iglesia de una nave con techumbre sobre arcos diafragmas.

VILLAMALEA

Nuestra Señora de la Encarnación (27 junio)

Iglesia barroca de una nave, muy restaurada, con capillas laterales. Del siglo XVIII.

Ermita de la Purísima (27 junio)

De fines del siglo XVI. Sencilla nave con simple cubierta de madera a par y nudillo, en mal estado.

MONOVAR

Ermita de Santa Bárbara (5 diciembre)

Pequeña ermita con cúpula y pórtico, de carácter popular.

ALICANTE

RELLEU

Conjunto histórico-artístico (5 diciembre)

Pequeña localidad montañesa con vista a dos valles, que conserva un buen conjunto que debe conservarse con carácter general y en el que deberían armonizarse los programas de nuevas construcciones.

ALMERIA

CAPITAL

Basilica de la Virgen del Mar (13 junio)

De mediados del siglo XVI, perteneciente al convento de Santo Domingo. De tres naves, con crucero, cubierta de bóvedas de crucería. De buena construcción.

Convento de la Purísima Concepción
(13 junio)

Fundación de D. Gutierre de Cárdenas. Se inicia en el siglo XVI. Sencilla iglesia, con bello patio de dos pisos y numerosas dependencias y obras de interés.

Santa Clara (7 febrero)

Construcción barroca con buenas portadas. Bóvedas de cañón con lunetos y cúpula.

Plaza de la Constitución (7 noviembre)

Se conoce como Plaza Vieja. De planta trapecial, con casas de diversa

época, fundamentalmente de fines del siglo XIX y del XX, destacando el edificio del Ayuntamiento.

Casino Cultural (7 febrero).

Edificio ecléctico de fines del siglo XIX.

Círculo Mercantil (18 abril)

Incluye el Teatro Cervantes. Planos del arquitecto Enrique López Rull, de 1898. Se terminaba hacia 1920. Estilo ecléctico, de buena arquitectura y buen estado de conservación.

ALBOLODUY

Peñón de la Reina (7 febrero)

Yacimiento en el que se reconocen una fase del neolítico final, otra del Bronce y otra del Bronce final, en relación con la cultura argárica y que ha suministrado importantes restos.

ALBOX

Monasterio del Saliente (7 marzo)

Es una construcción barroca, del siglo XVIII, de una nave con capillas laterales, con dependencias anejas, en semiabandono aunque en buen estado.

CANTORIA

Palacio de Almanzora (13 junio)

De hacia 1800. Construcción neoclásica, de sencilla estructura, con pa-

tio y fachadas muy simples, de ladrillo.

CUEVAS DE ALMANZORA

Yacimiento de "Fuente Alamo" (7 febrero)

Ha suministrado importantes restos argáricos y de la Edad del Bronce.

Parroquia de la Encarnación (18 abril)

Se consagró en 1758. De sencilla estructura de una nave con capillas laterales que forman dos naves estrechas. Cúpula en el crucero y sencilla fachada que acusa ya la influencia neoclásica.

FIÑANA

Mezquita (16 mayo)

Es una construcción muy sencilla de tres naves con arcos de herradura, techumbre de par y nudillo e interesante decoración de yesería.

HUERCAL-OVERA

Parroquia (13 junio)

Se consagró en 1739. De una nave con capillas entre los contrafuertes. Cúpula. Bella fachada barroca entre dos torres. En su conjunto, armonioso juego de volúmenes.

ORIA

Basílica de las Mercedes (13 junio)

Es una buena construcción del siglo XVIII, de una nave con bóvedas

de cañón y cúpula y capillas entre los contrafuertes. Fachada barroca.

SERON

Parroquia (13 junio)

Construcción del siglo XVI, de tres naves, con techumbres y abundante decoración barroca.

TABERNAS

Parroquia (7 febrero)

Construcción de tres naves, con techumbre morisca, de fines del siglo XVI. Sencillas portadas barrocas.

VELEZ BLANCO

Santiago (7 enero)

Iglesia gótica de una nave, de planta rectangular, de una nave con techumbre sobre arcos diafragmas y capillas laterales.

ASTURIAS

CAPITAL (OVIEDO)

San Isidoro (17 enero)

Es una de las construcciones barrocas más características de la ciudad. De una nave con capillas laterales y magnífica fachada barroca.

Casa de la Rúa (16 mayo)

Edificio medieval gótico, en parte afectado por construcción posterior. Interesante patio con columnas.

Palacio de Toreno (16 mayo)

Construcción del siglo XVIII, barroca, con magnífica fachada y patio toscano, adintelado.

Palacio de Velarde (17 enero)

Construcción del siglo XVIII, de Manuel Reguera. Es uno de los más característicos edificios de la ciudad. Magnífica fachada con gran escudo y buen jardín. Se ha instalado el Museo de Arte Moderno.

ARENAS DE CABRALES

Santa María de Llas (3 octubre)

Sencilla iglesia de una nave con bóveda de cañón. Conserva elementos góticos en capiteles y ventanas y restos de pinturas murales.

BELMONTE DE MIRANDA

Fragua romana "El Machuco" (7 febrero)

Elementos de una fragua que se considera de origen romano, citada por Jovellanos.

CABORANA (ALLER)

Palacio de los Ordóñez (7 febrero)

Construcción de la segunda mitad del siglo XVIII, muy renovada, sin especial interés.

CANGAS DE ONIS

Cueva de los Azules (7 marzo)

En el barrio de Contranquil. Es un importante yacimiento aziliense.

COAÑA

Castro de Mohías (7 febrero)

Importante yacimiento que ha sido objeto de excavaciones, aportando numerosos datos de gran interés para el conocimiento de la cultura castreña.

GIJÓN

Termas romanas de Campo Valdés (27 febrero)

Restos de termas que corresponden al hipocaustum y otras zonas.

Yacimiento romano del Campo (27 junio)

También llamado de la Campa de Torres. Corresponde a la población de Nóega y es el castro más fuerte y mejor situado de la costa asturiana. Se relaciona con las famosas aras Sestianas.

Casa natal de Jovellanos (16 mayo)

Buen ejemplo de casa asturiana que alberga actualmente un museo. En buen estado de conservación.

LLANES

Palacio de Gastañaga (13 junio)

Construcción gótica totalmente remozada, constando una reconstrucción en 1656. Buen conjunto de retablos en la capilla. En mal estado.

LUANCO

Santa María (17 enero)

Construcción barroca con magníficos retablos y vestigios de su origen que se remonta al siglo IX. De una nave con portalada en torno y situada en bello paraje.

SERRAPIO

San Vicente (16 mayo)

Iglesia cuya cabecera, con tres capillas y nave única posterior, parece corresponder a un edificio románico. Arco triunfal de medio punto doblado.

SIERO

Palacio de Meres (17 enero)

Construcción barroca sumamente característica, bien conservada, situada en bello paraje. Patios, pórticos, ventanas, etc., de interés.

Campos de túmulos (7 febrero)

Son dos: de Silvota de Boves y del "Altu la Mayá". En dirección E-O, de gran interés para el estudio de estas construcciones prehistóricas.

SOTO DE LAS REGUERAS

Cueva de la Paloma (7 marzo)

En la margen izquierda del río Soto, que ha sido objeto de excavaciones.

VILLAHORMES (LLANES)

Palacio de la Espriella (27 junio)

Del siglo XVII, de grandes dimensiones, bien conservado. Patios, capilla y buenos salones.

AVILA

CAPITAL

Puente romano (7 noviembre)

Sobre el Adaja, de cinco arcos de medio punto.

Episcopio (16 mayo)

Adosado a la muralla, en mal estado de conservación, con algunos elementos románicos. Debe incluirse la puerta al antiguo palacio episcopal

Palacio de los Serranos (3 octubre)

Extramuros de la ciudad. Es un buen ejemplo de construcción renacentista, que estaba terminada hacia 1550. Fachadas dispuestas en ángulo con vanos rectangulares y escudos. Buen patio con columnas.

Mansión de los Veladas o Torreón de los Aboin (16 mayo)

Característico palacio de fines del siglo XV, con fachada en arco de gran dovelaje, encuadrado por alfiz y buen patio, todo de señorial prestancia.

AREVALO

Puente de Medina (18 abril)

Magnífico puente cuyo origen parece corresponder a fines del siglo XIV, consolidado en tiempos de Isabel II, de ladrillo. Arcos apuntados y arco de entrada con escudo, ya del siglo XVII.

CHAMARTIN DE LA SIERRA

Castro de la Mesa de Miranda (7 febrero)

De la Edad del Hierro. Conserva buenos sistemas defensivos, con tres recintos de solidísimos muros, al que corresponde la necrópolis de La Osera.

Necrópolis de la Osera (18 abril)

Yacimiento de la Edad del Hierro, que ha suministrado importantísimos datos para el estudio de este período.

CANDELEDA

Nuestra Sra. de la Asunción (16 mayo)

Sencilla construcción de tres naves, con cabecera del siglo XIV y portada en arco conopial con bolas.

FUENTE EL SAZ

La Asunción (16 mayo)

Magnífica iglesia por su ábside, de los más característicos de la arquitectura mudéjar de la Moraña. La iglesia, de gran amplitud, de tres naves, reformada en barroco.

BADAJOS

BIENVENIDA

Nuestra Señora de los Angeles (27 junio)

Se inicia a fines del siglo XV. Es una buena iglesia de una nave, con magnífica torre de varios cuerpos, cuadrados y octogonales, de ladrillo. Portada del XVI, también de ladrillo. Buen retablo del XVII y órgano.

MÉRIDA

Casa del Anfiteatro (5 diciembre)

Yacimiento arqueológico formado por un interesante conjunto de restos que han de conservarse en relación con futuras investigaciones.

ZAFRA

Santa Clara (13 junio)

Conjunto de fines del siglo XV, fundado por D. Gómez Suárez de Fi-

gueroa. La iglesia de una nave, reconstruida en el XVII, conservando la primitiva Capilla Mayor con bóveda de crucería. Magnífico conjunto de patio y diversas dependencias. Asimismo son destacables las techumbres y las esculturas funerarias.

ZALAMEA DE LA SERENA

Yacimiento de Cancho Roano (7 marzo)

Conserva importantes muros de adobes y ciclópeo, con restos de ritos de cremación, vasos griegos y joyas de oro.

BALEARES

PALMA DE MALLORCA

Casa Rey (7 febrero)

En la plaza del Marqués del Palmer. Obra modernista del arquitecto Forzeza.

Edificio del Banco de España (17 enero)

Construido en 1871 por Miguel Rigo, ecléctico, neohelénico.

BELLPUIG-ARTA

Ermita (17 enero)

Del siglo XIII, una de las primeras de la repoblación. Muy sencilla de una nave con techo plano de vigas.

ESCORCA

Conjunto histórico-artístico (7 febrero)

En relación con el santuario de Nuestra Señora de Lluch, patrona de Mallorca. Conjunto sin especial interés, salvo el santuario, que se remonta al siglo XIII.

FORMENTERA

Monumento megalítico de Ca Na Costa (7 febrero)

Perfectamente conservado. Es el único anterior a la invasión cartaginesa. De planta casi circular con corredor de acceso.

Fortificación de Can Blai (7 febrero)

Recinto rectangular con cuatro torres orientadas, de dudosa cronología.

MAHON

Villa Luisa (2 octubre)

Sencilla construcción del arquitecto Francisco Femenías, en 1912, con bello jardín.

POLLENSA

Puente romano (18 abril)

Formado por dos arcos desiguales, en buen estado, con desagadero intermedio. La tradición la considera de origen romano.

SANTA MARIA DEL CAMI

Finca Son Torrella (13 junio)

Buena construcción reconstruida, situada en hermoso valle, con bella fachada y patio de dos pisos, sumamente característico. Es construcción remozada sobre edificio gótico.

BURGOS

CAPITAL

Teatro Principal (17 enero)

Construcción de la segunda mitad del siglo XIX, en mal estado de conservación, inaugurado en 1858. De estilo ecléctico y pobre construcción.

BARRIOS DE BUREBA

Ermita de San Fagún (7 febrero)

Construcción románica que se reduce a ábside semicircular y tramo delantero, de muy buena construcción y espadaña barroca sobre el ingreso.

GRIJALBA

Nuestra Señora de los Reyes (17 enero)

Magnífica iglesia gótica del siglo XIII, de tres naves con bóvedas sexpartitas y sencillas, crucero y portada gótica en el crucero.

MIÑON

San Pedro (17 enero)

Iglesia protogótica de una nave con dos tramos con bóvedas de crucería y

portada con esculturas en las arquivoltas románicas de gran calidad. Sólido hastial a los pies.

NEILA

Ermita de San Miguel (7 febrero)

Construcción con cabecera románica de una nave con ábside semicircular, de dos tramos la nave con bóveda de nervios simples. Torre a un lado del crucero. Conserva vestigios de pinturas murales.

OÑA

Conjunto histórico-artístico (7 febrero)

Se remonta su origen a la época de la repoblación condal, constando su existencia en el siglo X. El conjunto monumental se centraliza en el monasterio, con interesantísimo caserío y desarrollo urbano, con construcciones de muy diversa época, integrando un conjunto sumamente característico.

PESQUERA DEL EBRO

Conjunto histórico-artístico (7 febrero)

Su origen se remonta al siglo IX con la repoblación condal, apoyándose su núcleo urbano en el río Ebro y en la carretera que enlaza a Burgos con Santander y Villarcayo. Cuenta con interesante puente y caserío de muy diversa tipología, con arcos de gran dovelaje y escudos.

VALDAZO

San Pelayo (17 enero)

Iglesia románica con pórtico; de una nave, de gran solidez, arcos y bóvedas de cañón apuntado.

VIZCAINOS

San Martín (17 enero)

Iglesia románica de una nave con pórtico lateral y sólida torre también románica a los pies.

CACERES

CAPITAL

Ermita-Oratorio de San Pedro de Alcántara (5 diciembre)

Pequeña ermita de dos tramos: uno corto y recto con bóveda de cañón con lunetos y cúpula el otro. Construcción barroca.

BELVIS DE MONROY

Castillo (5 diciembre)

Se incluye en el Decreto de protección a los castillos.

BROZAS

Parroquia de la Asunción (5 diciembre)

Magnífica iglesia del siglo XVI, de tres amplias naves cubiertas con bóvedas de crucería, como iglesia salón, conservando algunos retablos barrocos e interesantes capiteles visigodos.

CABEZUELA DEL VALLE

Conjunto histórico-artístico (5 diciembre)

Pequeño pueblo en un valle con magníficos ejemplos de arquitectura popular y varios templos de los siglos XVII-XVIII.

CASAR DE CACERES

Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción (5 diciembre)

Iglesia del siglo XVI, de una nave con Capilla Mayor cubierta con bóveda de crucería y buen retablo de pintura y escultura.

CORIA

Castillo (5 diciembre)

Se incluye en el Decreto de protección de los castillos.

JARAICEJO

La Asunción (5 diciembre)

Iglesia de una nave, del siglo XVI, cubierta con bóvedas de crucería y portadas renacentistas. Algunos retablos de interés.

MALPARTIDA DE PLASENCIA

San Juan Bautista (5 diciembre)

Iglesia gótica del siglo XVI, de una nave con bóvedas de crucería y buenas portadas platerescas y retablos.

PASARON DE LA VERA

Parroquia del Salvador (5 diciembre)

Sencilla iglesia del siglo XVI, en la que destaca la Capilla Mayor con bóveda de crucería y con magnífico retablo barroco.

PLASENCIA

Iglesia y convento de Dominicos (5 diciembre)

Iglesia de tres naves, del siglo XVI, con bóvedas de crucería, magnífico claustro y sala capitular. Buenos retablos de azulejos talaveranos.

TRUJILLO

Casa-Palacio de Chaves el Viejo (5 diciembre)

Buena construcción de fines del siglo XV y principios del XVI, con portadas góticas y renacentistas, así como buena escalera y salones.

Palacio de la Conquista (5 diciembre)

Situado en la Plaza Mayor, en que sobresale el magnífico balcón de ángulo y algunas de las dependencias interiores. En mal estado de conservación.

Palacio de Juan Pizarro de Orellana (5 diciembre)

Magnífico ejemplo de arquitectura del siglo XVI, con portada bajo pórtico e interesante patio de dos pisos, el inferior con arcos de medio punto y el superior adintelado.

Palacio Viejo o de la Cadena (27 junio)

En una dehesa. Se relaciona con D. Diego García de Paredes. Es una construcción del siglo XVI, muy reno-

vada, con capilla barroca, con pinturas, situada en un bello contexto ambiental.

CADIZ

ALCALA DE LOS GAZULES

Conjunto histórico-artístico (16 mayo)

Bello pueblo de la serranía, cuya antigüedad se remonta a tiempos romanos. Cuenta con edificios de interés, como la iglesia de San Jorge, y muy interesante y característico caserío.

ALGODONALES

Conjunto histórico-artístico (16 mayo)

Al pie de la sierra, es un bellissimo conjunto en el que sobresale la magnífica iglesia de Santa Ana, del siglo XVIII, rodeada de muy característico caserío.

BENALUP DE SIDONIA

Iglesia del convento del Cuervo (18 abril)

Restos importantes de una construcción del siglo XVIII, de carácter monumental, conservando muros de buena labra, arcos fajones y algunas bóvedas.

BENAOCAZ

Conjunto histórico-artístico (18 abril)

En la serranía de Ronda. Consta su existencia en el siglo VIII. Restos de murallas y muy característico trazado urbano, en espléndido paisaje: Iglesia

sobre la mezquita, de los siglos XVI y XVII y Ayuntamiento de tiempos de Carlos III.

GRAZALEMA

Conjunto histórico-artístico (3 octubre)

Magnífico y característico conjunto de la sierra de Ronda. Sobresale la iglesia y el caserío, así como el bello contexto ambiental.

PUERTO REAL

Conjunto histórico-artístico (27 junio)

De origen romano. En la bahía de Cádiz con interesante caserío e importantes iglesias como las de San Sebastián y San José, así como otros edificios como el mercado.

SANLUCAR DE BARRAMEDA

Palacio de los Infantes de Orleans y Borbón (7 marzo)

Se aprovecharon el antiguo seminario de San Francisco Javier, la Casa de los Páez de la Cadena y parte del convento de la Merced, del siglo XVIII. Magníficos jardines. En estilo neomudéjar, cuenta con magníficos salones y múltiples aspectos del neomudéjarismo, conforme a la reestructuración de 1855.

SETENIL DE LAS BODEGAS

Conjunto histórico-artístico (18 abril)

Es uno de los conjuntos más característicos de la serranía, con importantes restos de murallas, castillo y tem-

plo reconstruido. Cuevas como viviendas con interesantes fachadas.

TARIFA

Conjunto histórico-artístico (27 junio)

Desempeñó importante papel en la invasión musulmana. Castillo califal, característico caserío e interesantes iglesias de Santa María y San Benito, entre otros edificios.

TORRE ALHAQUIME

Conjunto histórico-artístico (18 abril)

En la serranía de Ronda. De trazado musulmán, en forma de gran anfiteatro en torno a una gran plaza. La parroquia, reconstruida, del siglo XVIII.

UBRIQUE

Conjunto histórico-artístico (16 mayo)

Es una de las más importantes y características poblaciones de las estribaciones de la serranía de Ronda. Cuenta con bellos edificios y un trazado urbano de gran interés, realizado por su topografía y el contexto ambiental.

ZAHARA DE LA SIERRA

Conjunto histórico-artístico (7 marzo)

Pueblo típico de la serranía gaditana, con abundantes restos desde tiempos romanos, caserío muy pintoresco e iglesia del siglo XVIII de Ambrosio Matías de Figueroa, además de los restos del castillo, puente, etc.

CANARIAS

Véase **LAS PALMAS**

Véase **TENERIFE**

CIUDAD REAL

CAPITAL

Banco de España (18 abril)

Obra del arquitecto Sebastián Rebullar en 1903. Es edificio bien conservado y muy característico de la arquitectura manchega de este período.

ALMADEN

Real Hospital de Mineros de San Rafael (5 diciembre)

Magnífico ejemplo de estilo rococó, con tendencia neoclásica, que se construyó entre 1763 y 1773. De dos pisos, con fachada encalada y portada de ladrillo.

MANZANARES

Nuestra Señora de la Asunción (5 diciembre)

De una nave con amplio crucero del siglo XVI y otras obras posteriores. Destacan la portada renacentista y la esbelta torre.

MOTILLA DEL AZUER, LA

Yacimiento arqueológico (7 febrero)

Corresponde a la Edad del Bronce. Fortificación de planta central, con torre y muros concéntricos.

MORAL DE CALATRAVA

Ermita de San Roque (5 diciembre)

De carácter popular. Del siglo XVIII, una nave cubierta con bóveda de cañón con lunetos y cúpula.

VILLANUEVA DE LOS INFANTES

Puente romano (18 abril)

En el camino a la ermita de la Virgen de la Antigua. En muy mal estado. De dudoso carácter romano. Escudo barroco, que se ha atribuido a Don Pedro I.

CORDOBA

CAPITAL

San Andrés (7 noviembre)

De fines del siglo XIII, reconstruida en el siglo XVIII, en tres naves, dejando intacta la parte primitiva. Buenos retablos, portada gótica y torre barroca.

San Nicolás (7 noviembre)

Iglesia gótica de tres naves, con buena techumbre renacentista. Portadas platerescas y con elementos manieristas. Se distingue la torre renacentista que se estima como la más bella de Córdoba.

San Pedro (7 noviembre)

Construcción gótica del siglo XIII, reconstruida en tiempos de Hernán Ruíz, es decir, manierista. De tres na-

ves, bóvedas sencillas de crucería, portadas góticas y manieristas. Buenos retablos y decoración barroca.

San Lorenzo (7 noviembre)

Construcción gótica del siglo XIV, que conserva restos del alminar árabe. Magnífico rosetón gótico. Tres naves y bóvedas de crucería sencilla. Magnífica torre de los siglos XVI al XVIII. Conserva techumbres y arcos apuntados de gran esbeltez.

Santuario de la Fuensanta (7 noviembre)

Es una construcción en ladrillo de diversas épocas, con algún elemento gótico y en la que intervino ya en el siglo XVIII Hurtado Izquierdo. Es interesante asimismo el Humilladero renacentista que debe incorporarse a la declaración.

Ermita de Nuestra Señora de la Alegría (16 mayo)

Construcción del siglo XVIII, de planta central con magnífica cúpula y buen retablo mayor.

Colegio de Santa Victoria (7 noviembre)

Magnífica iglesia debida a Ventura Rodríguez, en 1772, de planta circular aneja al Colegio, formando un conjunto barroco y neoclásico de gran interés.

Palacio de los Muñices (7 noviembre)

Conjunto de edificaciones con patios, corrales y otras dependencias de

sencilla construcción. Destacan una portada barroca del siglo XVIII y una techumbre mudéjar.

Palacio de los Quemadas (7 noviembre)

Buen palacio del siglo XVII, en buen estado de conservación. Buena fachada barroca e interesantes patios. Actualmente Conservatorio de Música.

BELALCAZAR

Ermita de Nuestra Señora de las Alcantarillas (7 noviembre)

Del siglo XV. Arquitectura popular con pórticos, de tres naves y techumbres.

BUJALANCE

Conjunto histórico-artístico (17 enero)

Constituye uno de los conjuntos urbanos más importantes y característicos de la provincia. Destaca el caserío, con sus plazas, iglesia, castillo, distinguiéndose especialmente el conjunto barroco de la plaza.

CAÑETE DE LAS TORRES

La Tercia (7 noviembre)

Caserón barroco de fines del siglo XVIII, con buen patio y sencilla fachada, con paramentos de ladrillo.

CASTRO DEL RIO

Pósito (7 noviembre)

Del siglo XVI, con bóvedas y pilares de ladrillo, muy sencilla, en mal estado de conservación.

CARLOTA, LA

Conjunto histórico-artístico (7 marzo)

Interesante población que conserva en buen estado su casco antiguo y que corresponde a las funciones de Carlos III. Sobresalen la Posada y la antigua Casa del Intendente, actualmente Ayuntamiento.

ENCINAS REALES

Ermita de Jesús de las Penas (16 mayo)

Construcción barroca de gran belleza, tanto por las formas y decoración arquitectónica como por la organización de su fachada. Buenos retablos barrocos.

HINOJOSA DEL DUQUE

Ermita de Santa Ana (16 mayo)

Construcción popular de una nave con techumbre a dos aguas sobre arcos diafragmas, en mal estado de conservación. Del siglo XIV.

LUCENA

San Mateo (7 noviembre)

Magnífica construcción de fines del siglo XV, continuada la obra en el siglo XVI fundamentalmente. De tres naves, con techumbre, bóvedas de crucería e interesantes portadas góticas y platerescas.

MONTILLA

Santiago (7 noviembre)

Es una buena construcción de tres naves, con arcos góticos y bóvedas de

aristas. Muy restaurada. Sobresale un buen conjunto de magníficas capillas barrocas con retablos.

MONTURQUE

Cisternas romanas (7 noviembre)

Construcción romana que abarca el cementerio íntegro y al castillo.

PRIEGO

San Francisco (13 julio)

Se amplía la declaración a los restos del convento anejo.

Fuentes del Rey y de la Salud (7 noviembre)

La del Rey es renacentista con elementos barrocos. La de la Salud es ya de principios del siglo XIX, obra de Francisco Javier Pedrajas, con ciento treinta y nueve caños. Se sitúan creando un contexto de gran interés.

VILLANUEVA DE CORDOBA

La Audiencia (7 noviembre)

Sencilla construcción de los siglos XVI y XVII, con vanos rectangulares, restaurada.

VILLAVICIOSA DE CORDOBA

Casa de la Tercia (7 noviembre)

Construcción de 1739, destinada a almacén de granos. De dos pisos, con bóvedas, todo muy sencillo.

CORUÑA, LA

EL FERROL

Barrio de la Magdalena (27 junio)

Frente a la dársena. Iniciado en 1762, buen ejemplo de urbanismo neoclásico.

CANTABRIA

CAPITAL (SANTANDER)

Zona del Sardinero (3 octubre)

Conjunto histórico-artístico, delimitado por las avenidas y paseos que se extienden en el núcleo de la zona del Sardinero y de la avenida de la Victoria.

AGÜERO

Conjunto histórico-artístico (7 febrero)

Integra el núcleo una torre del siglo XIII, restaurada en el XVII, la iglesia del siglo XIV—de una nave con bóveda de crucería—y la casa barroca solariega de los González de Agüero, con escudo.

ALCEDA-TORANZO

Conjunto histórico-artístico (7 marzo)

Interesantes casonas y viviendas, con edificios singulares como el Molino de la Flor.

ALFOZ DE LLOREDO

Cueva de Cualventi (7 marzo)

Yacimiento paleolítico que ha suministrado abundantes restos líticos de interés.

BARCENA DE CICERO

Portalada en el barrio de El Cristo (13 junio)

Del siglo XVII, con arcos rebajados y escudo, situada en interesante contexto ambiental.

Palacio de Colina (17 enero)

Casona barroca, con escudos, de sencilla estructura.

CABEZON DE LA SAL-CARREJO

Casona (17 enero)

Del siglo XVIII. Casa rural noble. Interesante portada con decoración barroca y balconaje.

CABUERNIGA-VILLA DE VALLE

Conjunto histórico-artístico (7 febrero)

Conjunto típico con buenas casonas y ejemplos de arquitectura rural.

CABUERNIGA-CARMONA

Conjunto histórico-artístico (7 marzo)

Magnífico conjunto en bello paraje, por lo que debiera extenderse la declaración a la zona oriental.

CABUERNIGA-RENEDO

Conjunto histórico-artístico (7 febrero)

Buen conjunto de casonas y casas populares.

CABUERNIGA-TERAN

Conjunto histórico-artístico (7 marzo)

Conjunto muy característico con importantes casonas y caserío.

CAMPOO DE SUSO

Castillo (18 abril)

Se incluye en el Decreto de protección a los castillos.

CARTES

Conjunto histórico-artístico (16 mayo)

Organizada la población a ambos lados del camino real, forma un buen conjunto de casonas y edificios de diverso carácter que interesa conservar.

CASTRO URDIALES

Palacete y Castillo Observatorio de los Ocharán (13 junio)

El palacete es de fines del siglo XIX, situado en bello paraje, obra de Eladio Laredo.

COMILLAS

Conjunto histórico-artístico (7 febrero)

Se limita la protección al casco viejo, que es uno de los conjuntos de más interés de la costa cántabra. Cuenta con interesantes plazas y caserío, así como la iglesia.

Fachada del cementerio (7 febrero)

Ejecutada en estilo modernista por Domenech, con ángel de Llimona, es monumento sumamente característico.

ENMEDIO

Ruinas de Julióbriga (7 marzo)

Son restos de gran importancia, de época romana de Cantabria, que se excava desde 1940.

LAREDO

Mercado (13 junio)

Construcción modernista de principios del siglo XX, obra de Eladio Laredo. Cerámicas de Daniel Zuloaga.

LAFUENTE

San Julián (22 junio)

De fines del siglo XII, de una nave con portada románica y asimismo de interés los capiteles del arco triunfal.

MOGROVEJO

Conjunto histórico-artístico (16 mayo)

Buen conjunto con caserío de piedra y madera sumamente característico. Conserva el castillo y se sitúa en bello paisaje de la Liébana.

LIMPIAS

Parroquia (13 junio)

Construcción de los siglos XVI al XVIII, de tres naves de buena cons-

trucción, que conserva un buen conjunto de retablos e imágenes, entre ellas el venerado "Cristo de Limpías", de escuela andaluza.

PAMANES

Palacio y Museo de Elsedo (13 junio)

Palacio de principios del siglo XVIII, sumamente característico de la arquitectura regional, con buena capilla y fachada, actualmente museo.

PUENTE ARCE

Torre medieval (18 abril)

En mal estado, es la Casa-Torre de Santiyán. Del siglo XVII, con gran portalada con escudo, destrozado. Algunos de sus muros pudieran ser medievales.

RETORTILLO

Véase **ENMEDIO: Ruinas de Julióbriga.**

SAN FELICES DE BUELNA

Torre medieval de Pero Niño (16 mayo)

Construcción del siglo XV, que debe acogerse al Decreto de protección de los castillos.

SOLARES

Palacio de los Marqueses de Valbuena (7 febrero)

Construcción del siglo XVIII, a la que se adosa la capilla de San Juan. Es una buena construcción, con portada entre torrecillas y escudo.

VILLAESCUSA

Finca de Riosequillo en La Concha (7 febrero)

Magnífica finca con casas del siglo XVIII y XIX, restauradas. Portadas modernas, así como buena parte de los escudos. Contiene una buena biblioteca.

CUENCA

PARACUELLOS

Castillo (5 diciembre)

Se incluye en el Decreto de protección de los castillos.

REILLO

Yacimiento medieval (18 abril)

Restos de edificación medieval con necrópolis, del siglo XII, asentada sobre otros restos de la Edad del Hierro.

VILLANUEVA DE LA JARA

Ayuntamiento (5 diciembre)

Construcción del siglo XVI, de sencilla estructura, con portada, soportal y doble arcada.

GRANADA

CAPITAL

Conjunto histórico-artístico (18 abril)

Se delimitan zonas, la primera la Alhambra, el Generalife y su contexto; la segunda, el Albaicín, la Ante-

queruela y el Realejo; la tercera, los barrios antiguos, etc., hasta delimitar nueve zonas.

La Magdalena (17 enero)

Es una de las iglesias más características del barroco granadino. La cabecera se hizo por Cristóbal Ramírez, entre 1626 y 1634, la nave se termina en 1651. No obstante, la actual se hizo después de 1677, por José de Granados. Magnífica y característica fachada. De una nave con capillas laterales.

Nuestra Señora de las Angustias (17 enero)

Magnífica construcción barroca, una de las más importantes de la ciudad. Las obras fueron dirigidas por Juan Luis Ortega. Magnífica fachada barroca e interior de gran riqueza y fastuosidad, con numerosos retablos y pinturas.

BAZA

Santiago (7 marzo)

Pertenece al grupo de iglesias mudéjares del siglo XVI, con magnífica techumbre en la nave central, a la que se abren capillas laterales.

BENALUA DE GUADIX

“Casa Grande”. Palacio-Cueva de los Figares (7 marzo)

De mediados del siglo XIX, en estilo neoárabe, sin especial interés.

CORTES DE BAZA

Parroquia (17 enero)

Iglesia mudéjar del siglo XVI, de una nave con capillas laterales, cubierta con magnífica techumbre. Pórtico con dos torres.

Parroquia (17 enero)

Rectangular de una nave, con capillas laterales y techumbre. El retablo en estilo barroco, moderno, de 1970.

GUADAHORTUNA

Parroquia (17 enero)

Iglesia mudéjar del siglo XVI, con portada renacentista. De una nave con magnífica techumbre, de las mejores de la provincia.

GUADIX

San Francisco (17 enero)

De una nave con capillas laterales, cubierta con magnífica techumbre. Buenos retablos barrocos.

MELEGIS

Parroquia (17 enero)

Iglesia mudéjar del siglo XVI, de una nave con techumbre. Portada barroca como el retablo mayor.

MONTEFRIO

Parroquia de la Encarnación (17 enero)

Obra de Luis Monteagudo, erigida en 1786 por Carlos III. Neoclásica, de

planta circular inspirada en el Panteón de Roma.

MOTRIL

Castillo de Carchuna (17 enero)

Se incluye en el Decreto de protección a los castillos.

OGIJARES, LOS

Santa Ana (17 enero)

De una nave, con buenas techumbres barrocas e interesantes retablos barrocos.

Parroquia del Cristo de la Misericordia (7 marzo)

Iglesia mudéjar del siglo XVI, rectangular, con cabecera cuadrada, cubierta con magnífica techumbre, así como la única nave. Buenos retablos barrocos.

PINOS DEL VALLE

Ermita de San Sebastián (17 enero)

Del siglo XVIII, neoclásica, de tres naves con bóvedas de cañón y cúpula, de líneas muy sencillas.

SANTA FE

Parroquia (17 enero)

Iglesia barroca, debida a Ventura Rodríguez y terminada en 1783, de tres amplias naves con bóvedas vaídas y cúpula. Portada neoclásica.

GUADALAJARA

AGUILAR DE ANGUITA

Dolmen del Portillo de las Cortes (5 diciembre)

Se conservan vestigios de la cámara y corredor. Ha suministrado abundantes restos arqueológicos.

ROMANCOS

Parroquia (5 diciembre)

Construcción gótica con bóvedas de crucería. Portada del gótico final.

ZORITA DE LOS CANES

Recópolis (18 abril)

Se amplía la zona protegida al recinto del pueblo de Zorita de los Canes, al conjunto de la antigua ciudad de Recópolis y al camino de acceso.

HUELVA

CAPITAL

La Milagrosa (3 octubre)

Construcción neogótica, de tres naves y girola. Obra de 1922 del arquitecto José María Pérez Carasa.

CAÑAVERAL DE LEON

Santa Marina (13 junio)

Iglesia muy renovada, de una nave, con bóveda de crucería en la capilla mayor. Todo muy rehecho.

CERRO DE ANDEVALO

Santa María de Gracia (16 mayo)

Construcción manierista de buena arquitectura, de una nave con bóvedas vaídas y portada muy característica.

COQUERO

Ermita de la Virgen de la Cinta (16 mayo)

Sencilla construcción mudéjar que se atribuye a la época de los Reyes Católicos, conservando la pintura ante la que oró Colón al regreso del primer viaje. Interesante atrio de arquitectura popular.

PALMA DEL CONDADO, LA

Conjunto histórico-artístico (5 diciembre)

Caserío muy característico, fundamentalmente en el tramo delimitado por las calles General Franco, General Mola y Manuel Siurot.

Virgen del Valle (5 diciembre)

Iglesia mudéjar con capilla mayor cubierta con bóveda ochavada. De tres naves con cubierta de madera y portadas mudéjares con arco apuntado y arquivoltas. Interesantes arcos mixtilíneos en la cabecera, al exterior como torreón.

PUERTO MORAL

San Pedro y San Pablo (13 junio)

Sencilla iglesia de una nave con capillas laterales en el tercer tramo. Bó-

vedas rebajadas. Del siglo XVI renovada.

TORRES DE ALMENARA (3 octubre)

Son diez torres construidas entre 1577 y 1638, de planta circular, con terraza y uno o dos recintos abovedados.

HUESCA

ALCALA DE GURREA

Ermita de Nuestra Señora de los Agudos (13 junio)

De una nave con arcos apuntados y bóveda de cañón apuntado, en mal estado de conservación.

MONFLORITE

Ermita de Nuestra Señora de los Dolores (5 diciembre)

Iglesia en ruinas que conserva la cúpula de la cabecera con restos de pintura y de sólida construcción.

PANO

Ermita de San Juan o San Antón (13 junio)

Iglesia románica del siglo XI conforme a la tipología del primer arte románico. Tres naves y bóveda de cañón seguido y cabecera con arquillos.

TOMILLO, EL

Parroquia e iglesia vieja (5 diciembre)

Iglesia gótica del siglo XIII con bóveda de cañón apuntado y arcos fajones.

JAEN

ANDUJAR

Convento de la Concepción (13 junio)

Se fundó en 1587. Sencilla iglesia con cúpula y portada manierista con sillares realzados.

Arco de Capuchinos (13 junio)

Arco neoclásico erigido como arco de triunfo en la época de Carlos III. El vano central de medio punto y los laterales adintelados.

Asilo de San Juan de Dios (13 junio)

De los siglos XVII y XVIII. Sencilla iglesia con buenos retablos barrocos. Patio muy característico, con arcos de ladrillo.

GUARROMAN

Conjunto histórico-artístico (16 mayo)

Conjunto del siglo XVIII, muy característico, que se conserva en buen estado.

HORNOS DE SEGURA

Conjunto histórico-artístico (16 mayo)

Buen conjunto al pie del castillo, murallas y buena iglesia con portada plateresca.

IZNATORAF

Conjunto histórico-artístico (7 marzo)

Conserva la ordenación urbanística musulmana de carácter popular, con

bunas casas, rejas y carpintería exterior. De gran importancia el conjunto en las cercanías de la iglesia.

LINARES

Cástulo (7 marzo)

Es uno de los yacimientos más importantes de Andalucía, tanto por los restos de la ciudad como de la metrópoli, con abundantes restos ibéricos.

L E O N

PEDROSA DEL REY

Portada de la iglesia parroquial (27 junio)

Románica, del siglo XII, sencilla con arquivoltas y decoración geométrica y de pájaros en uno de los capiteles.

VECILLA DE CURUEÑO, LA

Torreón militar (27 junio)

Del siglo XIV, se incluye en el Decreto de protección de los castillos.

VILLANUEVA DE VALDUEZA

Parroquia de la Asunción (18 abril)

Románica, de una nave, con techumbre y ábside semicircular. Capilla lateral del siglo XVI, bóveda de crucería

LOGROÑO

Véase RIOJA

MADRID

CAPITAL

Puerta de La Latina (27 junio)

Junto a la Escuela Superior de Arquitectura. Es un buen ejemplo de arquitectura hispano-flamenca, que perteneció al Hospital fundado por Doña Beatriz Galindo.

Plaza Mayor (5 diciembre)

Edificada fundamentalmente conforme a proyecto de Juan Gómez de Mora en 1617 y reformada en diversas ocasiones.

Instituto de San Isidro (7 noviembre)

Es el antiguo edificio del Colegio Imperial de la Compañía de Jesús, muy reformado. Sobresale la portada, el patio y la capilla del siglo XVIII.

Conjunto de la Puerta de Hierro y su entorno (7 noviembre)

Del siglo XVIII, obra de Francisco de Nangle, muy característica de la transición al neoclasicismo. Se incluye el Puente de San Fernando y la arboleda del Camino Real.

Torre y Panteón de Nuestra Señora de Atocha (5 diciembre)

Proyecto inacabado de Arbós, ejemplo muy característico de fines del siglo y de interés por los enterramientos que conserva.

Estación del "Príncipe Pío" (7 noviembre)

Corresponde al proyecto de 1879, con reformas y ampliaciones, obra de Biarez, ingeniero, y con reformas de E. Grasset. Es un buen ejemplo de arquitectura industrial.

Banco Español de Crédito (5 diciembre)

En la calle de Alcalá, 14. Proyecto de José Grases, terminado en 1892. De tipo ecléctico, reformado para su utilización como entidad bancaria.

Banco Hispano Americano (5 diciembre)

En la plaza de Canalejas. Proyecto de Eduardo Adaro en 1902. Ejemplo de arquitectura ecléctica, muy característico.

Casa Pérez Villaamil (7 noviembre)

En la plaza de Matute, 12. Obra del arquitecto Eduardo Reynals. De 1907. Buen ejemplo de arquitectura modernista.

Mercado de San Miguel (13 junio)

Se inició en 1913, conforme a proyecto de Alfonso Dubé. Ejemplo de construcción en hierro.

Plaza de Toros Monumental (7 noviembre)

Proyecto de 1919 terminado en 1933. En estilo neomudéjar, debido a Emilio Rodríguez Ayudo y Lorenzo Alvarez, con muchas reformas.

Ciudad Universitaria (7 noviembre)

Se inicia en 1929, conforme a proyecto de una comisión técnica presidida por Modesto López Otero, con múltiples reformas.

Edificio Capitol (13 junio)

Trazado en 1931 por V. Eced y L. Martínez Feduchi. Es edificio sumamente característico de las tendencias racionalistas y funcionales de la arquitectura contemporánea.

Hipódromo de la Zarzuela (7 noviembre)

Se inicia en 1934 conforme a proyecto de Carlos Arniches, Martín Domínguez y Eduardo Torroja. Es obra ejemplar de la arquitectura contemporánea.

Banco Hispano Industrial (7 noviembre)

En la calle de Alcalá. Proyecto de Antonio Palacios, terminado en 1945, que desentona en su contexto urbano.

Instituto Geográfico y Catastral (7 noviembre)

Conjunto de edificios de diversa época, del siglo actual, entre ellos el más importante debido a Antonio Fernández Alba, en la década de los sesenta.

BREA DE TAJO

Parroquia (7 marzo)

Neoclásica. De una nave con capillas laterales. Bóvedas de cañón con

lunetos y cúpula de casetones en el crucero. Ventana plateresca.

SAN LORENZO DE EL ESCORIAL

Casa de Peláez o del Infante Don Gabriel (18 abril)

Frente a la huerta del monasterio. Obra del siglo XVIII, influida por el estilo de Juan de Villanueva, conforme a la tradición herreriana. Características fachadas y patio, al que se accede por sobria portada en arco rebajado.

VALDETORRES DEL JARAMA

Villa romana (7 marzo)

Junto al "camino de Madrid". Abundantes restos cerámicos, escultóricos y arquitectónicos.

VALDEMORILLO

Parroquia de la Asunción (18 abril)

Construcción medieval reconstruida en el siglo XVI. De una nave, de gran amplitud, con bóvedas de crucería. Sobria fachada.

MALAGA

CAPITAL

Conjunto histórico-artístico (3 octubre)

Conjunto en el que se integran el Instituto "Vicente Espinel", San Felipe y las Casas de la Aldehuela, que debe ser ampliado incluyendo el sector con el Conservatorio de Música, la

Casa de Expósitos y los restos de los baños árabes.

CASARES

Ciudad romana de Lacipo (7 marzo)

Conserva restos arquitectónicos de importancia: torres, aljibes y de las defensas amuralladas.

MARBELLA

Antiguo Hospital Bazán (7 marzo)

Fue en el siglo XVI palacio de Don Alonso de Bazán. Conserva vestigios de la primitiva construcción, todo muy reformado.

TORROX

Yacimiento romano (7 marzo)

Yacimiento situado junto al faro erigido sobre una villa romana, que conserva asimismo restos de la necrópolis y de unas termas.

VELEZ-MALAGA

Convento de Santiago (16 mayo)

Convento franciscano. Espaciosa iglesia, muy renovada, con patio de dos pisos. Se fundó en torno a 1500.

ANTEQUERA

Yacimiento de "El Castellón" (7 marzo)

Yacimiento romano del Cortijo de "El Castellón" y la ciudad de Singilia Barba, que interesa preservar con urgencia.

MELILLA

Conjunto histórico-artístico (3 octubre)

Se amplía lo declarado en 1953, incluyendo zonas y edificios de carácter modernista y de arte actual.

Cine Monumental (9 octubre)

Construcción racionalista del arquitecto Lorenzo Ros Costa, terminada en 1932.

Edificio en Avda. del Generalísimo, 2 (18 abril)

Construcción del segundo decenio del siglo actual, en estilo ecléctico, de gran amplitud.

MURCIA

CAPITAL

San Antón (16 mayo)

Iglesia popular, cuya construcción corresponde al siglo XVIII, de una nave y sencilla portada barroca. Contiene un magnífico San Antón de Salzillo.

San Miguel Arcángel (5 diciembre)

Iglesia de una nave con profundas capillas laterales y fachada barroca sencilla, del siglo XVIII. Imágenes de Salzillo.

San Pedro Apóstol (27 junio)

Iglesia de fines del siglo XIX, de una nave con capillas laterales, sin interés especial.

Nuestra Señora de la Luz (13 junio)

Sencilla construcción de una nave con capillas laterales, remozada.

Instituto de Enseñanza Media (7 marzo)

Antiguo Colegio de Teología de San Isidro. Del siglo XVIII, reformado, con claustro toscano. Portada con los escudos reales y del Cardenal Belluga. De muy amplias proporciones.

Portada y claustro del Antiguo Colegio de la Anunciata (27 junio)

Construcción barroca, destacando la fachada de mediados del siglo XVIII. En ella se instaló la Real Fábrica de Sedas a la Piamontesa.

AGUILAS

Casino (13 junio)

Edificio que corresponde al arquitecto Emiliano de la Cruz, entre 1894-1895. De sencilla construcción ecléctica, que ofrece interés local.

ALCANTARILLA

Ermita de Nuestra Señora de la Paz (16 mayo)

Sencilla construcción de una nave con capillas laterales, de carácter rural.

ARCHENA

El Cabezo del Tío Pico (7 febrero)

Yacimiento ibérico, con restos de población y murallas.

San Juan Bautista (13 junio)

Sencilla construcción barroca, de una nave con bóvedas de cañón con lunetos y capillas laterales, cúpula y fachada con una torre. Del siglo XVIII.

BARRIO DE ESPINARDO

Palacio de los Marqueses de Espinardo
(13 junio)

Terminado a principios del siglo XVIII, sobre construcción del siglo XVI. De ladrillo, muy renovado.

CALASPARRA

Parroquia (7 noviembre)

Del siglo XVII, muy reformada en el XIX. De una nave muy sencilla, con altares modernos y fachada imitando modelo neoclásico, muy sencilla.

CARAVACA DE LA CRUZ

Conjunto histórico-artístico (5 diciembre)

Buen conjunto con numerosas calles típicas y numerosos monumentos de interés.

Parroquia de la Purísima Concepción
(16 mayo)

De una nave, de gran interés por sus techumbres mudéjares del siglo XVI. Buenos retablos barrocos.

Parroquia del Salvador (16 mayo)

Magnífica iglesia columnaria del siglo XVI, atribuida a Pedro de Ante-

quera. Se terminó en el siglo XVII. Buenas portadas, entre ellas la fachada, terminada en 1635. Buen conjunto de retablos, pinturas y esculturas.

Iglesia de la Soledad (16 mayo)

Construcción del siglo XVI, actualmente Museo local. Se cubre con bóvedas que apean en columnas toscanas. De tres naves.

San José (16 mayo)

De una nave con capillas laterales y magníficos retablos de estilo rococó, como el retablo mayor.

Nuestra Señora del Carmen (16 mayo)

Iglesia barroca relacionada con Fray Alberto de la Madre de Dios. De una nave con bóvedas de cañón con lunetos y muy característica fachada.

Ayuntamiento (16 mayo)

Sencilla construcción barroca iniciada en 1743, conforme a planos del maestro Antonio del Campo, cerrando la plaza, a la que se da acceso mediante un gran arco.

"La Tercia" (27 junio)

Palacio de la Encomienda de Santiago. Del siglo XVII. De dos cuerpos muy sencillos con vanos rectangulares. En mal estado de conservación.

Torre de Jorquera (16 mayo)

Se incluye dentro del Decreto de protección de los castillos.

CEHEGIN

Santa María Magdalena (16 mayo)

Es una buena construcción del siglo XVI, conforme a la tipología de iglesia columnaria. De tres naves con bóvedas de crucería. Buena fachada de fines del siglo XVI. Buen retablo barroco del siglo XVIII.

Iglesia de la Soledad (7 marzo)

De tres naves barrocas con bóvedas vaídas. Coro en alto sobre columnas de jaspe. Torre de tres cuerpos. Retablo barroco.

JUMILLA

Teatro Vico (17 enero)

Convento franciscano que se habilitó para teatro en el siglo XIX. Es una gran construcción, muy típica del eclecticismo. El proyecto de Justo Millán y Espinosa.

LORQUI

Noria (5 diciembre)

Existía en el siglo XVIII.

MULA

San Miguel Arcángel (18 abril)

Sencilla construcción barroca, de una nave con cúpula sin tambor. Buen conjunto de obras de arte, como Museo.

San Francisco y la Purísima Concepción (13 junio)

En semiabandono. Sencilla construcción de una nave con capillas laterales del siglo XVI.

TOTANA

Santa Eulalia (16 mayo)

Consta se construía en 1257. Es edificio barroco renovado, destacando la techumbre mudéjar de su nave. Retablo de 1717.

UNION, LA

Mercado de Abastos (27 junio)

Obra de Pedro Cerdán y Víctor Beltri entre 1900 y 1907. Edificio modernista, con hierro y estructura de gran espacialidad.

NAVARRA

ARTAIZ

San Martín (27 junio)

Románica del siglo XII. De una nave con interesantísimos capiteles y canecillos.

CABANILLAS

San Juan de Jerusalén (16 mayo)

De fines del siglo XII, conservando el ábside y los muros laterales de la construcción primitiva. Ábside semicircular y portada con interesantísimas esculturas en las arquivoltas. Bóveda de cañón apuntado en la cabecera y de crucería en la nave.

CORELLA

Museo de la Encarnación y Casa-Museo Arrese

Intesantísimo Museo que ha reunido obras de arte de diverso tipo, siendo

destacables las de carácter religioso barrocas.

EPAROZ

Santa Fe (16 mayo)

Iglesia de una nave de fines del siglo XII, con portada en arco apuntado y con bustos reales en el arranque. Muy interesante el hórreo, del siglo XIV.

ESCABARTE

Parroquia de Eusa (27 junio)

Iglesia románica del siglo XIII, ya con arcos apuntados con interesante pórtico y canecillos.

ESTELLA

Conjunto histórico-artístico (16 mayo)

Es uno de los más importantes conjuntos urbanos de Navarra, destacando la calle de la Rúa, como la Mayor, además de numerosos monumentos.

Santa María Jus del Castillo (27 junio)

Iglesia que conserva el ábside románico y nave con bóveda de crucería sencilla. Fachada del siglo XVII, con torrecilla de ladrillo.

ETAYO

San Andrés de Learza (13 junio)

Iglesia protogótica con bóveda de cañón apuntado, en relación con Estíbaliz. Arcos apuntados, sencillos capiteles y aditamentos barrocos.

HUARTE-ARAQUIL

Monasterio de Santa María de Zamarea (13 junio)

Románica, de una nave, hoy sin cubierta de bóveda de cañón. Buena portada con arquivoltas e interesantes capiteles y canecillos.

LARUMBE

San Vicente (27 junio)

Iglesia gótica del siglo XIV-XV, de una nave, con sencillas bóvedas de crucería y pórtico con arcos góticos.

NAGORE

Santa María de Arce (16 mayo)

Iglesia románica de una nave con bóveda de cañón. Conserva muy interesantes canecillos y portada con capiteles historiados, de mediados del siglo XII.

OLLETA

La Asunción (27 junio)

Románica de una nave, con bóveda de cañón y cúpula sobre trompas. Sencilla portada románica, con el crismón.

OLORIZ

Ermita de San Pedro de Echano (27 junio)

Sencilla construcción románica con magnífica portada muy decorada. Bóveda de cañón apuntado e interesantes canecillos.

SAN MARTIN DE UNX

San Martín de Tours (27 junio)

Construcción románica del siglo XII, de una nave con bóveda de cañón apuntado. Buenas esculturas.

TUDELA

La Magdalena (16 mayo)

De fines del siglo XII, de una nave con cabecera recta y bóvedas de cañón apuntado. Muy interesante portada con esculturas.

Palacio del Marqués de Huarte (27 junio)

Construcción del siglo XVIII, con magnífica escalera y con bella bóveda dividida en nueve compartimentos. Interesantes sus dos fachadas, en buena parte reconstruidas.

VADOLUENGO

San Adrián (16 mayo)

Ermита románica de la primera mitad del siglo XII, de una nave abovedada, con buenas esculturas en capiteles y canecillos.

OVIEDO. Véase ASTURIAS

PALENCIA

AMUSCO

San Pedro (7 noviembre)

De una nave de dos tramos, cruce-ro con cúpula reformada en el siglo

XII sobre una anterior del XIII, de la que se conserva una bella portada.

AUTILLO DEL PINO

Parroquia de la Asunción (3 octubre)

Construcción del siglo XVI, de buena construcción, de tres naves sobre columnas y bóvedas de crucería. Conserva restos románicos.

BAQUERIN DE CAMPOS

Santa María de Arbis (3 octubre)

Renacentista de una nave, con bóvedas de crucería y yaserías barrocas.

BARRIO DE SANTA MARIA

La Asunción (7 noviembre)

Buena construcción de una nave, con cabecera románica, bóvedas góticas y portada renacentista.

BOADA DE CAMPOS

Parroquia (7 noviembre)

Iglesia gótico-mudéjar de tres naves, con interesantísima techumbre. Portada sencilla en arco apuntado y torre mudéjar.

CABRIA

Parroquia

Iglesia románica consagrada por el Obispo Don Mauricio en 1222. Es de una nave, con interesantísimos capiteles románicos y canecillos. Portada en arco apuntado.

CEVICO NAVERO

Nuestra Señora de la Paz (7 noviembre)

Iglesia románica de tres naves reformada a fines del XV, al colocarle una techumbre mudéjar. Portada románica sencilla.

CEZURA

Parroquia (3 octubre)

Iglesia románica con cabecera cuadrada cubierta con bóveda de cañón apuntado. Interesantes capiteles figurados. En mal estado.

CUBILLO DE OJEDA

Parroquia (7 noviembre)

Sencilla iglesia románica de una nave con ábside semicircular. Bóveda de cañón apuntado en la capilla mayor.

MATALBANIEGA

San Martín (7 noviembre)

Iglesia románica de una nave, con interesantes canecillos y capiteles. Bóveda de cañón apuntado en la capilla mayor.

MENESES DE CAMPOS

Parroquia (7 noviembre)

Magnífica construcción de principios del siglo XVI, de tres naves con ricas bóvedas de crucería y portada con arco conopial. Buenos retablos barrocos.

MUDA

Iglesia (7 noviembre)

Gótica de una nave de tres tramos con bóvedas de crucería. Interesante y esbelta espadaña.

Ermita "El Oteruelo" (7 noviembre)

Muy sencilla, rectangular, con capilla mayor también rectangular con bóveda de cañón apuntado.

PERAZANCAS

Nuestra Señora de la Asunción (3 octubre)

Inicialmente románica, con obra gótica y renacentista. De tres naves, con bóvedas de crucería sobre pilares. Conserva interesantes restos románicos.

PISON DE CASTREJON

La Asunción (7 noviembre)

Del siglo XIII, protogótica, con ábside semicircular y cubierta con bóveda de cañón apuntado. Puerta sencilla en arco apuntado, con interesante friso con apostolado.

POMAR DE VALDIVIA

Parroquia (7 noviembre)

Iglesia de dos naves, una con restos románicos, la otra añadida en el siglo XV, ambas con bóvedas de crucería. Portadita románica y capiteles románicos.

PUEBLA DE SAN VICENTE

San Vicente (7 noviembre)

Iglesia románica del XIII, de una nave, con sencilla portada con arquivolta de medio punto. Bóveda de cañón apuntado.

QUINTANATELLO

La Asunción (3 octubre)

Iglesia rural con bóveda de cañón apuntado y portada románica con esculturas en capiteles y espadaña gótica. Del siglo XIII.

REBOLLEDO DE LA INERA

Parroquia (3 octubre)

Románica, de una nave con ábside rectangular. Sencilla techumbre en la nave y de crucería en la capilla mayor.

SAN SALVADOR DE CANTAMUDA

San Salvador (7 noviembre)

Iglesia protogótica de una nave muy corta y crucero saliente, arcos apuntados y bóvedas de ogivas. Esbelta espadada.

VALDEBERZOSO

Santa María la Real (3 octubre)

Románica, de una nave, con ábside semicircular. Bóveda y techumbre. Conserva pinturas murales de 1483.

VILLAVEGA DE AGUILAR

Parroquia (7 noviembre)

Iglesia románica de una nave con bóveda de cañón e interesante portada, ya del siglo XIII, con capiteles románicos.

VILLANUEVA DE LA TORRE

Iglesia (3 octubre)

Románica, de muy buena construcción, con torre a los pies románica y de una nave con interesantes capiteles.

PALMAS DE GRAN CANARIA, LAS

AGAETE

Yacimiento del Valle de Guayedre (18 abril)

En zona de barrancos, se conservan restos y vestigios de estructuras de habitación y enterramientos.

FUERTEVENTURA

PAJARA

Parroquia de Nuestra Señora de la Regla (7 febrero)

Interior de dos naves cubiertas con armaduras mudéjares y dos portadas, una barroca de gran interés.

LA OLIVA

Montaña de Tindaya (7 marzo)

Interesante por los grabados rupestres de los pobladores prehistóricos. Figuras geométricas y siluetas de pie humano excepcionales.

Yacimiento de "Cueva de Villaverde"
(18 abril)

Es un tubo volcánico, descubierto en 1979, con interesantes restos de la cultura prehispánica.

Ermita de Santa Inés, en el Valle de Santa Inés (17 enero)

Construcción muy sencilla, que consta existía en el siglo XVI, de arquitectura popular con buen retablo barroco. Rectangular con techumbre.

LAS PALMAS

GALDAR

Yacimiento de "Botija" (27 junio)

Aparecen arquitecturas de habitación y restos de túmulos de los aborígenes que requieren una sistemática excavación.

Ermita de San José del Caidero (27 junio)

Ermita situada en bellissimo paraje, de fines del siglo XVI, reconstruida, con portada en arco de medio punto con grandes dovelas.

SANTA MARIA DE GUIA

El Tagoror del Gallego (7 marzo)

Yacimiento arqueológico con vestigios de la cultura prehispánica. Interesantes asientos labrados en una planicie.

SARDINA

San Nicolás de Bari (27 junio)

Ermita de una nave, con techumbre.

LANZAROTE

YAIZA

Nuestra Señora de los Remedios (7 febrero)

Es la mejor conservada de las construidas a fines del siglo XVII. Construcción de tres naves con techumbres sobre columnas que apean arcos de medio punto.

R I O J A

CAPITAL (LOGROÑO)

Santiago el Real (12 enero)

Del siglo XVI, de una monumental nave con bóvedas de crucería y capillas laterales. Portada y retablo barroco, ya del siglo XVII.

ARNEDO

Casa Sopranis y su jardín (7 noviembre)

De fines del siglo XVIII, reformado, con jardín como huerta, que crea un adecuado contexto ambiental al palacio.

GRAÑON

San Juan Bautista (17 enero)

Iglesia gótica de los siglos XV y XVI. Magnífico retablo plateresco.

IGEA

Palacio del Marqués de Casa Torre (7 febrero)

Construcción del siglo XVII, con magnífica fachada, de ladrillo enfoscado, de dos pisos con arquerías. Se terminó en 1729 por el arquitecto de Corella Juan Antonio Jiménez Romano.

NAJERA

Santa Cruz (13 junio)

Iglesia columnaria barroca del siglo XVII, con columnas octogonales y bóvedas de crucería. Buen ejemplo de la persistencia y transformación de los modelos del siglo XVI. Buenos retablos e imágenes.

SALAMANCA

CAPITAL

Ampliación del Conjunto histórico-artístico (17 enero)

Se amplía recogiendo un sector junto al río, con el puente romano en el centro.

San Cristóbal (7 marzo y 13 junio)

Se funda en 1145. De planta de cruz latina, con bóveda de cañón ligeramente rebajada, de cañón apuntado en el crucero. Sencilla portada con interesantes canecillos y capiteles.

San Juan de Barbalos (7 febrero)

Es una de las más características iglesias del románico tardío salman-

tino, abovedada y con ábside semicircular.

San Julián (7 marzo)

Fundada en 1107. Conserva románica la portada. La iglesia es de nave única, con bóvedas barrocas y de crucería en la capilla mayor. Retablos barrocos.

Casa de las Muertes (17 enero)

Es uno de los edificios más característicos del plateresco salmantino, en relación con Pedro de Ibarra. Buen ejemplo de fachada con medallones y riquísima decoración.

Colegio de Calatrava (17 enero)

Magnífico edificio barroco iniciado en 1717 por Joaquín de Churriguera y continuado por Alberto. Espléndida y característica fachada, así como toda la construcción. Capilla con influencia neoclásica.

ALMENARA DEL TORMES

Parroquia (17 enero)

Rural, de una nave con ábside semicircular y pórtico lateral. Cubierta de madera. Capiteles románicos y espadaña barroca.

CIUDAD RODRIGO

San Francisco (5 diciembre)

Subsisten partes de la capilla mayor y de los Aguilas, en relación con Pedro de Ibarra. De buena cantería.

COCA DE ALBA

Parroquia (7 febrero)

Iglesia con magnífico ábside románico-mudéjar con diversos pisos de arquerías de ladrillo.

FORFOLEDA

Parroquia (7 febrero)

Iglesia románica de una nave, rehecha, con espadaña barroca y bellos capiteles en el arco triunfal y un solo ábside de planta semicircular.

GALISANCHO

Dolmen (27 junio)

Aún no excavado.

GALLEGUILLOS

Parroquia (7 marzo)

De dos naves, separadas por pilares, con cubierta de techumbre. Mudéjar popular. Arcos ciegos en la nave colateral y en la parte baja de la cabecera.

GUAREÑA

San Pelayo (7 marzo)

Iglesia románica muy sencilla, de cuya época subsiste la capilla mayor. El resto de una nave, de escaso interés. Pinturas murales del siglo XVI en mal estado.

TORRESMENUDAS

Parroquia (17 enero)

Iglesia rural de una nave de dos tramos. Portada del siglo XII, del románico popular. Espadaña.

TURRA DE ALBA

Parroquia (7 marzo)

Iglesia gótico-mudéjar de una nave, rehecha, con profunda capilla mayor que se conserva, con bóvedas de cañón apuntado y de cascarón, al exterior con arquerías ciegas.

VILLAVERDE DE GUAREÑA

San Cornelio y San Cipriano (5 diciembre)

Del siglo XVI. Una nave con techumbre y portada renacentista.

SANTANDER

Véase CANTABRIA

SEGOVIA

CAPITAL

Ermita del Cristo del Mercado (18 abril)

A la entrada de la ciudad. Su origen se remonta al siglo XV. De una nave con portada del siglo XVII. Conserva pinturas de carácter popular y retablos barrocos.

Casa n.º 7 de Capuchinos Alta (18 abril)

Construcción barroca, con portada y ventanas con sillares realzados. Pa-

tio con columnas toscanas, zapatas y segundo cuerpo con pies derechos esgrafiados.

Teatro Juan Bravo (4 octubre)

Edificio construido entre 1915 y 1917 por el arquitecto Cabello y Dordero, integrándose armónicamente con el conjunto de la plaza.

Estación de ferrocarril (3 octubre)

De fines del siglo XIX, buen ejemplo de arquitectura industrial, en hierro y ladrillo. Reformas en 1911. Se conserva en buen estado.

AGUILAFUENTE

San Juan (7 febrero)

De una nave, en semirruina, y magnífica torre con ventanas románicas. Portada de ladrillo con arquivoltas. Conserva interesantes esgrafiados en el muro meridional, junto a la puerta.

ALDEALENGUA DE PEDRAZA

Parroquia (17 enero)

Construcción románica, reformada en barroco, con ábsides semicirculares y torre a la cabecera. De tres naves y tres ábsides y sencilla portada románica.

BASARDILLA

San Bartolomé (13 junio)

Iglesia románica del siglo XII, con dos naves, ábside central, ya que el

correspondiente a la nave de la Epístola se destina a sacristía. Portada sencilla con arquivoltas.

FUENTIDUEÑA

Hospital de la Magdalena (13 junio)

Edificio del siglo XVI totalmente arruinado. Subsisten algunos arcos y muros.

Capilla de los Condes de Montijo (7 marzo)

Construcción del siglo XVIII, neoclásica con influencia rococó. Planta de cruz griega con cúpula semiarruinada, así como todas las cubiertas.

PERORRUBIO

Parroquia (3 octubre)

Construcción románica de una nave con pórticos con arquería. Abside semicircular e interesantes capiteles figurados.

SANTA MARIA LA REAL DE NIEVA

San Miguel de Villoslada (13 junio)

Restos de una iglesia románica muy sencilla, de la que subsiste el ábside, con ventana en arco de medio punto.

ZARZUELA DEL MONTE

San Vicente (13 junio)

Iglesia mudéjar de dos naves con magnífica techumbre y cabecera con arcos de medio punto doblados en tres pisos de arquerías.

SEVILLA

CAPITAL

Iglesia de los Terceros Franciscanos (3 octubre)

Se incluyen los restos del antiguo palacio de los Ponce de León. De diversas épocas. Lo esencial del siglo XVII, con magnífica fachada barroca. Magníficos patios y escalera de las más características del barroco andaluz, obra de Fray Manuel Ramos, de fines del siglo XVII.

Casa del Rey Moro (3 octubre)

En la calle del Sol, n.º 5. De fecha imprecisa, constanding que existía en el siglo XIX, aunque se puede estimar como obra mudéjar del siglo XV.

Museo Casa de Murillo (3 octubre)

Restaurada sobre antigua edificación de dos plantas, ático y patio porticado. En ella vivió el pintor B. E. Murillo.

BOLLULLOS DE LA MITACION

Hacienda de San Ignacio de Torquemada (3 octubre)

Ejemplo de barroco, con restos arquitectónicos de interés. Muy característico como hacienda de olivares.

ECIJA

Iglesia de la Concepción (3 octubre)

Hospitalito de Mujeres. Mudéjar con buena techumbre, de una nave, de fines del siglo XVI.

Palacio de los Condes de Valverde (3 octubre)

Magnífico palacio barroco, con buen patio y escalera, del siglo XVIII.

ESTEPA

Palacio de Cerverales (3 octubre)

En la calle de Castillejos, n.º 18. De dos plantas con patio porticado y escalera con cúpula.

PUEBLA DE CAZALLA

Nuestra Señora de las Virtudes (3 octubre)

Neoclásica, obra de Tiburcio Pérez Cuervo. De cruz latina con cúpula.

FUENTES DE ANDALUCIA

Conjunto histórico-artístico (7 marzo)

De orígenes prerromanos, conserva un caserío muy característico y restos de castillo y además de iglesias de diversa época, casas nobiliarias. Se debe ampliar la protección al palacio y torre de la Monclova.

LEBRIJA

Conjunto histórico-artístico (7 marzo)

Magnífico y muy característico conjunto urbano, con buenas iglesias y restos del castillo.

LORA DEL RIO

Casas Capitulares (3 octubre)

Se inician en 1753. De dos plantas con gran escalera y magnífica fachada.

MORON DE LA FRONTERA

Convento de San Francisco del Corpus Christi (3 octubre)

Fundación de 1541. La iglesia actual es barroca, con bóveda de cañón con lunetos. Portada de hacia 1560. El convento es actualmente hospital.

UMBRETE

Antiguo Palacio Arzobispal (7 marzo)

Obra erigida entre 1725 y 1733 por el arquitecto Antonio Díaz. La capilla de una nave, con característica fachada. El palacio con buen patio, todo de gran belleza.

S O R I A

CAPITAL

Ermita de San Saturio (3 octubre)

Es uno de los edificios más característicos de la ciudad. La construcción corresponde fundamentalmente a principios del siglo XVIII, con buenas pinturas y enclavada en bellísimo paraje.

Antigua Audiencia Provincial (3 octubre)

Buena construcción de 1769, de dos pisos y fachada con cinco arcos semicirculares y ventanas con encuadramientos aún barrocos.

AGUILERA

San Martín (5 diciembre)

Románica de una nave. Portada con

arquivoltas y galería porticada. Torre rectangular.

ALDEASEÑOR

Torre y palacio medieval (3 octubre)

Casa con torre que conserva algunos elementos góticos, escudos y ventanas de muy diversa época.

CERBON

San Pedro (5 diciembre)

Románica de dos naves, muy rica, con ábsides semicirculares.

CHAVALER

Iglesia (3 octubre)

De fines del siglo XVIII, construida por los Marqueses de Villavicencio y Alcántara. De una nave, neoclásica, con bóveda de cañón y casquete esférico en el crucero.

HINOJOSA DEL CAMPO

La Asunción (5 diciembre)

Románica, muy reformada en el siglo XVIII, subsistiendo a los pies la parte románica.

ONCALA

San Millán (5 diciembre)

Construcción barroca de una nave, que conserva magníficos tapices, análogos a los de las Descalzas Reales de Madrid.

REJAS DE SAN ESTEBAN

Conjunto histórico-artístico (7 marzo)

Su origen se remonta al siglo XII, al que pertenecen las iglesias de San Martín y San Ginés. Conserva un típico caserío con viviendas de piedra en su parte baja y de madera, adobe y mortero en la superior.

RELLO

Conjunto histórico-artístico (7 febrero)

Conjunto típico en un magnífico paraje. Se enclava en lo alto de un cerro, con caserío popular, muy característico.

RIOSECO

Los Quintanares (7 febrero)

Restos de una villa romana con mosaicos.

TERA

Palacio del Marqués de Vadillo (3 octubre)

Aunque se inicia a fines del siglo XV, no se termina hasta el siglo XVIII, por lo que tiene construcciones de diversas épocas, de interés histórico fundamentalmente.

UCERO

San Bartolomé (5 diciembre)

Ermита románica tardía, atribuida a los caballeros templarios, de una nave con crucero y portada ya en arco apuntado con arquivoltas.

TENERIFE

CAPITAL (SANTA CRUZ DE TENERIFE)

Ermita de San Telmo (13 junio)

Sencilla construcción de una nave con techumbre e imágenes populares.

Casa Singer (27 junio)

En la calle Castillo. De principios del siglo actual.

Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos (3 octubre)

Construcción neoclásica del arquitecto Orás y Arcocha, ya de mediados del siglo XIX. De tres plantas, muy sencillas, con patio con columnas finas de hierro.

ICOD DE LOS VINOS

Exconvento de San Francisco (27 junio)

Sencilla construcción de una nave con techumbre e interesantes retablos y pinturas, en buena parte de carácter popular. Capillas interesantes.

Conjunto histórico-artístico (18 abril)

Conjunto sumamente característico, cuya protección debiera extenderse hacia zonas populares de San Agustín y alrededores.

LA LAGUNA

Conjunto histórico-artístico (7 febrero)

Comprende el casco antiguo con caserío de gran antigüedad, que constituye el núcleo histórico de la ciudad.

Casa natal del P. Anchieta (7 noviembre)

Se erigió sobre el solar de otra casa ya a fines del siglo XVI. Sencilla construcción renovada de dos pisos, con vanos rectangulares.

Catedral (18 abril)

Construcción neogótica del segundo decenio del siglo actual. De tres naves, con sencillas bóvedas de crucería y portada neoclásica de 1820. Buen conjunto de pinturas e imágenes.

PUERTO DE LA CRUZ

San Francisco (13 junio)

Sencilla construcción del siglo XVII con techumbre e imágenes de carácter popular, en su mayor parte del siglo XVIII.

Ermita de San Nicolás Tolentino y Casa solariega (2 octubre)

La ermita y la casa solariega de los Valcarce forma un conjunto. La ermita, muy sencilla, es del siglo XVIII, como la casa, con escudo. Techumbre mudéjar.

LOS REALEJOS

Casa natal de José Antonio Viera y Clavijo (18 abril)

Casona de dos plantas en donde nació en 1731 el ilustre polígrafo.

SAN SEBASTIAN DE LA GOMERA

Conjunto histórico-artístico (7 marzo)

Magnífico conjunto urbanístico. Las iglesias, desde la de la Asunción, ini-

ciada en el siglo XV, y las construcciones barrocas civiles, dan un carácter sumamente interesante al conjunto urbanístico. A su puerto arribó Colón en 1492.

VICTORIA DE ACENTEJO

Parroquia (7 febrero)

De tres naves con techumbre, con columnas. Torre de cuatro cuerpos con curiosos remates en frontones puntiagudos.

T E R U E L

CAPITAL

Acueducto o Los Arcos (3 octubre)

Construcción renacentista, iniciada en 1537 por el arquitecto Pierres Vedel, para conducir el agua desde el manantial de la Peña del Macho.

ANDORRA

Parroquia de la Natividad (7 noviembre)

De fines del siglo XVI, de una nave con capillas entre los contrafuertes. Portada renacentista y torre arcaizante poligonal con arcos de medio punto. Se atribuye al arquitecto Juan Rigor.

Ermita "El Pilar" (7 noviembre)

Edificio de fines del gótico, de dos naves, con bóvedas de crucería, de muy sencilla y pobre construcción.

BECEITE

Conjunto histórico-artístico (5 diciembre)

Buen conjunto con interesante case-río, iglesia barroca, murallas y puertas de interés.

CRETAS

Poblado "El Castellans" (28 junio)

Entre Calaceite y Cretas, de gran interés por su situación y restos.

LA FRESNEDA

Conjunto histórico-artístico (7 marzo)

Conjunto muy característico con calles porticadas y edificios de interés como el Ayuntamiento del siglo XVI, la iglesia, la capilla del Pilar e interesantes casonas nobiliarias.

LINARES DE MORA

La Inmaculada (3 octubre)

Iglesia barroca de tres naves, con cúpulas y sencilla fachada. Torre de dos cuerpos, poligonal el superior.

SAN MARTIN DEL RIO

Parroquia (5 diciembre)

Gótico renacentista del siglo XVI, de tres naves con bóvedas de crucería y original disposición del coro sobre gran concha. Bella torre mudéjar poligonal.

VILLAR DEL COBO

Santos Justo y Pastor (5 diciembre)

Del siglo XVI, de una nave con capillas laterales y bóvedas de crucería. Buena torre y fachada que crea un buen conjunto ambiental en la plaza.

TOLEDO

ALMOROX

San Cristóbal (28 junio)

Del siglo XVI, constando la intervención de Juan Gil de Hontañón. Es de una nave, con cabecera poligonal, bóvedas de crucería y magnífica portada plateresca de Juan Fernández. Conserva buen número de retablos.

ROBLEDO DEL MAZO

Parroquia de Piedraescrita (16 mayo)

Sencilla iglesia cuya cabecera tiene planta en arco de herradura e interesante decoración de pinturas y azulejos de los siglos XVI y XVII. Restos de un Pantocrator románico en la capilla mayor.

EL TOBOSO

Convento de Trinitarias (18 abril)

Fundación como comunidad franciscana en 1681. Sencilla iglesia con cúpula en el crucero, fachada con espadaña y dos torres. Patio con vanos en arco de medio punto.

VILLASECA DE LA SAGRA

Hospital de San Bernardo (5 diciembre)

Del siglo XVII, fundado en 1650. Modelo de construcción barroca, con fachada cajeadada de ladrillo. Tres naves, con bóvedas de cañón con lunetos. El hospital con patio de arquitectura popular con pies derechos y zapatas.

YEPES

Parroquia de San Benito (5 diciembre)

De tres naves, obra de Alonso de Covarrubias, iniciada en 1533. Es de las mejores entre las iglesias de tipo de salón, con bóvedas de crucería.

VALENCIA

CAPITAL

San Miguel de los Reyes (18 abril)

Es de los monumentos más importantes de Valencia, cuyas primitivas trazas se deben a Alonso de Covarrubias en 1546. Muy reformado posteriormente, fundamentalmente en el siglo XVIII. Monumental fachada barroca entre dos torres, magnífico claustro e iglesia de una nave con capillas y excelente cimborrio escurialense.

Palacete y jardín de Ayora (5 diciembre)

Construcción de 1900, con magnífico jardín con variadas especies botánicas.

ALCIRA

Conjunto histórico-artístico (16 mayo)

Se refiere a la zona de la Vila, que interesa conservar para impedir construcciones modernas que desfiguren el conjunto, así como reformas del trazado urbano.

LA ALCUDIA

San Andrés (13 junio)

Iglesia barroca de gran espacialidad, de tres naves, con rica y ágil decoración rococó. Fachada sencilla con torres de tres cuerpos. Se inició en 1746, por José Vilar de Miralles.

BENIGANIM

San Miguel (13 junio)

Construcción de una nave del siglo XVI, con bóvedas de crucería. Torre octogonal y portada manierista. Se terminó hacia 1637.

CHELVA

Parroquia (13 junio)

Construcción barroca, con fachada de 1644, de Juan Jerónimo Larrañaga. La iglesia, de una nave, se terminó a fines del XVII con intervención de Juan Pérez Castiel. Conserva abundante decoración.

GUADASUAR

San Vicente Mártir (13 junio)

De principios del siglo XVIII, de una nave con capillas entre los con-

trafuertes, de gran espacialidad. Sigue la tipología de las iglesias góticas levantinas. Interesante portada con esculturas.

LIRIA

Cova Foradá (18 abril)

Restos de un poblado ibérico con murallas y otros vestigios.

OLLERIA

Santa María Magdalena (27 junio)

Construcción gótica de una nave con capillas laterales, reformada en barroco. Magnífica portada plateresca de dos vanos con riquísima y fina decoración.

ONTENIENTE

Calvario y ermita de Santa Ana (18 abril)

Construcción barroca de carácter popular, en interesante contexto ambiental.

EL PUIG

Cartuja de Ara Christi (16 mayo)

Se construye entre 1597 y 1640, conservando bastantes elementos de interés, aparte de su situación. Destaca la iglesia barroca y las dependencias claustrales.

VALLADOLID

CAPITAL

Iglesia del Carmen Extramuros (27 junio)

Magnífica construcción barroca del siglo XVII, de una nave con capillas

laterales con importantes retablos y esculturas.

Casa del Sol (27 junio)

Palacio del Conde de Gondomar. Bella fachada y de gran interés al integrarse en el cercano conjunto del Colegio de San Gregorio.

ALCAZAREN

Santiago Apóstol (5 diciembre)

Románica mudéjar con reformas de los siglos XVI al XVII. Abside semicircular con arquerías ciegas en tres órdenes. Interior barroco con bóveda de lunetos.

ALDEAMAYOR DE SAN MARTIN

Parroquia (3 octubre)

De dos naves, de buena cantería. La cabecera con bóveda de crucería estrellada. Barroco el resto con buena torre y retablos.

ARRABAL DE PORTILLO

San Juan Evangelista (27 junio)

Del siglo XVI, de tres naves con grandes pilares, bóveda de aristas. Buenos retablos e imágenes.

BENAFARCES

Parroquia (13 junio)

Del siglo XVI, de una nave con bóvedas de crucería. Interesantes retablos y esculturas.

CASTROPONCE DE VALDERA-DUEY

La Asunción (3 octubre)

Iglesia de los siglos XVI y XVII, de tres naves con bóvedas de crucería y cúpula. Conserva buena torre mudéjar y buenos retablos barrocos.

COGECES DE ISCAR

Parroquia (16 mayo)

Construcción de hacia principios del siglo XIII, con puertas en arco apuntado. Totalmente renovada en los siglos XVI al XVIII, con interesantes yeserías barrocas y retablos.

MATAPOZUELOS

Santa María Magdalena (3 octubre)

Construcción del siglo XVI, de tres naves, muy espaciosas. Magnífica torre y retablo mayor de fines del siglo XVI.

MEDINA DEL CAMPO

Hospital de Simón Ruiz (16 mayo)

Construcción sumamente característica. Magnífica iglesia con buen retablo. Patio de interés. Todo de fines del siglo XVI, terminado en el XVII.

MURIEL

Nuestra Señora del Castillo (16 mayo)

Magnífica iglesia mudéjar de los siglos XIII-XIV, conforme a la estruc-

tura y decoración del románico en ladrillo, con buenas techumbres en sus tres naves y cabecera con arquillos sumamente característicos.

PEÑAFIEL

Iglesia y Arco del Convento de Santa Clara (13 junio)

Convento fundado en 1607. Interesante organización central, octogonal, con bóveda decorada con yeserías. Interesantes esculturas y retablos

PEÑAFLORES DE HORNIA

Santa María (22 junio)

Del siglo XVI, con magnífica bóveda estrellada en la capilla mayor e interesante abovedamiento con múltiples arcos transversales. Conserva buenos retablos y pórtico adintelado con zapatas.

PORTILLO

Parroquia (13 junio)

De tres naves del siglo XVI, de gran espacialidad en sus tres naves, la central con bóvedas de aristas y de cañón en las laterales, con yeserías del siglo XVII. Buen conjunto de retablos e imágenes.

POZALDEZ

Santa María (16 marzo)

Del siglo XVI, de ladrillo, con bóvedas de cañón con lunetos y capillas

laterales poco profundas, que conservan un buen conjunto de retablos barrocos.

POZUELO DE LA ORDEN

Ermita de Santa Ana (3 octubre)

Edificio de carácter popular, de una nave, con techumbre y pórtico que rodea el templo, englobando camarín y sacristía. Sobresale el artesonado del coro del siglo XVI.

RUEDA

Iglesia de la Asunción (27 junio)

Es una magnífica iglesia del siglo XVIII, obra de Manuel Serrano, con espléndida fachada e interior, de lo mejor de la estética churrigüesca.

SERRADA

Parroquia (27 junio)

Barroca, de una nave, con bóveda de cañón con lunetos, cúpula sin tambor y buena torre de varios cuerpos. Buenos retablos.

SIMANCAS

Sepulcro megalítico de Arroyo-Simancas (7 febrero)

Dolmen de carácter excepcional en la provincia de Valladolid.

TORDESILLAS

San Antolín (16 mayo)

Es uno de los más característicos edificios de la ciudad. Del siglo XVI.

Destaca la magnífica capilla de los Alderetes y un gran conjunto de retablos, imágenes, sepulcros y pinturas.

Santa María (16 mayo)

Magnífica y monumental iglesia de una nave con capillas laterales y bóveda de cañón con lunetos y cúpula. Sencillas portadas y buenos retablos.

TUDELA DE DUERO

La Asunción (27 junio)

Iglesia salón con grandes pilares octogonales y bóvedas de crucería. Bella portada manierista. Conserva buenos retablos.

VILLAGARCIA DE CAMPOS

Colegiata de San Luis (27 junio)

Templo de gran importancia por cuanto crea el modelo de iglesia jesuítica, en la que intervinieron los más afamados arquitectos de la segunda mitad del siglo XVI. Es de una nave con amplias capillas laterales, magníficos retablos, relicario, etc.

VILLALON DE CAMPOS

San Miguel (27 junio)

Del siglo XIII, muy reconstruida. Sobresale la torre con arcos apuntados. Restos mudéjares en las naves.

San Juan (13 junio)

Mudéjar del siglo XV, con techumbres de gran interés. Buenos retablos, entre ellos del XVI, de pintura el mayor.

ZAMORA

CAPITAL

Ampliación del conjunto histórico-artístico (5 diciembre)

Se incluye el barrio de Olivares con la iglesia de San Claudio, pero debe además incluirse la iglesia de Santiago y rectificar la delimitación del barrio Cabañales.

CASTROVERDE DEL CAMPO

San Nicolás (7 noviembre)

Templo en ruinas, conservándose una magnífica torre con elementos góticos y mudéjares del siglo XIV.

PUEBLA DE SANABRIA

Castillo de los Condes de Benavente (7 noviembre)

Del siglo XV. Se incluye dentro del Decreto de protección a los castillos.

ZARAGOZA

AMBEL

San Miguel y Palacio adyacente (27 junio)

Es un buen conjunto integrado por construcciones góticas y renacentistas. La iglesia de una nave con capillas laterales y el palacio con arquería en fachada, de interés.

MALUENDA

San Miguel (27 junio)

Iglesia gótica de una nave de dos tramos y cabecera poligonal, con capillas laterales, en muy mal estado de conservación, pero de indudable interés.

NAVARDUN

Castillo (17 enero)

Se incluye dentro del Decreto de protección a los castillos.

J. M.^a de A.

M U S E O

MEMORIA DE LA LABOR CORRESPONDIENTE AL AÑO 1983

**COLECCIONES DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES
DE SAN FERNANDO**

Durante el pasado año se ha procedido al traslado definitivo de los fondos de esta Real Academia a la sede propia de Alcalá, 13, comenzándose la instalación de las colecciones.

Como continuación de la labor iniciada en años anteriores, se ha proseguido con la catalogación e inventario de los fondos. Asimismo se han atendido las consultas de investigadores y los préstamos solicitados.

Préstamos:

Con destino a las diversas exposiciones nacionales e internacionales se han prestado las siguientes obras:

● **Elías Salaverría.**

Madrid (Círculo de Bellas Artes).

793. Elías Salaverría: "Retrato de un músico".

● **Obras maestras de Goya en las colecciones madrileñas.**

Madrid (Museo del Prado).

679. Francisco de Goya: "Autorretrato".

1218/G. Francisco de Goya: "Autorretrato" (Colección Villagonzalo).

● **Ortega y su tiempo.**

Madrid (Palacio de Velázquez).

E-4. Pablo Serrano: "Cabeza de Antonio Machado".

● **Ventura Rodríguez.**

Madrid (Museo Municipal).

539. Zacarías González Velázquez: "Retrato de Ventura Rodríguez" (Copia de Goya).

● **El bodegón español desde el siglo XVI a Goya.**

Madrid (Sala Picasso). Dirección General de Bellas Artes y Archivos.

639. Antonio de Pereda: "Sueño del Caballero".
651. Van der Hamen: "Bodegón".
52. López Enguídanos: "Bodegón".
53. López Enguídanos: "Bodegón".
96. Juan Bautista Romero: "Florero".
235. Mariano Nani: "Bodegón".
59. Margarita Kaffi: "Florero".
75. Margarita Kaffi: "Florero".
643. Ramón Castellanos: "Cestillo de frutas".
646. Ramón Castellanos: "Cestillo de frutas".
720. José Garcés: "Florero".
126. Carlos López: "Trompe-l'oeil".
235. Giacomo Nani: "Bodegón".

J. M.^a de A.

B I B L I O G R A F I A

TORRES BALBAS, LEOPOLDO.

Crónica de la España musulmana / Leopoldo Torres Balbás. — Madrid : Instituto de de España, D.L. 1983. — 289 p. : il. ; 22 cm. — (Obra dispersa / recopilada por Manuel Casamar. Al-Andalus ; 1). — V. 7. D.L.M. 15162-1983. — ISBN 84-8559-31-2.

TREINTA Y CUATRO

Treinta y cuatro canciones gallegas dedicadas a Antonio Fernández-Cid. — Orense : Diputación Provincial, D.L. 1982. — 179 p. : principalmente mús. ; 32 cm. D.L.M. 14036-1982.

UNIVERSIDAD DE NAVARRA. PAMPLONA.

Apertura de curso 1982-83 / Universidad de Navarra. — Pamplona : la Universidad, 1982. — 70 p. ; 27 cm. — Contiene: Memoria de curso 1982-83, leída por el Secretario General D. Jaime Nubiola. D.L.NA. 861-1982.

VAZQUEZ DIAZ, DANIEL.

Vázquez Díaz : Salas de la Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, Madrid, mayo-julio 1982. — Madrid : Subdirección General de Museos, 1982. — 135 p. : il. neg. y col. ; 25 cm. — (Publicaciones de la Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas). D.L.M. 16293-1982.

VAZQUEZ DIAZ, DANIEL.

Vázquez Díaz : Kandinsky, Centro Difusor de Arte [del 15 de diciembre al 15 de enero de 1983]. — Madrid : el Centro, 1982. — 10 h. : principalmente il. ; 21 cm. — Ediciones Kandinsky ; n.º 79).

VAZQUEZ MARTINEZ, DAVID.

Modo de acción, selectividad y especialidad de los antibióticos : discurso leído en el acto de su recepción, el día 24 de noviembre de 1982 / por el Excmo. Sr. D. David Vázquez Martínez ; y contestación del Excmo. Sr. D. Angel Martín Municio. — Madrid : Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, 1982. — 102 p. ; 24 cm.

D.L.M. 3656-1982. — ISBN 84-300-8047-3.

VEINTISEIS

Veintiséis pintores, trece críticos : panorama de la joven pintura española [Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, sala de exposiciones aula de cultura, Alicante, febrero-marzo 1983]. — Alicante : la Caja, 1983. — 18 h. : il. neg. y col. ; 22 × 23 cm. D.L.A. 43-1983.

VENTURI, LIONELLO.

Cézanne / Lionello Venturi ; preface by Giulio Argan. — London : Macmillan (Skira), 1978. — 175 p. : il. neg. y col. ; 25 cm. ISBN 0333 253175.

VENTURI, LIONELLO.

Historia de la crítica de arte / L. Venturi ; [versión castellana de Rossend Arqués ; revisión bibliográfica por Tomás Llorens, Arnau Puig e Ignasi de Solá-Morales]. — Barcelona [etc.] : Gustavo Gili, 1979. — 403 p. ; 21 cm. — (Colección GG Arte). — Tít. orig. : *Storia della critica d'arte*. D.L.B. 39318-1979. — ISBN 84-252-0955-2.

VERGES, ORIOL.

La ciutat sense muralles / Oriol Vergés ; amb illustrations d'Isidre Monés. — Barcelona : La Galera, 1978. — 101 p. : il. ; 22 cm. — (Els Grumets de la Galera).

D.L.B. 13647 1978. — ISBN 84-246-4031-4.

VICTORIA, TOMÁS LUIS DE.

Officium hebdomadae sanctae / de Tomás Luis de Victoria ; estudio y edición crítica por Samuel Rubio ; preámbulo de Antonio Iglesias. — Cuenca : Instituto de Música Religiosa, 1977. — 337 p. : mús. ; 27 cm. — Indices.

D.L.M. 12629-1977.

VILADECANS, JOAN-PERE.

Viladecans : peintures sur papier 1980-1981 : Centre d'Etudes Catalanes, Paris, janvier-fevrier 1982. — Barcelona : Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació de la Generalitat de Catalunya, 1982. — 24 h. : principalmente il. neg. y col. ; 29 cm.

D.L.B. 1173-1982. — ISBN 84-500-5157-6.

VILAS LOPEZ, LORENZO.

Protagonismo de los microbios : lección inaugural del curso 1982-1983 / por el Dr. D. Lorenzo Vilas López ... — Pamplona : Universidad de Navarra, 1982. — 22 p. ; 27 cm.

VIÑAYO GONZALEZ, ANTONIO.

León y Asturias : Oviedo, León, Zamora y Salamanca / texto de Antonio Viñayo González ; fotografía de Zodiaque. — Madrid : Encuentro, 1970. — 457 p. : il. neg. y col. ; 23 cm. — (Arte ; 7 : La España Romántica ; V. 5). — Tít. orig. : *León Roman*.

D.L.M. 9183-1980. — ISBN 84-71190-035-2.

VIÑAZA, CIPRIANO MUÑOZ Y MANZANO, CONDE DE LA.

Adiciones al diccionario histórico ... de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez / compuestas por el Conde de la Viñaza ... — [Madrid : Atlas, 1972]. — 4 v. ; 19 cm. — Edición original : Madrid, 1889.

Contiene: T. I: Edad Media. — T. II: siglos XVI, XVII y XVIII: A-L. — T. III: Siglos XVI, XVII y XVIII: M-T. — T. IV: Siglos XVI, XVII y XVIII: U-Z. Suplemento, tablas.

VIOLLET-LE-DUC, F. E.

¿Qué es el arte? / F. E. Viollet-le-Duc ; traducción, tablas complementarias, bibliografía y análisis ... Joaquín Dols Rusiñol. — Valencia : Fernando Torres, cop. 1976. — 107 p. ; 19 cm.

D.L.V. 1058-1976. — ISBN 84-7366-057-9.

WALDBERG, PATRICK.

Metafísica dada, surrealismo : le immagini e gli eventi dell'inconscio / testi di : Patrick Waldberg, Michel Sanouillet, Robert Lebel. — [Nuova edizione]. — Milano : Fratelli Fabbri, 1975. — VII, 342 p. : il. neg. y col. ; 32 cm. — (L'arte moderna / Dir. Franco Russoli). — Indices. — Bibliografía.

WALKER, JOHN.

John Constable / text by John Walker ... — New-York : Abrams, 1978. — 16 p. : il. neg. y col. ; 33 cm. — (Library of great painters).

WALKER, JOHN.

Joseph Mallord William Turner / text by John Walker ... — New-York : Abrams, 1976. — 170 p. il. neg. y col. ; 33 cm. — (Library of great painters).

WEBSTER, MARY.

Hogarth / Mary Webster. — London : Cassell, 1979. — 191 p. : il. neg. y col. ; 34 cm. — (Studio Vista). — Bibliografía : p. 189.

ISBN 0-289-70886-9.

WERNER, ALFRED.

Chaim Soutine / text by Alfred Werner. — New-York : Abrams, 1977. — 167 p. : il. neg. y col. ; 33 cm. — (Library of great painters). — Bibliografía : p. 163.

ISBN 0-8109-0468-3.

WERNER, ALFRED.

Amadeo Modigliani / text by Alfred Werner. — New York : Abrams, 1980. — 158 p. : il. neg. y col. ; 33 cm. — (The library of great painters).

ISBN 8109-0323-7.

WINGLER, HANS M.

La Bauhaus : Weimar, Dessau, Berlin, 1919-1933 / Hans M. Wingler; Prólogo de Carlos Sambricio ; versión castellana de Francisco Serra Cantarell, — Barcelona : Gustavo Gili, D.L. 1975 ; 25 cm. — (Biblioteca de Arquitectura). — Tít. orig. : *Das Bauhaus*.

D.L.B. 18471-1975. — ISBN 84-252-0841-6.

WITTROWER, RUDOLF.

Sobre la Arquitectura en la edad del humanismo : ensayos escritos / Rudolf Wittrower ; prólogo de Angel González García ; versión castellana de Justo G. Beramendi. — Barcelona : Gustavo Gili, 1979. — 600 p. : il. ; 25 cm. — (Biblioteca de Arquitectura).

D.L.B. 25364-1979. — ISBN 84-252-0928-5.

WOLF, REINHART.

Fotografías de España / Reinhart Wolf ; [con texto de Fernando Chueca Goitia]. — Madrid : El Viso, 1982. — 110 p. : il. neg. y col. ; 38 cm. — Las fotografías de España son de paisajes con castillo.

D.L.M. 36299-1982. — ISBN 84-86022-02-9.

WOOD, CHRISTOPHER.

The pre-raphaelistes / Christopher Wood. — London : Weidenfeld and Nicolson, cop. 1981. — 160 p. : il. neg. y col. ; 32 cm.

ISBN 0-297-78007-7.

WREDE, STUART.

The architecture of Erik Gunnar Asplund / Stuart Wrede. — Massachusetts [etc.] : MIT, 1980. — XVIII, 259 p. : il. ; 26 cm.

ISBN 262-23095-X.

YAMASAKI, MINORU.

A life in architecture / by Minoru Yamasaki. — New York [etc.] : Weatherhill, 1979. — 195 p. : il. neg. y col. ; 31 × 32 cm.

ISBN 0-8348-0136-1.

PUBLICACIONES DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES
DE SAN FERNANDO

| | PTAS. | | PTAS. |
|--|-------|--|-------|
| J. A. CEÁN BERMÚDEZ, <i>Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España</i> , Madrid, 1800. 6 tomos. Reimpresión en facsímil, Madrid, 1965 | 1.000 | <i>Indice de los años 1907-1977 del BOLETIN de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando</i> , por Sofía Dieguez Patao. Prólogo del Excmo. Sr. D. Enrique Lafuente Ferrari, Madrid, 1978 | 1.000 |
| ALFONSO E. PÉREZ SÁNCHEZ, <i>Inventario de las pinturas</i> , Madrid, 1964 | 150 | <i>Libro de diferentes pensamientos unos imbutados y otros delineados por Diego de Villanueva, año de 1754</i> . Reproducción en facsímil y color, con Introducción, resumen biográfico y notas a las láminas por Thomas F. Reese, 1979 | 2.000 |
| ALFONSO E. PÉREZ SÁNCHEZ, <i>Veintiséis dibujos boloñeses y romanos del siglo XVII</i> , Madrid, 1965 | 150 | DIEGO DE VILLANUEVA, <i>Colección de diferentes papeles críticos de arquitectura, Valencia, Benito Monfort, 1766</i> . Reproducción en facsímil con una <i>Noticia</i> del Excmo. Sr. D. Luis Moya, 1979 | 1.000 |
| VÍCTOR MANUEL NIETO ALCAIDE, <i>Carlo Maratti. Cuarenta y tres dibujos de tema religioso</i> , Madrid, 1965 | 150 | LUIS CERVERA VERA, <i>Índices de la obra Noticias de los Arquitectos y arquitectura de España de E. Llaguno y J. A. Ceán Bermúdez</i> , 1979. | 1.800 |
| DIEGO ANGULO IÑIGUEZ, <i>Cuarenta dibujos españoles</i> Madrid, 1966 | 200 | | |
| ALFONSO E. PÉREZ SÁNCHEZ, <i>Catálogo de los dibujos</i> , Madrid, 1967 | 350 | | |
| LUIS ALEGRE NÚÑEZ, <i>Catálogo de la Calcografía Nacional</i> , Madrid, 1968 | 200 | | |

MUSEO DE PINTURA Y ESCULTURA

ALCALÁ, 13 - TELÉFONOS 232 15 46 y 232 15 49

MUSEO Y PANTEON DE GOYA

(ERMITA DE SAN ANTONIO DE LA FLORIDA) - TELÉFONO 247 79 21

Abierto todo el año. De octubre a junio, de once a una y media mañana y de tres a seis y media tarde. De julio a septiembre, de diez a una mañana y de cuatro a siete tarde.

CALCOGRAFIA NACIONAL

ALCALÁ, 13 - TELÉFONO 232 15 43

Abierta todo el año, excepto domingos y festivos, de diez a dos y sábados de diez a una y media. Venta al público de grabados originales.

TALLER DE VACIADOS

Pedidos en la Secretaría de la Real Academia

Provisionalmente, ATOCHA, 108 - TELÉFONO 239 92 22

BIBLIOTECA Y ARCHIVO DE LA REAL ACADEMIA

Cerrada provisionalmente por obras.

