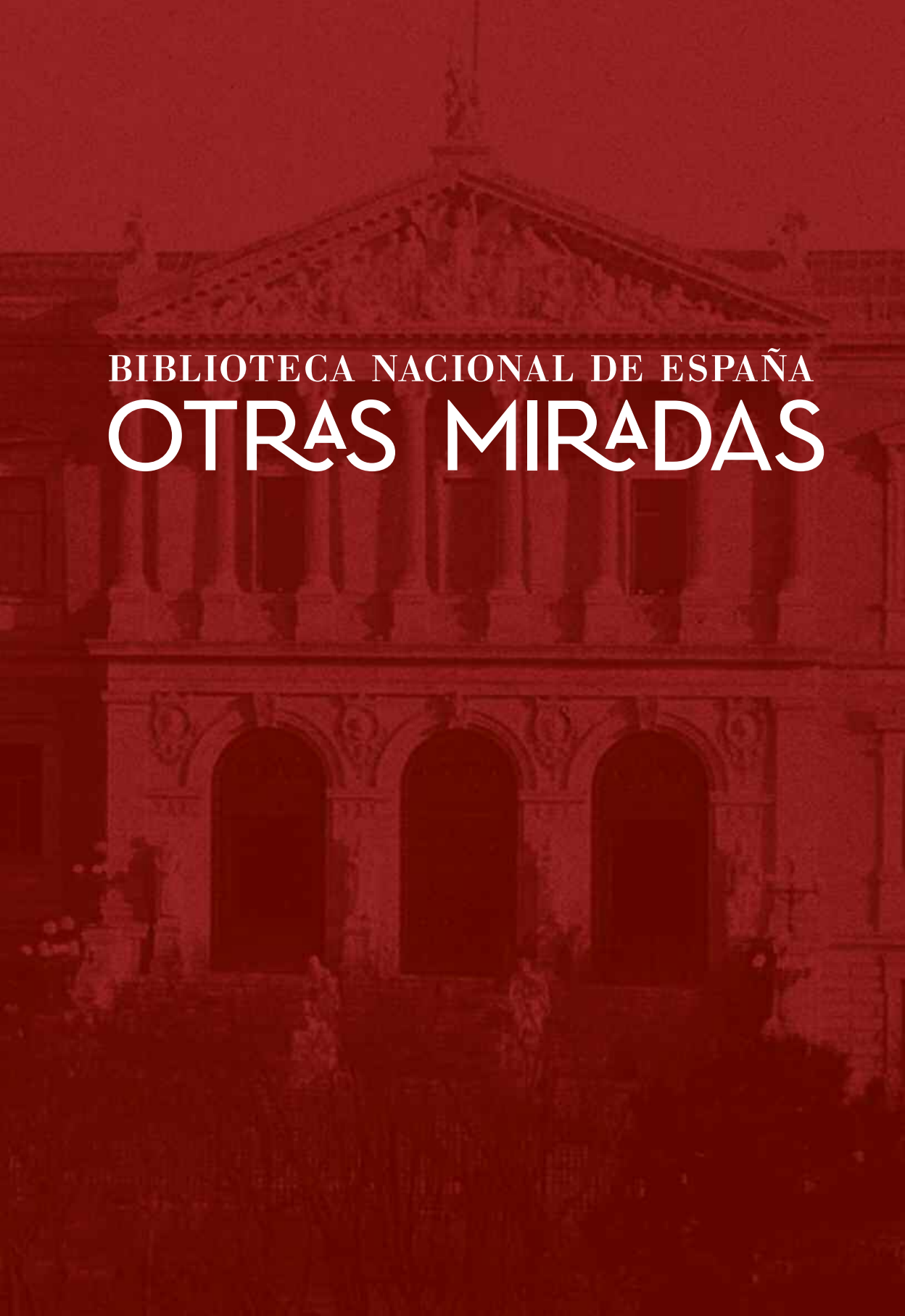


BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA

OTRAS MIRADAS



BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA

OTRAS

GOBIERNO DE ESPAÑA
MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE

BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA
BNE
TRI CENTENARIO 1711 2011

AC/E
ACCIÓN CULTURAL ESPAÑOLA

MIRADAS

DE entre las varias definiciones del término «mirada», la más apropiada para bosquejar esta exposición sería «modo de mirar», «expresión en los ojos». Mirada es, también, una convergencia de puntos de vista, pero para encontrar ese punto común, para aunar esa experiencia, esa expresión en los ojos, a veces es necesario crear un escenario mutuo donde convergen las miradas.

En el año de conmemoración de su Tricentenario, la Biblioteca Nacional de España (BNE) tuvo la posibilidad de llevar a cabo un proyecto que significó, por su alcance y envergadura, una de las experiencias más gratificantes que puede desarrollar una institución pública, como es multiplicar el número de receptores al que acerca su labor y el patrimonio que atesora.

La exposición *Biblioteca Nacional de España. Otras miradas*, organizada en colaboración con Acción Cultural Española (AC/E) y comisariada por Juan Manuel Bonet, llevó a veintinueve instituciones y museos españoles, y a otra biblioteca nacional, la British Library, una selección de obras pertenecientes a sus colecciones. Libros, grabados, carteles, manuscritos, fueron escogidos para dialogar con piezas concretas de las colecciones de cada una de las instituciones colaboradoras. Diálogos sobre los que la BNE invitó a reflexionar a distintos especialistas y cuyo resultado ofrece ahora en este catálogo como colofón a la muestra.

Fiel a su voluntad de servicio público y sabedora de la importancia que la difusión tiene en nuestros días para todas las bibliotecas nacionales, la BNE contó, para hacer realidad la exposición, con la colaboración y el apoyo incondicional de AC/E y de todas las instituciones participantes, imprescindible en un proyecto de estas características. Gracias al entusiasmo compartido de sus profesionales, a la cesión de áreas especializadas para la exhibición de las obras y a la colaboración permanente en todos los estadios del proyecto, podemos decir que nuestras miradas han convergido en numerosos puntos en el espacio y el tiempo, tantos como ciudades han participado en la exposición, sumándose de esta forma a la celebración de los primeros 300 años de historia de la Biblioteca Nacional de España.

ANA SANTOS ARAMBURO
Directora de la Biblioteca Nacional de España

ACCIÓN Cultural Española (AC/E) incorpora entre sus líneas estratégicas un decidido apoyo a las instituciones y a proyectos de recuperación y difusión de la cultura española. En este contexto se enmarca nuestro respaldo a la conmemoración en 2012 de los 300 años de la creación de la Biblioteca Nacional de España (BNE), en la que se inscribe la exposición *Biblioteca Nacional de España. Otras miradas*.

La muestra propone un diálogo itinerante entre una selección de obra perteneciente a los fondos de la BNE y una serie de piezas que se conservan en casi una treintena de instituciones y museos de toda España. Son libros, documentos y manuscritos, así como ejemplares únicos de obra plástica (óleos, grabados y dibujos), partituras, mapas y otros objetos, en su mayoría poco conocidos por el público, y todos ellos pertenecientes a nuestro patrimonio nacional, amplio y rico.

Con *Otras miradas*, y con el resto de actividades programadas para esta conmemoración, AC/E ha querido contribuir a resaltar el carácter de institución cultural de la BNE, la más antigua de nuestro país y a la vez una de las más activas en la incorporación, conservación y restauración de unos fondos de gran valor, así como públicos. Este carácter público está presente en la actividad diaria de la institución, al abrir sus puertas a todos los ciudadanos. La conmemoración de este tercer centenario nos ha permitido reforzar esta estrategia, llevando una parte de las joyas que custodia por toda España.

Todo ello ha sido posible gracias a la estrecha colaboración con la Biblioteca Nacional de España y al buen hacer de su equipo. AC/E quiere felicitarla, así como a Juan Manuel Bonet por su comisariado y por la idea original de volver a reunir piezas artísticas que un día entablaron un vínculo visible, vínculo que se rompió más tarde al ser separadas por el tiempo y el espacio. Ha sido clave la generosa colaboración de los museos participantes para que este proyecto vea la luz. A todos ellos AC/E quiere expresar su gratitud.

TERESA LIZARANZU PERINAT
Presidenta de Acción Cultural Española

OTRAS MIRADAS

LA presente exposición, enmarcada en la conmemoración del tercer centenario de la Biblioteca Nacional de España, propone un diálogo entre piezas pertenecientes al riquísimo acervo de la misma, y otras de casi una treintena de museos españoles. Jorge Manrique, Gil de Ronza, el Greco, Zurbarán, Francisco Pacheco, Rembrandt, Antonio de Pereda, «Estebanillo González», Calderón de la Barca, Carreño de Miranda, Antonio Palomino, Filippo Juvarra, Miguel Jacinto Meléndez, Goya, Larra, Jenaro Pérez Villaamil, Gustavo Adolfo Bécquer y Valeriano Domínguez Bécquer, Clarín, Regoyos, Émile Verhaeren, Santiago Rusiñol, Érik Satie, Vicente Medina, Picasso, Mariano Bertuchi, José Gutiérrez Solana y Ramón Gómez de la Serna y otros pombianos, Robert Delaunay, Guillermo de Torre, Juan Larrea, Jorge Luis Borges y su hermana Norah, Federico García Lorca y su amigo el guitarrista y compositor Ángel Barrios, el escultor Alberto, Benjamín Palencia, Manolo Millares... Estos cuantos ejemplos de nombres en danza en la muestra permiten entender que, tratándose de un conjunto principalmente español, incluye, como nuestra propia cultura, nombres europeos y americanos. Hay además una pieza romana, y piezas de los primitivos pobladores del archipiélago canario, así como otras incas. Todo ello nos habla de un tejido en el cual se entrelazan literatura, artes plásticas, música, religión, tauromaquia, ciencia, viajes, geografía, historia...

Si el Jorge Manrique de las *Coplas a la muerte de su padre* y el escultor Gil de Ronza, coinciden en sus danzas macabras, y si también son evidentes la conexión sevillana Zurbarán-Pacheco o la madrileña Pereda-Calderón, o si resulta obvia e instructiva la confrontación entre los retratos reales de Meléndez de la Biblioteca y los del Prado, en el caso de Filippo Juvarra una de sus fantasías arquitectónicas dialoga con un espacio del Palacio Real sobre fondo de un conjunto de *Stradivarius*. El Perú del fin de la colonia, representado por un fascinante cuadro de propósito didáctico, coexiste, más inesperadamente, con Rembrandt, vía Eugenio Izquierdo, segundo director del Real Gabinete de Historia Natural. La colección calcográfica

Izquierdo, en la cual el holandés estaba magníficamente representado, es la base de la de la Nacional. Vienen luego Larra y su Madrid –el de la imponente maqueta de León Gil de Palacio–, el Pérez Villaamil viajero por Europa, los Bécquer en Veruela –de fondo, las guerras carlistas–, Clarín y su Oviedo, Regoyos por *La España negra*, Vicente Medina y sus *Aires murcianos*... Rusiñol retrata a Satie, pianista en Montmartre; Rusiñol es uno de los que, en *Els Quatre Gats*, le indican al joven Picasso el camino de Montmartre; Picasso, adicto al tema circense, va a ser, ya en sus años cubistas, quien haga el telón, decorado y figurines de *Parade*, «ballet russe» de Satie. Junto al cuadro pombiano de Gutiérrez Solana –que escribió su propia *España negra*–, se enseñan títulos de Gómez de la Serna –admirador de Larra y de la pintura solanesca, pero también uno de los primeros defensores españoles de Picasso, al cual banqueteó en Pombo– y el resto de los retratados en el mismo. La Alhambra es fondo lógico para un ejemplar excepcional del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* de García Lorca. Alberto y Palencia, vinculados ambos a La Barraca lorquiana, inventan la poética vallecana: vanguardia en un paisaje. La mirada del segundo, en su faceta de cartelista, sobre la colección de arte inca de Larrea, expuesta en la Biblioteca Nacional en 1935, y luego integrada al Museo de América, tiene que ver con la mirada sobre el arte prehispánico de otro creador al cual trataron pintor y poeta, el uruguayo Joaquín Torres-García. Millares, que leyó con provecho *Universalismo constructivo* de Torres-García, y fue visitante asiduo del Museo Canario de su ciudad natal, se fijó ahí en el arte de los primitivos pobladores del Archipiélago. Una componente esencial de esta muestra que recorre toda la geografía española es así la relectura del pasado, manifiesta también en la mirada de Cossío (y de Rusiñol, y de Picasso), sobre el Greco, o en el interés de muchos por Zurbarán, o en la pasión de García Lorca y su círculo –incluido Alberto en su faceta de escenógrafo– por el teatro de Calderón y otros barrocos, o en la contribución de tantos escritores, entre ellos Gómez de la Serna, al centenario romántico...

JUAN MANUEL BONET
Comisario de la exposición

MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE
MINISTRO
José Ignacio Wert Ortega
SECRETARIO DE ESTADO DE CULTURA
José María Lassalle Ruiz

BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA
PRESIDENTA DEL REAL PATRONATO
Margarita Salas Falgueras
DIRECTORA
Ana Santos Aramburo

ACCIÓN CULTURAL ESPAÑOLA (AC/E)

CONSEJO DE ADMINISTRACIÓN

PRESIDENTA
M.ª Teresa Lizaranzu Perinat
CONSEJEROS
María Claver Ruiz
Fernando Eguidazu Palacios
Víctor García de la Concha
Manuel Ángel de Miguel Monterrubio
Valle Ordóñez Carbajal
María Belén Plaza Cruz
Jesús Prieto de Pedro
Miguel Ángel Recio Crespo
Susana de la Sierra Morón
Itziar Taboada Aquerreta
Alberto Valdivielso Cañas
SECRETARIO DEL CONSEJO
Ignacio Ruiz Bravo

EQUIPO DIRECTIVO

DIRECTORA GENERAL
Elvira Marco Martínez
DIRECTOR DE PROGRAMACIÓN
Miguel Albero Suárez
DIRECTOR FINANCIERO
Carmelo García Ollauri
DIRECTORA DE PRODUCCIÓN
Pilar Gómez Gutiérrez

BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA. OTRAS MIRADAS
La exposición se desarrolló en cuatro fases entre mayo de 2012 y enero de 2013

EXPOSICIÓN
ORGANIZA
Biblioteca Nacional de España
Acción Cultural Española (AC/E)
COMISARIO
Juan Manuel Bonet
COORDINACIÓN GENERAL
Área de Difusión de la BNE
Acción Cultural Española (AC/E)
DISEÑO
Ricardo Sánchez Cuerda
TRANSPORTE Y PRODUCCIÓN
SIT

CATÁLOGO
EDITA
Biblioteca Nacional de España
Acción Cultural Española (AC/E)
COORDINACIÓN GENERAL
Área de Publicaciones y Extensión Bibliotecaria de la BNE
EDICIÓN DE TEXTOS
M.ª José Guadalupe (español) y Sally Wood (inglés)
DIGITALIZACIÓN
Laboratorio de Digitalización de la BNE
TIPÓGRAFO
Alfonso Meléndez
TRADUCCIONES
Labayru Ikastegia (euskera)
Mercedes Leobalde (gallego)
Forum Translations (valenciano, Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí)
Montserrat Gustà / Renart Edicions (catalán, Museu Picasso)
Àngels Àlvarez (catalán, Es Baluard Museu d'Art Modern i Contemporani de Palma)
Susan Meredith y Catherine Lawrence (inglés)
IMPRESIÓN
Gráficas Deva
ENCUADERNACIÓN
Méndez

Los editores han hecho todo lo posible para identificar a los propietarios de los derechos intelectuales de las imágenes reproducidas en este libro. Se piden disculpas por los posibles errores u omisiones y se agradecerá cualquier información adicional de derechos no mencionados en esta edición para ser incluida en posteriores reimpresiones.

© de esta edición: Biblioteca Nacional de España y Sociedad Estatal Acción Cultural, S.A.
© de las piezas: sus propietarios
© de las imágenes: sus autores
© de los textos: sus autores
© José Guerrero, Benjamín Palencia, José Gutierrez Solana, Alberto Sánchez, José Caballero, VEGAP, Madrid, 2013
© Sucesión Pablo Picasso, VEGAP, Madrid, 2013

Biblioteca Nacional de España: otras miradas / [organiza, Biblioteca Nacional de España, Acción Cultural Española (AC/E) ; comisario, Juan Manuel Bonet]. — Madrid : Biblioteca Nacional de España : Acción Cultural Española, 2013
IV, 186 p. : il. col. y n. ; 24 cm.
Exposición desarrollada en cuatro fases, entre mayo de 2012 y enero de 2013

ISBN 978-84-92462-28-5 (BNE). — ISBN 978-84-15272-45-8 (AC/E).
— NIPO 032-13-012-3

1. Biblioteca Nacional de España—Exposiciones. I. Bonet, Juan Manuel (1953-). II. Biblioteca Nacional de España. III. Acción Cultural Española. IV. Título: Otras miradas.

091/096(060.64)
7(060.64)

NIPO: 032-13-012-3
ISBN BNE: 978-84-92462-28-5 · ISBN AC/E: 978-84-15272-45-8
DEPÓSITO LEGAL: M-12895-2013

Catálogo general de publicaciones oficiales
de la Administración General del Estado: http://publicacionesoficiales.boe.es

Impreso en papel reciclado

Presentaciones 7

23 DE MAYO - 8 DE JULIO DE 2012

1. Museo de América 16
2. Museo de Historia de Madrid 20
3. Museo Lázaro Galdiano 24
4. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía 28
5. Museo Nacional de Ciencias Naturales (CSIC) 32
6. Museo Nacional del Prado 36
7. Museo del Romanticismo 42
8. Museo Thyssen-Bornemisza 46
9. Patrimonio Nacional. Palacio Real de Madrid 50
10. Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando 54

17 DE JULIO - 23 DE SEPTIEMBRE DE 2012

11. Bilboko Arte Ederren Museoa-Museo de Bellas Artes de Bilbao 58
12. Museo de Belas Artes da Coruña 62
13. Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo 68
14. Museo de Navarra, Pamplona 72
15. Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí, Valencia 76
16. Museo Nacional de Escultura, Valladolid 82
17. Museo de Zaragoza 86

18 DE SEPTIEMBRE - 9 DE DICIEMBRE DE 2012

18. Museo de Albacete 90
19. Museu Picasso, Barcelona 94
20. Museo de Bellas Artes de Granada 100
21. Museo Würth La Rioja 104
22. Museos de Las Peñuelas, Melilla 108
23. Museo Nacional de Arte Romano, Mérida 112
24. Museo de Bellas Artes de Murcia 116
25. Es Baluard Museu d'Art Modern i Contemporani de Palma 120
26. TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife 126
27. MAS · Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria 130
28. Museo de Bellas Artes de Sevilla 134
29. Museo de Santa Cruz, Toledo 138

Un aniversario por todo lo alto:
la Biblioteca Nacional de España y la British Library 142

English translations 145

BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA

OTRAS MIRADAS



1

Museo de América (Madrid)

Exposición Arte Inca (1935)

Vaso ceremonial (Kero) (1501-1750)

JUAN MANUEL BONET

JUAN Larrea (Bilbao, 1895 - Córdoba, Argentina, 1980), poeta, ensayista, profesor. Figura clave, pero secreta, del tiempo de nuestras vanguardias. Formado en Deusto, como su condiscípulo Gerardo Diego, a finales de la década del diez recibió la influencia del poeta creacionista chileno Vicente Huidobro, colaborando con versos que la reflejan, en las principales revistas del movimiento ultraísta.

En 1925, Larrea marchó a París, ciudad que ya había visitado en dos ocasiones anteriores, y donde Huidobro había sido, por así decirlo, su introductor de embajadores. Al chileno le debió contacto y amistad con pintores como Juan Gris y Amédée Ozenfant, con el escultor Jacques Lipchitz, con críticos de arte como Waldemar George y Maurice Raynal, y especialmente con el gran poeta peruano César Vallejo, al cual con el tiempo le uniría una profunda amistad, y de cuya obra se convertiría en uno de los principales exégetas. En 1926, Larrea y Vallejo lanzaron la revista *Favorables París Poema*, en la cual colaboraron varios de los poetas más importantes de aquel ciclo histórico, entre ellos Gerardo Diego, el propio Huidobro y Tristan Tzara.

Consecuencia de la amistad con Vallejo fue la decisión que en 1930 tomó Larrea, «viajero del espíritu», de embarcarse, en compañía de su mujer, la francesa Marguerite Aubry, hacia Perú. De Lima marcharon a Arequipa y a Cuzco, ciudad esta última que se tornaría clave para su visión de Perú y de lo peruano. Durante este periplo, vivido «como en éxtasis riguroso», Larrea acumuló, gracias al dinero de la herencia de su madre, fallecida mientras él se encontraba en el país andino, una impresionante colección de arte prehispánico, principalmente inca, cuyo acopio y sobre todo cuya salida, comportó episodios rocambolescos.

Fruto de aquella asombrosa expedición de apenas dos meses, que pese al hecho de haber sido protagonizada por un no-especialista ocupa un lugar excepcional en la historia de nuestro americanismo, fue la exposición *Arts des incas*, celebrada en 1933 en el Musée d'Ethnographie de París –el futuro Musée de l'Homme–, con catálogo prologado por su director, el gran americanista Paul Rivet, un aval ciertamente importante de cara a la comunidad científica internacional. Larrea había sido presentado a Rivet por Lipchitz. Con el patrocinio de la Academia de la Historia, la colección se exhibió en 1934 en la Biblioteca Nacional de Madrid. De la importancia que se le concedió a esta muestra, nos da una idea el hecho de que la inaugurara el presidente de la República, que a la sazón era Niceto Alcalá Zamora. Para anunciarla, Benjamín Palencia diseñó un bellísimo cartel litográfico, libremente inspirado en unos *keros* o vasijas de madera pintada incas. La tercera y última



BENJAMÍN PALENCIA
Exposición Arte Inca, 1935
Litografía
BNE, Cart/496

muestra tuvo lugar en 1935, en el marco del XXVI Congreso Internacional de Americanistas, celebrado en Sevilla.

Un nexo interesante: en aquel Madrid, Larrea conectó con un amigo de Huidobro, el uruguayo Joaquín Torres-García, para quien aquella mirada sobre el arte prehispánico supuso en aquellos años una referencia fundamental en su desarrollo artístico. En 1933 Torres-García había articulado un efímero Grupo de Arte Constructivo madrileño, uno de cuyos miembros era precisamente Benjamín Palencia. La intuición de lo indoamericano la había tenido el uruguayo en el París de 1928, visitando una exposición de arte precolombino comisariada por Alfred Métraux y Georges-Henri Rivière, con motivo

de la cual había publicado un libro en el que encontramos textos de varios especialistas, entre ellos el propio Rivet, pero también de profanos fascinados por esas culturas, como Georges Bataille o Paul Morand.

Larrea, en 1935, depositó su colección en el Museo Arqueológico Nacional, y fundó una Asociación de Amigos de la Arqueología Americana. Cuando estalló la guerra civil, el gobierno acariciaba la idea de un museo específicamente dedicado al Nuevo Mundo, cuyo edificio iba a construir Luis Lacasa, uno de los grandes de la nueva arquitectura española, y cuñado del escultor Alberto, otro del Grupo de Arte Constructivo torresgarciesco.

Durante la guerra civil, Larrea desempeñó un papel importante en la política cultural de la República, interviniendo en la configuración de su pabellón en la Exposición Universal de París de 1937 –uno de cuyos dos arquitectos fue precisamente Lacasa–, y colaborando con Vallejo en tareas de propaganda. Fue en ese contexto que el 14 de abril de 1937, sexto aniversario de la proclamación de la Segunda República, donó su colección al pueblo español, algo que documenta un folleto del Ministerio de Instrucción Pública aparecido en la Valencia del año siguiente, primorosamente editado como todos los de la serie, y titulado *La colección Larrea*. Folleto que en cubierta muestra la emblemática y hoy controvertida cabeza en piedra de Viracocha, y en el cual se menciona el decreto de 12 de octubre del año anterior, que crea el Museo de Indias –planteado, en cierto modo, como institución paralela al Archivo de Indias–, y se hace la historia de la colección, aludiendo a las muestras de París, Madrid y Sevilla, y se reproduce el cartel de Palencia.

En la posguerra, la colección Larrea estuvo cobijada por el Museo Arqueológico, hasta que en 1965 fue trasladada al Museo de América, creado por decreto de 1941. Durante los años de la Transición, Larrea, que visitó varias veces Madrid, dio el visto bueno a la permanencia de su colección en él. Solo tras su muerte –concretamente, a partir de 1994, año de reinauguración del museo, que había estado cerrado durante bastante tiempo– se ha podido ver su legado en condiciones.

En homenaje a Juan Larrea y a Benjamín Palencia, y también de alguna manera a César Vallejo y a Joaquín Torres-García, exponemos ahora juntos, en ese Museo de América donde nos consta que se valora mucho el legado Larrea –integrado nada menos que por 562 piezas–, un ejemplar, propiedad de la Biblioteca Nacional, del cartel anunciador de la muestra de 1935, junto a algunas de las vasijas incas de madera policromada en las cuales se inspiró el pintor, para el cual sin duda fue importante, como para casi todos los de su generación, el contagio primitivista.









Vaso ceremonial (Kero)
***Inca-colonial. Virreinato del Perú*, 1501-1750**
Madera policromada
Museo de América, nº inv. 07523

2

Museo de Historia de Madrid

El Pobrecito Hablador: revista satírica de costumbres (1832-1833)

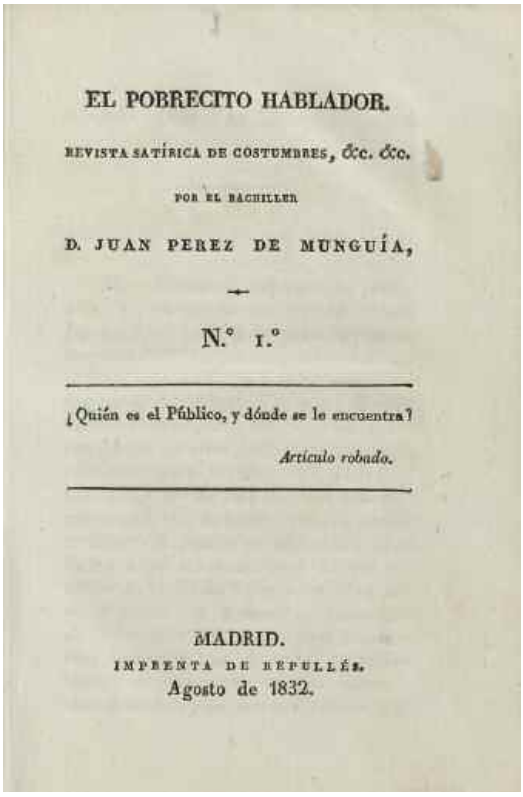
Maqueta de Madrid (1830)

ANDRÉS TRAPIELLO

La colección en la que leo desde hace muchos años los artículos de Fígaro y el Pobrecito Hablador es la que publicó Repullés en cinco tomos en Madrid entre 1835 y 1837, en vida de su autor, Mariano José de Larra. Son tomos pequeños, en octavo menor. Para quien no esté familiarizado con la capa de los libros, le diremos que ese octavo equivale a algo muy pequeño. Caben esos libritos en una mano y en el bolsillo de la levita. Sé que esta palabra, levita, nombra algo que desapareció hace mucho de la faz de la tierra, pero mientras exista la palabra, existirá esa prenda que, junto con el sombrero de copa, nos trae el perfume exhausto del romanticismo.

Me gusta leer a Larra en libros que él vio, que acaso pasaron por sus manos, sugestionarme con mis propias ensoñaciones. La letra en la que estos están compuestos es muy pequeña, a compás del tamaño de la página. Proliferaron en el romanticismo los tipos de imprenta liliputiense, se diría que necesitaban equilibrar su exaltación desaforada con esa clase de letras que son a la tipografía lo que las violetas a la naturaleza, algo secreto. Decía que la letra en la que están compuestos esos tomitos es pequeña, pero los tipos son claros, la tinta negra y apretada y la impresión tan neta que se lee en ellos con agrado, sin esfuerzo.

A Larra se le lee siempre sin esfuerzo, porque su tono es el de las confidencias. Unos volúmenes en octavo como estos son lo más cercano que podremos encontrar a una confidencia, a una violeta, a algo secreto. El gran hallazgo de Larra no ha sido, como a veces hemos creído, su gran capacidad de observación, la denuncia de los vicios nacionales, la caracterización de los tipos de la época y sus costumbres. Ni siquiera su visión sombría del ser español, esa que, como uno de los calotipos que vendrían poco después, parece haber quedado fijada para siempre en su cubeta literaria por el ácido de su suicidio. El hallazgo de Larra fue el tono. El tono literario, el tono moral, del que está excluido el suicidio. El suyo, cómo expresarlo, fue un descuido. Jugando, diríamos, con la vida, y a la vida la carga el diablo. Se le fue la mano, solo eso. Nada hay en la obra de Larra lo bastante significativo como para pensar antes de que se suicidara que era un suicida, por lo mismo que nadie pensaba que a Joselito le iba a matar un toro, porque nada en su toreo, clásico y apolíneo, lo exponía al peligro. Todo en la obra de Larra nos habla de un hombre que ama sobre todas las cosas, como Cervantes, la realidad. Y lo hace con un humor no siempre cáustico. Darse el apodo del Pobrecito Hablador es una muestra de su talante simpático. Tampoco nadie que ame la vida como él la amó, levanta un falso testimonio contra ella, y el suicidio es siempre un falso testimonio. Pero a Larra se le compli-



EL POBRECITO HABLADOR.

REVISTA SATÍRICA DE COSTUMBRES, &c. &c.

POR EL BACHILLER

D. JUAN PEREZ DE MUNGUÍA,

N.° 1.°

¿Quién es el Público, y dónde se le encuentra?

Artículo robado.

MADRID.
IMPRENTA DE REPULLÉS.
Agosto de 1832.

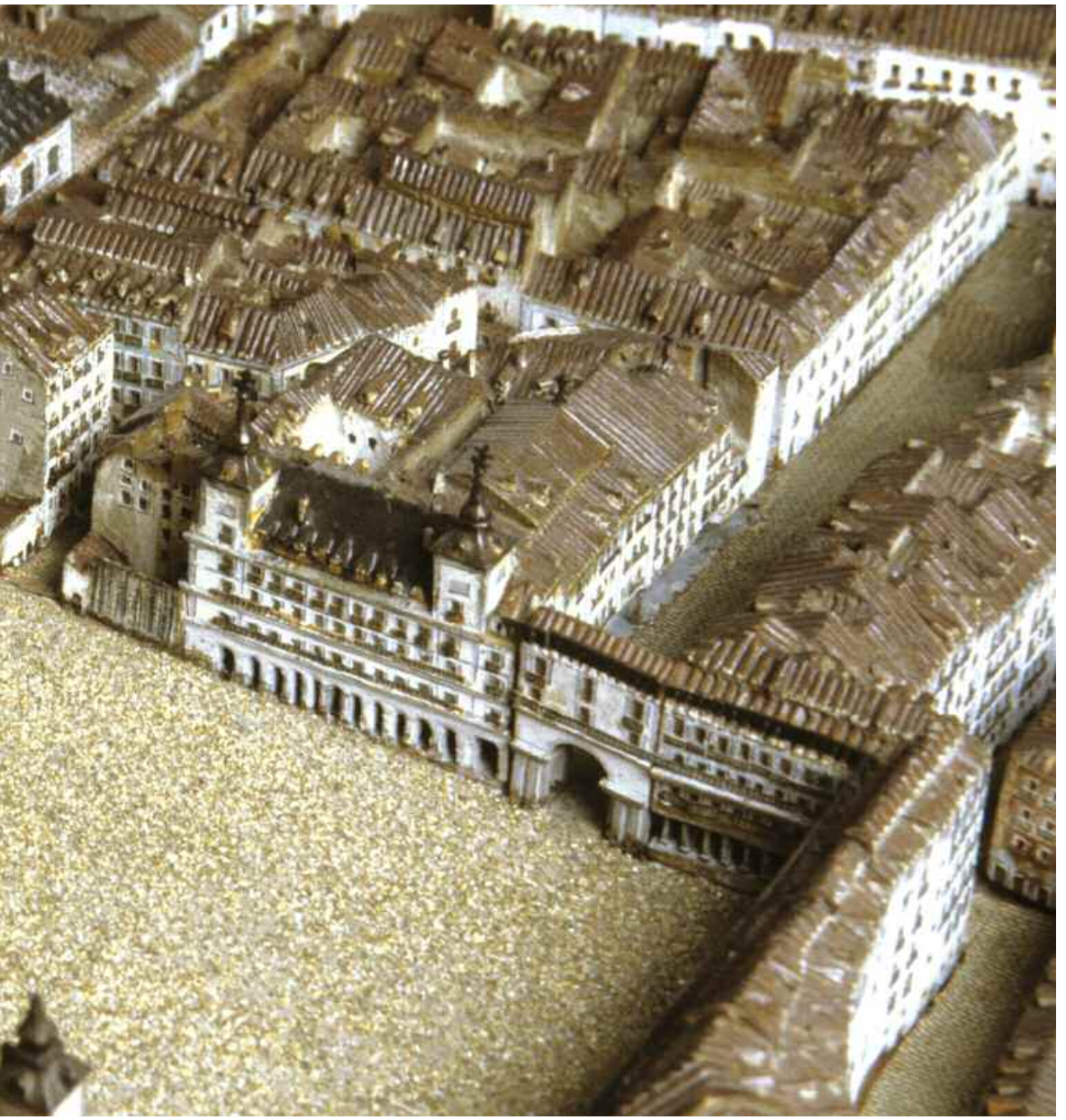
JUAN PÉREZ DE MUNGUÍA [MARIANO JOSÉ DE LARRA]
***El Pobrecito Hablador: revista satírica de costumbres por...*, 1832-1833**
BNE, 7/42966(2)

caron un poco las cosas y empezó a verlo todo negro, y en un descuido se quitó la vida, la suya y la que nos daba en sus artículos. En uno de los últimos, célebre por el desenlace que le esperaba agazapado, el titulado «El día de difuntos de 1836. Fígaro en el cementerio», Larra nos habla de Madrid. Lo recorre para nosotros, nos lleva por diferentes calles y plazas, nos pone ante muchos de sus monumentos y edificios notables, para concluir que «el cementerio está dentro de Madrid. Madrid es el cementerio», bajo una lápida en la que leeremos un epitafio que se haría no menos célebre: «Aquí yace media España. Murió de la otra media». No reconocemos a Larra en este artículo, en el que también se le fue la mano, como tampoco reconocemos en él Madrid. El Madrid de Larra podríamos hallarlo, por ejemplo, mucho mejor, en esa maqueta tan fascinante como risueña de León Gil de Palacio. Nos hace pensar en Madrid como algo que cabe igualmente en nuestra mano, como si lo hubiese no ya reducido de su tamaño natural a esa manejable escala, sino plegado. Como el pliego de un libro en octavo, como la carta que se guardara en el bolsillo de la levita. ¿La carta del suicida para el juez? Desde luego que no. Bien al contrario.

Se diría que más que una maqueta de la ciudad, se tratara de un espejo, el espejo por el que vamos nosotros paseando ese otro famoso espejo del que habló Stendhal. Sé que cada vez que se ponen juntos dos espejos, acabamos un poco mareados por la fuga de imágenes, por la *mise en abîme*. Vale la pena ahora detenernos en esto. Ten un poco de paciencia. Esta maqueta de Madrid, acaso por la honestidad del cartógrafo-artesano, es, como también Larra, una exaltación de la realidad. Nos abismamos en ella reconociendo lo que aún está en pie, nostalgiándonos con todo aquello que no logró sobrevivir a la piqueta. Pero al fin y al cabo reconociendo que



en ese Madrid del XIX cabe aún, como por milagro, algo de nuestro Madrid del XXI. De modo que nos resulta fácil descubrirnos a nosotros mismos en ese Madrid liliputiense. Pero tampoco nos resulta difícil descubrir a Larra paseando por esas calles en miniatura, de aquí para allá, en sus cazcaleos innumerables, arriba, abajo, a un lado y otro, fatigando sus suertes y amoríos, con el espejo en la mano, el famoso espejo de sus artículos. Y llegados a este punto se produce el pequeño milagro: y del mismo modo que algo de nuestro Madrid está aún en aquel Madrid de la maqueta, reconocemos algo, y aun mucho de nosotros, en el corazón de Larra. Se diría que nos lleva consigo a todas partes, que nos pasea y nos muestra, festivo, despreocupado, irónico, sarcástico, sentimental, soñador, desengañado, idealista



LEÓN GIL DE PALACIO
Maqueta de Madrid, 1830
Museo de Historia de Madrid, n.º inv. 3334

una vida, la suya, que no es en esencia muy diferente de la nuestra, la de ahora mismo, en idéntico punto que la suya en lo tocante a ilusiones y desengaños.

Este viaje, del tomito en octavo de Fígaro al Madrid en octavo de León Gil de Palacio, es un viaje sentimental. Leer a Larra es volver a Larra, inagotable. Mirar la maqueta de León Gil de Palacio es no acabar nunca de mirar. Una y otra obra parecen haberse concebido con el espíritu del niño. El Madrid de Larra, en la edición de Repullés, cabe en el bolsillo de la levita. El Madrid de Gil de Palacio tiene la escala de los juegos. El de Larra acabó, por un descuido, en juego trágico. El de Gil sigue siendo un juego feliz. Pero los dos fueron un día el mismo juego.

3

Museo Lázaro Galdiano (Madrid)

La vida y hechos de Estebanillo González (1652)

Retrato de doña Inés de Zúñiga, condesa de Monterrey (1660-1670)

ANTONIO BONET CORREA

El pintor y tratadista de pintura, el sevillano Francisco Pacheco, suegro de Velázquez, en su *Libro de Retratos*, citando a su antecesor en la teoría del arte, el cordobés Pablo de Céspedes, señala que un retrato es «un mundo en breve forma reducido». Malraux, que opinaba que «lo esencial de un hombre es lo que esconde», no se equivocaba al poner el acento en que en el retrato de una persona lo importante no es solo el parecido externo sino la penetración a través de la imagen del contenido de su alma o espíritu. Indudablemente el retrato, que es un género cuya importancia ha sido siempre esencial para la comprensión de la cultura occidental, es una imagen no solo del carácter de una persona concreta sino también un documento histórico que pone rostro a la manera de entender y de vivir de una determinada sociedad.

El pintor de origen asturiano Juan Carreño de Miranda (1614-1685) es uno de los más brillantes representantes de la pintura española en Madrid bajo los reinados de Felipe IV y Carlos II. Autor de grandes y brillantes composiciones religiosas, fue sobre todo un magnífico retratista. Amigo y seguidor de Velázquez, para el cual testificó en las pruebas de su hidalguía. Carreño cultivó, sobre todo en los años de madurez de su carrera, el género del retrato, en especial el femenino. Pintor del rey en 1665 y desde 1671 pintor de cámara del monarca, nos dejó las imágenes de la reina madre doña Mariana de Austria, vestida con trajes monjiles y toca de viuda, y la de su hijo Carlos II, canijo y enclenque de niño y de mayor monarca enfermizo conocido como el Hechizado. Del pincel de Carreño, influido por el arte del flamenco Van Dyck, recordemos el magnífico y elegantísimo retrato del duque de Pastrana con su caballo o los dos cuadros de la Monstrua, la deforme niña obesa retratada, en uno, desnuda y en el otro vestida, y el retrato del enano Michel con sus perros y papagayos.

En el Museo Lázaro Galdiano, con el retrato de doña Inés de Zúñiga, condesa de Monterrey, tenemos un ejemplar típico de la dama aristocrática ataviada a la manera barroca, toda enjoyada, con un pañuelo blanco en la mano izquierda y en la mano derecha el ademán de acariciar a su perrito faldero. Poco o nada nos dice el bello rostro aniñado de la joven condesa. Retrato de aparato para ser colocado en el salón de una mansión noble, es más bien un icono del eterno femenino y de un envarado estatus social alto. Para un espectador moderno este retrato es la imagen misma de la mujer española que, en el pasado, desempeñaba el papel de carácter hogareño



MELCHOR SÁNCHEZ
***La vida y hechos de Estebanillo González*, 1652**
BNE, R/40266

de perfecta casada, ocupada en las labores domésticas, en parir y criar la descendencia de su marido, su amo, dueño y señor. Sin más vida que la del recatado retiro del estrado, las visitas a las iglesias y a los conventos, cuando pertenecía a las clases altas se identificaba por sus collares, arracadas y las demás fruslerías que realzaban su belleza. Su educación dejaba mucho que desear. La escritora Carmen Martín Gaite, en su libro sobre los usos amorosos del siglo XVIII en España, señala cómo en 1637 la novelista «María de Zayas y Sotomayor, precursora de las rebeldías femeninas, clamaba contra la injusticia de que a las mujeres no se les diesen estudios, único origen real de sus pretendidas diferencias con los varones».

A este propósito cita, entre otros escritores, a Lope de Vega que en la comedia *La dama boba* retrata a un personaje que afirma: «Yo la quiero muy tonta / que en todo tema / mucho mejor es tonta que bachillera».

La anónima novela picaresca *La vida i hechos de Estebanillo González, hombre de buen humor compuesto por el mesmo* (Amberes, 1646) es una obra literaria coetánea de la pintura de Carreño de Miranda. Según Juan Goytisolo, esta novela ha sido «injustamente arrinconada por razones extraliterarias», a causa de la miopía de los críticos y eruditos españoles. Para Goytisolo representa no solo la culminación del género picaresco «desde el punto de vista de su primitivo designo», es decir el del Lazarillo de Tormes, sino que es «la mejor novela española escrita en el siglo XVII, si exceptuamos, claro está, el Quijote».

En la narración autobiográfica de un aventurero mercenario de los tiempos modernos aparecen muchas mujeres. Aparte de las de la alta sociedad, citadas con respeto, el anónimo autor del *Estebanillo González*, con su «devastadora sinceridad» retrata crudamente sus relaciones esporádicas con mujeres de la vida que va encontrando en sus viajes por España y el extranjero. La «amarga atalaya de la vida», que según Mateo Alemán es la novela picaresca, en el caso de Estebanillo González cronológicamente la última de su género, adquiere un tono más desenfadado y melancólico, más acorde con el mundo decadente, corrupto y un tanto crepuscular del declive del imperio español de los Austrias menores.



JUAN CARREÑO DE MIRANDA

***Retrato de doña Inés de Zúñiga, condesa de Monterrey*, 1660-1670**

Óleo sobre lienzo, 155,5 × 199 cm

Museo de la Fundación Lázaro Galdiano, nº inv. 1518

4

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid)

Manuel Abril, Mauricio Bacarisse, José Bergamín, Tomás Borrás, Pedro Emilio Coll, Antonio Espina, Ramón Gómez de la Serna

La tertulia del Café de Pombo (1920)

JUAN MANUEL BONET

De 1915 hasta la guerra civil, la modernidad española tuvo su primera plataforma colectiva en un sombrío café de la época de Mariano José de Larra, el de Pombo, junto a la madrileña Puerta del Sol. Todos los sábados, ahí se reunía la tertulia literaria de Ramón Gómez de la Serna (Madrid, 1888 - Buenos Aires, 1963). A partir de 1920, la reunión la presidió un también sombrío –y magnífico– lienzo de uno de los contertulios, el gran pintor y gran escritor José Gutiérrez Solana (Madrid, 1886-1945). Lienzo que cuando, en la posguerra, cerró el café, el escritor donó al Estado. Lienzo que hoy está en el Reina Sofía, museo que posee una impresionante colección solanesca. Lienzo en el cual el cantor de *La España negra*, como tituló, tras los pasos de Darío de Regoyos, su libro más emblemático, representó a Ramón de pie –delante, una botella de ron Negrita–, rodeado por unos cuantos de sus contertulios.

La lista de quienes asistieron a esa tertulia es la de nuestro Novecientos y nuestras vanguardias casi en pleno. En lo plástico, hay que recordar un dibujo, también propiedad del museo, de un asiduo, el uruguayo Rafael Barradas, en el que representa al fundador, del cual por cierto ilustró cuentos infantiles. En 1917, ahí fue donde se le tributó a Pablo Picasso, visitante de Madrid como acompañante de Olga Koklova, el único homenaje madrileño que recibió en vida, coincidente con el estreno en el Teatro Real de *Parade*, el ballet ruso de Érik Satie para el cual había diseñado el telón, los decorados y los figurines. Importante también, en 1922 –un año antes de que fundara *Revista de Occidente*–, el banquete a José Ortega y Gasset, que en aquella ocasión definió Pombo como la última trinchera liberal. O en 1930, ese otro a Antonio Espina, que simbolizó el final de los joviales *twenties*, ya que en él Ramiro Ledesma Ramos, uno de los pioneros del fascismo español, y futura víctima de una guerra civil con cuyo desencadenamiento tanto él como algunos otros intelectuales de distintos signos tuvieron bastante que ver, esgrimió contra el homenajeado, una pistola de juguete... anticipadora de armas más mortíferas, como las que se llevarían por delante la propia vida del protagonista de aquella provocación, y estuvieron a punto de terminar también, simétricamente, con la del republicano Espina, al cual el estallido de la contienda había sorprendido en Palma de Mallorca, de gobernador civil de las Baleares...

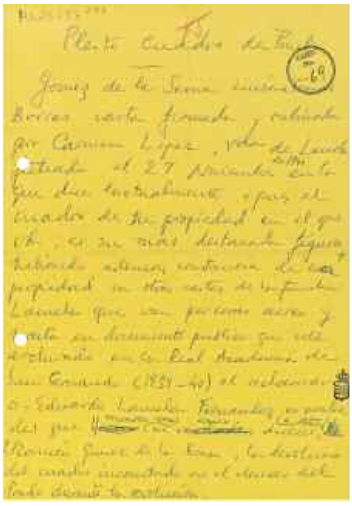




RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA
***Pombo*, [1918]**
BNE, 9/18251

***La sagrada cripta de Pombo* (tomo II), 1923**
BNE, R/38474

***Pleito contra Pombo*, *ca.* 1942**
BNE, Mss/23097/248



La vitrina de la Biblioteca Nacional que visita el Reina Sofía, contiene los dos sensacionales libros ramonianos –de 1918 y 1923 respectivamente– sobre el café, donde el escritor habla también de otros muchos establecimientos madrileños de su género, y que contienen multitud de pistas sobre los pombianos, sobre sus juegos colectivos, sobre sus banquetes... El primero de esos dos libros es el que el propio Ramón sostiene entre sus manos, en el cuadro, con su misteriosa cubierta, negrísima, de Rafael Romero Calvet, un raro absoluto, sobre el cual es poco lo que se sabe. Acompañan a los dos libros ramonianos, un título de cada uno de los presentes, con excepción de José Cabrero. Este era un pintor de Santander, muy amigo de su colega Gutiérrez Solana –que le hizo una efigie en solitario–, así como de Francisco Iturrino, con el cual había coincidido en París, pero no dejó nada escrito, no existiendo tampoco monografía alguna sobre él. Manuel Abril (Madrid, 1884-1943), poeta, narrador, y sobre todo crítico

de arte –en los años treinta fue leidísima su sección en el semanario *Blanco y Negro*–, está representado por su novela *La salvación, Sociedad de Seguros del alma* (1931), aparecida en una entonces popular colección de novelas humorísticas de Biblioteca Nueva. El posmodernista Mauricio Bacarisse (Madrid, 1895-1931), por su primer poemario, *El esfuerzo* (1917), con atormentada cubierta del ilustrador tardosimbolista Enrique Ochoa, que por aquel entonces era muy conocido tanto por sus colaboraciones en *Blanco y Negro* como por su tarea de ilustrador de las *Obras Completas* de Rubén Darío de la editorial Mundo Latino; en ese poemario está «El Madrid de las Rondas», una de las composiciones más memorables de Bacarisse.

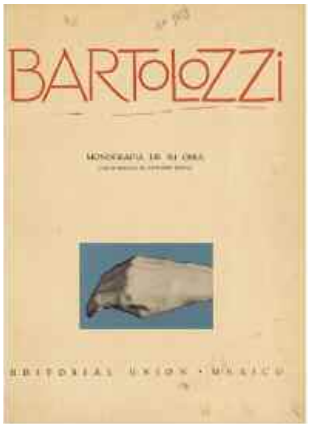












MAURICIO BACARISSE
***El esfuerzo*, 1917**
BNE, 1/74179

JOSÉ BERGAMÍN
***El cohete y la estrella*, 1923**
BNE, 7/121972

TOMÁS BORRÁS
***Fantochines*, 1923**
BNE, T/10762

PEDRO EMILIO COLL
***La escondida senda: Pláticas*, 1927**
BNE, 2/76074

MANUEL ABRIL
***La Salvación, Sociedad de Seguros del alma*, 1931**
BNE, 4/4582

ANTONIO ESPINA
***Salvador Bartolozzi*, 1951**
BNE, BA/8628



Salvador Bartolozzi (Madrid, 1892 - México D.F., 1950), uno de los grandes ilustradores de aquel tiempo español, también colaborador de *Blanco y Negro* –decididamente está claro que un lugar común para los pombianos–, por la monografía póstuma de gran formato que en el México de 1951 le dedicó el citado Antonio Espina, un sutil escritor entre romántico y moderno, que acierta a expresar, sobre fondo de un Madrid ido contemplado con nostalgia, la esencia del arte de su compañero de destierro. José Bergamín (Málaga, 1895 - Fuenterrabía, 1983), por el libro de aforismos con el cual, en 1923, entró en juego, *El cohete y la estrella*, que presenta la particularidad de haber sido editado, en su selectísima Biblioteca de Índice, por el exquisito impresor de poesía que fue el gran poeta Juan Ramón Jiménez, con el cual por lo demás el benjamín, como otros de su generación,



JOSÉ GUTIÉRREZ SOLANA
***La tertulia del Café de Pombo*, 1920**
Óleo sobre lienzo, 161,5 x 211,5 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, nº inv. AS00915

la del 27, terminaría tarifando. Tomás Borrás (Madrid, 1891-1976) –cercanísimo a Gómez de la Serna ya desde los tiempos de la revista *Prometeo*, y que tuvo un destino distinto del de la mayoría de sus compañeros, pues ya antes de la guerra se haría falangista–, por *Fantochines* (1923), con música de Conrado del Campo y preciosas ilustraciones y cubierta de Luis Bagaría, el más importante caricaturista español de su tiempo, uno de los «íntegros» ramonianos, y otro futuro exiliado, en este caso en La Habana. Por último, el prosista modernista venezolano –entonces residente aquí– Pedro-Emilio Coll (Caracas, 1872-1947), el único extranjero y el mayor de los retratados, por *La escondida senda (Pláticas)* (1927). Es curioso que Gutiérrez Solana solo incluyera, aparte de a Ramón y a sí mismo, a personajes cuyos apellidos empiezan por las tres primeras letras del alfabeto. Como si esto fueran los pombianos, por orden alfabético, y... hasta donde cabían en el lienzo, que idealmente podría haber sido decenas de lienzos más.

5

Museo Nacional de Ciencias Naturales (CSIC) (Madrid)

Rembrandt dibujando junto a una ventana (1648)

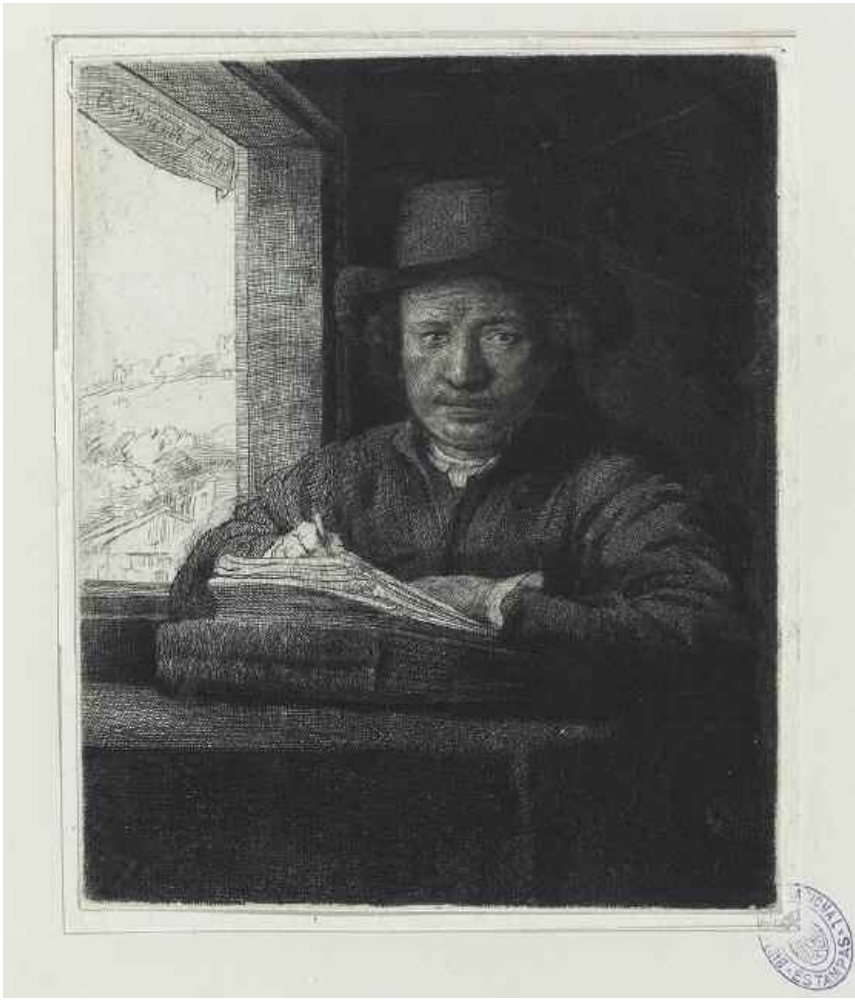
Quadro de Historia Natural, Civil y Geográfica del Reyno del Perú (1799)

JUAN CARRETE PARRONDO

He aquí dos formas de mirar. En la estampa de la Biblioteca Nacional de España, Rembrandt se autorretrata en 1648 dibujando en el interior de su taller, con blusa de trabajo, y con clara intención de autorreflexión y análisis. Es la composición habitual para representar a los intelectuales, escribiendo o leyendo en su estudio, dibujar es igual a escribir. Es el imperio de la subjetividad.

En la pintura del Museo Nacional de Ciencias Naturales de Madrid se refleja el protagonismo que cobró el dibujo en la España ilustrada puesto al servicio del fomento y difusión de la ciencia y la técnica. Diderot ya había señalado en el *Prospectus* de la *Enciclopedia*, escrito en 1759, que «la poca costumbre que se tiene de escribir y de leer sobre las artes [mecánicas] hace las cosas difíciles de explicar de una forma inteligible. De ahí nace la necesidad de las figuras. Se podría demostrar con mil ejemplos que un diccionario puro y simple de definiciones, por muy bien que este hecho, no puede prescindir de las figuras sin caer en descripciones oscuras y vagas [...] Una ojeada sobre el objeto o sobre su representación dice mucho más que una página de texto». Cuarenta años más tarde José Ignacio Lequanda justifica la creación del *Quadro de Historia Natural, Civil y Geográfica del Reyno del Perú*, pintado bajo su dirección por Louis Thiebaut, entre otras razones porque «la simple inspección de sus figuras dibujadas con la mayor exactitud, y presentadas con sus naturales colores, da ideas más exactas que las descripciones más prolijas».

Rembrandt ante el espejo, se contempla como un hombre maduro: tenía entonces cuarenta y dos años. En las pocas pruebas existentes del primer estado aparece con los ojos y los labios llenos de tristeza. A partir del segundo estado, en el que ya firma sobre el cobre, la mirada se hace más intensa y la boca se aprieta en un gesto firme, que unido a un rostro de facciones vulgares y poco agraciadas, a un atuendo sencillo y a la desnudez del escenario hablan de un hombre solitario que trabaja encerrado en su mundo. Es un retrato impresionante por su sobriedad, en el que solo importa el rostro, probablemente el reflejo de lo que ha cambiado su vida. Al poco de nacer murieron tres de su hijos (1635, 1638 y 1640) y su esposa Saskia en 1642. En 1641 había nacido su hijo Titus. Dos mujeres, Geertje Dircks y Hendrickje Stoffels,

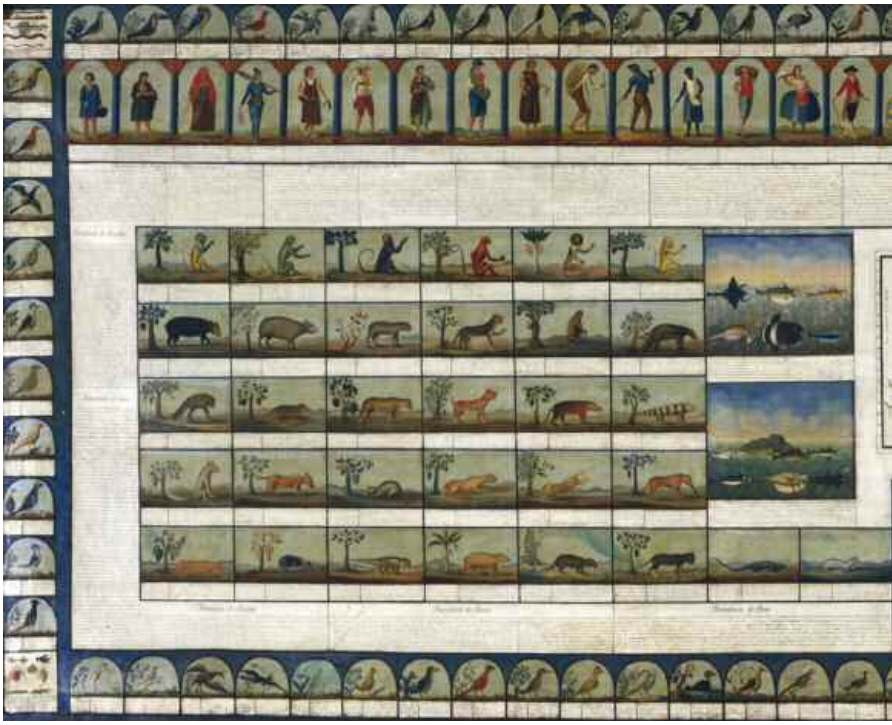


REMBRANDT
***Rembrandt dibujando junto a una ventana*, 1648**
Aguafuerte
BNE, Invent/29201

se ocupan del niño y desempeñan un complejo lugar en la vida sentimental del artista. Su situación económica aún es buena, pero no puede, y quizá tampoco quiere, representarse como un triunfador.

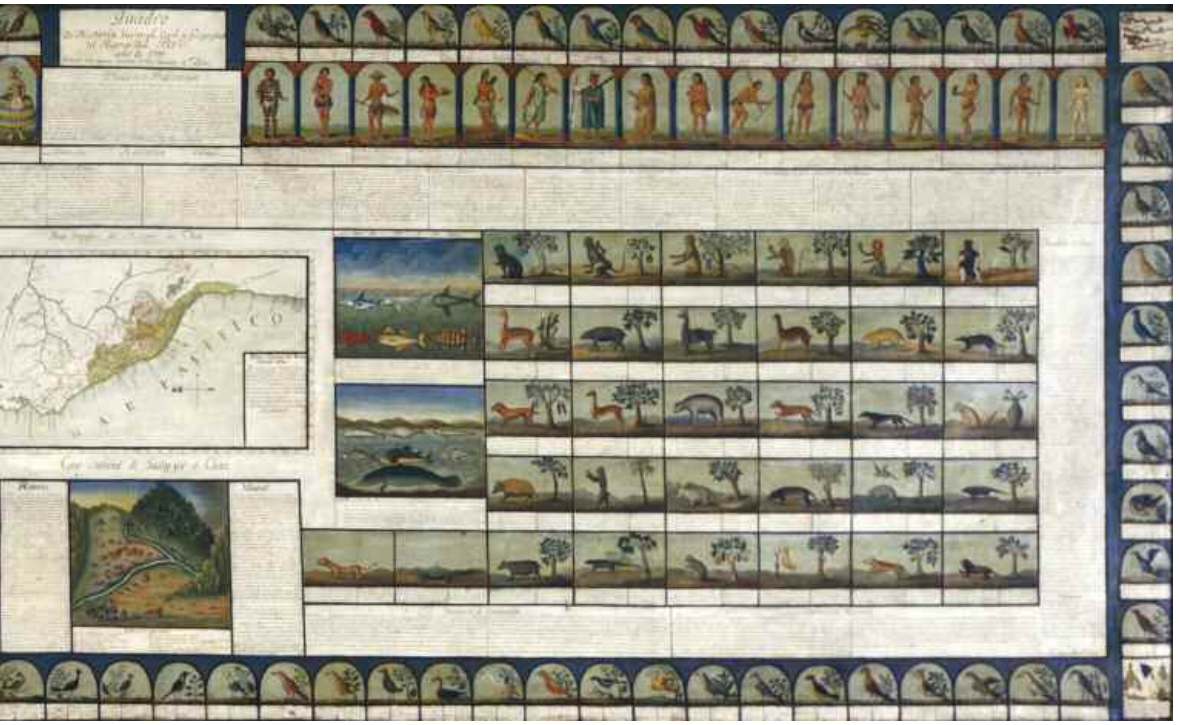
Quadro de Historia Natural, Civil y Geográfica del Reyno del Perú constituye un ejemplar único del arte virreinal asociado con el enciclopedismo ilustrado. Describe el virreinato del Perú en 1799 desde diferentes perspectivas: geográfica, económica, etnográfica y naturalista. Las ciento noventa y cinco escenas recogidas en el *Quadro* abordan aspectos tan diversos como la geografía física y humana, mapas que ilustran la orografía y la producción natural; la historia, desde los incas hasta la España de la época; la organización administrativa y su economía, la riqueza mineral, especialmente la plata; la etnografía, en la que se diferencia entre las naciones civilizadas y las salvajes. De gran valor es la descripción que se realiza de la Historia Natural, con imágenes de la fauna y flora locales, y se intercalan textos con un total de unas veintitrés mil palabras, incluidas las leyendas explicativas de cada figura animal, vegetal y humana.

José Ignacio Lequanda Salazar, nacido en Gordexola, Vizcaya, perteneció a una generación de funcionarios ilustrados que vivió la época de cambios económicos,



sociales y políticos producto de las reformas borbónicas. Se inició en el Banco de Rescates de Potosí y llegó a obtener la administración interina de la Real Aduana de Lima. Dentro de sus actividades intelectuales, colaboró con el *Mercurio Peruano* y participó en la elaboración de la *Memoria de Gobierno* del virrey Gil de Taboada y en la *Guía política, eclesiástica y militar del virreynato del Perú*.

Rembrandt se autoanaliza con tal intensidad, sinceridad e inmediatez en sus autorretratos, desde los más tempranos, en los que utilizaba su propio rostro como soporte para aprender a representar distintas expresiones o sentimientos, hasta los últimos, en los que se mira a sí mismo y se representa sin temor a la verdad de la imagen que le devuelve el espejo. Rembrandt alcanza la captación de la intangible esencia de lo humano de manera especial en sus numerosos autorretratos, en los que queda patente su conciencia de individuo único e irrepetible y su inexora-



LOUIS THIÉBAUT
Quadro de Historia Natural, Civil y Geográfica del Reyno del Perú, 1799
Museo Nacional de Ciencias Naturales (CSIC), nº inv. 0605011100001

ble caminar hacia la muerte. Sus creaciones no son lugares de paz, sino de reflexión, de agonía, de lucha y combate por la dignidad del hombre, por su valor trascendente.

Y, finalmente, aún podemos descubrir otra mirada: la del científico ilustrado, pues esta estampa de Rembrandt perteneció a la colección formada por Eugenio Izquierdo de Rivera y Lazaún (Navarra, 1745 - Chantilly, 1813), nombrado en 1777 vicedirector y profesor de Química y Ciencias Naturales del Real Gabinete de Ciencias Naturales, y en 1786 director, cargo que desempeñó esporádicamente debido a las comisiones que se le encomendaron. A su muerte la colección quedó en el Real Gabinete de donde pasaría en 1904 a la Biblioteca Nacional. Hoy, expuesta en el Real Gabinete, la contemplamos de nuevo, rememorando la mirada de los ilustrados.

6

Museo Nacional del Prado (Madrid)

Felipe V. Isabel de Farnesio.
Carlos III. Fernando VI.
María Ana Victoria de Borbón.
Felipe, Infante de España.
Dibujo de dama para 'San Agustín conjurando una plaga de langosta'

San Agustín conjurando una plaga de langosta. El entierro del señor de Orgaz. Felipe V.
Isabel de Farnesio.
Retrato de niño. Retrato de niña

ELENA Mª SANTIAGO PÁEZ

LA Biblioteca Nacional de España mostró por primera vez en el Museo Nacional del Prado seis retratos de la familia de Felipe V que la Real Biblioteca Pública encargó al pintor Miguel Jacinto Meléndez en 1727 y ahora se exhiben junto con otras seis obras del artista del propio Museo.

Miguel Jacinto Meléndez (Oviedo, 1679 - Madrid, 1734), tío del bodegonista Luis Meléndez, es uno de los mejores representantes de la pintura madrileña del primer tercio del siglo XVIII, un periodo de transición entre el gran barroco del Siglo de Oro, que perdura hasta bien entrado el nuevo siglo, y la creación de la Academia, pero en el que hay atisbos de las nuevas corrientes estéticas que desembocarían en el Rococó.



MIGUEL JACINTO MELÉNDEZ
Retrato de niño, 1727
Lápiz negro sobre papel, 73 × 50 mm
Museo Nacional del Prado, nº inv. D-6284

Para atender las demandas de una clientela tradicional, en su pintura religiosa Meléndez se inspira en, e incluso copia fielmente, las obras de grandes artistas del XVII como Juan Carreño, Claudio Coello o Mateo Cerezo, pero sus personajes tienen un aire más frágil y delicado, sus pinceladas son mas prietas y sus colores más fríos que los de sus modelos. Por otra parte, sus composiciones originales son muy equilibradas y serenas, muy alejadas de los arrebatos barrocos. Para sus retratos cortesanos se inspira en la gran tradición barroca europea, sobre todo la flamenca y francesa representadas por la obra de Van Dyck, que conoció a través de los grabados, y Jean Ranc, que había venido a Madrid llamado por Felipe V; pero los personajes de Meléndez tienen un sello personal, un aire suave y casi melancólico, sencillo, elegante y muy característico.



MIGUEL JACINTO MELÉNDEZ

El príncipe Fernando, futuro Fernando VI, 1727

Óleo sobre lienzo

BNE, nº inv. 516



MIGUEL JACINTO MELÉNDEZ

Carlos de Borbón, futuro Carlos III, 1727

Óleo sobre lienzo

BNE, nº inv. 514



MIGUEL JACINTO MELÉNDEZ

Felipe de Borbón, 1727

Óleo sobre lienzo

BNE, nº inv. 524



MIGUEL JACINTO MELÉNDEZ

María Ana Victoria de Borbón, 1727

Óleo sobre lienzo

BNE, nº inv. 522



MIGUEL JACINTO MELÉNDEZ

Retrato de niña, 1727

Lápiz negro y sanguina sobre papel, 45 × 52 mm

Museo Nacional del Prado, nº inv. D-6283



MIGUEL JACINTO MELÉNDEZ

Felipe V como protector de la Real Biblioteca Pública, 1727

Óleo sobre lienzo

BNE, nº inv. 513



MIGUEL JACINTO MELÉNDEZ

Felipe V, 1718-1722

Óleo sobre lienzo, 82 x 62 cm

Museo Nacional del Prado, nº inv. P07603



MIGUEL JACINTO MELÉNDEZ

***Isabel de Farnesio como protectora de la Real Biblioteca Pública*, 1727**

Óleo sobre lienzo

BNE, nº inv. 519



MIGUEL JACINTO MELÉNDEZ

***Isabel de Farnesio*, 1718-1722**

Óleo sobre lienzo, 82 × 62 cm

Museo Nacional del Prado, nº inv. P07604





MIGUEL JACINTO MELÉNDEZ

***San Agustín conjurando una plaga de langosta*, 1734**

Óleo sobre lienzo, 85 × 147 cm

Procede del Museo de la Trinidad, 1872

Museo Nacional del Prado, nº inv. P00958

MIGUEL JACINTO MELÉNDEZ
***El entierro del señor de Orgaz*, 1734**
Óleo sobre lienzo, 85 × 147 cm
Procede del Museo de la Trinidad, 1872
Museo Nacional del Prado, nº inv. P00959

Los seis retratos de la Biblioteca Nacional de España expuestos forman el conjunto más importante de obras de este pintor y demuestran la madurez que había alcanzado como retratista; representan a Felipe V, fundador y protector de la Real Biblioteca Pública, a su segunda mujer, Isabel de Farnesio, al Príncipe de Asturias don Fernando y a los infantes don Carlos, que reinó en Nápoles y después en España, a María Ana Victoria, que será reina de Portugal y a Felipe, duque de Parma. Meléndez, para cumplir el encargo que le había hecho la institución, representó al rey apoyando su mano sobre los estatutos de la Biblioteca, a la reina mostrando un libro abierto por el retrato grabado de su esposo, y a sus hijos pequeños con libros en las manos.

Para dialogar con los retratos de la Biblioteca, el Museo del Prado muestra los suyos de Felipe V e Isabel de Farnesio, que responden a un prototipo de retrato oficial de los reyes creado por Meléndez que tuvo una gran difusión. Junto a los óleos, se presentan dos preciosos dibujos con retratos de dos niños de la familia real.



MIGUEL JACINTO MELÉNDEZ
***Dama noble arrodillada*, 1734**
Lápiz carbón y clarión sobre papel
BNE, Dib/18/1/3949

El Museo del Prado conserva también los bocetos definitivos de dos grandes óleos para la iglesia de San Felipe el Real de Madrid expuestos junto con un dibujo preparatorio de la Biblioteca Nacional de España. Representan dos milagros de san Agustín en la ciudad de Toledo y, a pesar de su reducido tamaño, permiten apreciar la sabiduría al componer y la brillantez de la paleta de Miguel Jacinto Meléndez, un digno sucesor de la pintura madrileña del Siglo de Oro. Meléndez no pudo realizar los lienzos definitivos a causa de su muerte en 1734, pero dejó tantos estudios previos para la composición, la luz, el color, e incluso detalles de las figuras, que su discípulo, Andrés de la Calleja (1705-1785), pudo terminarlos, y uno de ellos se conserva en el Museo del Prado.

Museo del Romanticismo (Madrid)

Portrait of Bécquer (1856)

El conspirador carlista (1856)

ANDRÉS TRAPIELLO

IMPOSIBLE referirse a los hermanos Valeriano Domínguez Bécquer (1833-1870) y Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870), el pintor y el poeta, sin pensar en su vida y, sobre todo, en sus muertes prematuras y trágicas, en plena juventud, uno con treinta y siete años y otro con treinta y cuatro, distantes una de otra apenas unos meses.

Morir joven hace dos siglos no era, ni mucho menos, una descortesía de la vida para con los vivos, al contrario, en muchos casos, en el de los artistas románticos, por ejemplo, se diría que fue una atención que la vida tuvo con ellos, aureolándolos para siempre de genialidad y malogro.

Esta exposición nos propone que miremos al mismo tiempo dos obras de Valeriano, el pintor, una de las cuales es un retrato que hizo a su hermano Gustavo Adolfo, el poeta. No es el retrato por antonomasia del romanticismo español que acabaría figurando en los poco románticos billetes de banco, a los que el poeta se refirió amargamente en una de sus rimas, sino otro, un apunte a lápiz en la hoja de un álbum de viaje, concretamente el que ambos hicieron a Veruela, hoy mítico y célebre.

En el cuadro vemos a un carlista. El carlista fue en el siglo XIX un tipo más, como el bandolero, el majo, el chispero, el torero. Así, pues, se nos propone en esta exposición un cuadro importante de su autor, con su empaque y su ambición, y un boceto, apenas una nota íntima, familiar, en el taller de su vida cotidiana.

¿Qué vemos en estas dos obras, tan distintas? Vemos en una a un viejo. Vemos en la otra a un joven, cuya barba cerrada, no obstante, le echa años encima. El viejo se agazapa y se encoge, sepultado en su chambergo. El joven, por el contrario, mantiene en alto su cabeza. La mirada del viejo es torva, sus ojos pequeños, como granos de pimienta, no son de fiar. La mirada del joven nos la figuramos, en sombra, serena y melancólica. El viejo es, sin duda, un hombre taimado, astuto. Hay algo en su rostro, acaso en ese gesto de sujetarse la barbilla, que nos lo presenta maquinando, combinando ¿qué? La sublevación, la emboscada. Sostiene en la mano un periódico: *La Esperanza*. Hay algo, y aun mucho, de irónico en este detalle. Basta el nombre de este pasquín para que recordemos los reveses que ha encajado la causa legitimista, las derrotas que ha sufrido en el campo de batalla. El hecho de recordar que no han perdido la esperanza de ver algún día a su pretendiente en el trono de España es una manera de recordar a los carlistas todo lo que han perdido desde hace medio siglo, todo lo que no ganarán en el otro medio. Hay sarcasmo en el pintor, sin duda, tal vez una retranca, muy sevillana, de presentarlo con ese periódico doblado en cuatro. Ni siquiera lo lee. Los carlistas no leen. Lo diría Baroja, que tanto noveló sus guerras y guerrillas, muchos años después: el carlismo se cura



VALERIANO DOMÍNGUEZ BÉCQUER
***Portrait of Bécquer*, 1856**
Grafito sobre papel
BNE, Dib/18/1/5738

viajando. No habría hecho falta irse tan lejos, podría haber dicho también que el carlismo se cura leyendo, el modo de viajar que tienen los pobres. El carlista de Valeriano no lee, solo muestra la munición, el panfleto, la soflama escrita. Lo muestra al lado del garrote en el que se apoya. La letra, esa al menos, con sangre entra, trata de recordarnos. Porque no parece necesitar ese hombre un garrote para apoyarse en él, digámoslo claro, sino para atacar, para abrir las cabezas, para apalear a los enemigos de Dios, de la Patria, del Rey. Contrasta con él la figura de Gustavo Adolfo. Su mano nos señala algo. Algo que no vemos. El simbolismo de una mano es grande. Y también hay en esta obra unas palabras, *Portrait of Bécquer*. ¿Esnobismo, ironía de un dandi? La relación azarosa de dos obras como estas puede haber sido providencial: si en el carlista se nos recuerda por ese periódico la naturaleza de su cerrilismo español, en esas dos palabras inglesas se nos sugiere un vago deseo de Bécquer, de los Bécquer. Es un deseo profundo: no ser de aquí, ser de otra parte. Comparten ese sentimiento con Baudelaire, quien acogiéndose a la palabra *spleen* se hizo la ilusión, por estos mismos años, de haber escapado de París y, acaso, de su propia lengua. Fue así como nació en Francia la poesía moderna, y así como nació en España nuestra modernidad, de un romanticismo, el romanticismo de ser otro.

A falta de un país lejano al que poder irse, los Bécquer recorrieron media España. ¿Qué buscaban en ella? ¿Viejos monumentos medievales, ruinas moriscas, iglesias abandonadas, paisajes pintorescos? No, se buscaban a ellos mismos en la naturaleza. La Corte no les gustaba, y aun siendo liberales, tampoco los gobiernos liberales (y

no estará de más recordar otro álbum que hicieron en común, *Los Borbones en pelota*, la más ácida, procaz y pornográfica sátira que nadie haya perpetrado nunca contra una reina y su esperpéntica corte de los milagros).

Siempre me he imaginado a los hermanos Bécquer como a los becquerianos hermanos Machado, Manuel, Antonio, José. Le han parecido a uno todos ellos, aquellos y estos, autores de obras que parecen haber sido realizadas en común, libros y cuadros, como en uno de los viejos talleres familiares en los que la autoría no era ni freno ni acicate, solo la fatalidad de un sentir y un pensar comunes, alimentados por la misma leche espiritual desde la infancia.

Ver juntas estas dos obras de Valeriano, el retrato del conspirador carlista y el de su hermano, la pintura trabajada y el esquicio, nos ha hecho pensar en el epitafio de Larra, que hemos recordado en otra parte de este catálogo: «Aquí yace media España. Murió de la otra media». La media España, la noble, idealista, ilustrada y romántica España que murió joven de la otra media que, envejecida y taimada, agazapada y cerril, parece esperar su momento masticando torva y eternamente la palabra esperanza, con la esperanza, sí, de quitársela a todo el mundo.



VALERIANO DOMÍNGUEZ BÉCQUER
***El conspirador carlista*, 1856**
Óleo sobre lienzo, 96 × 70 cm
Museo del Romanticismo, nº inv. CE0035

8

Museo Thyssen-Bornemisza (Madrid)

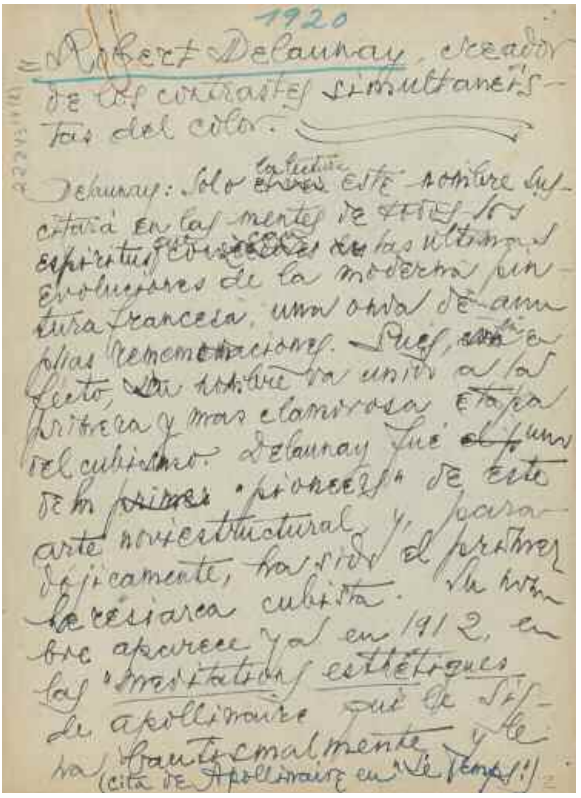
Destrucción, reconstrucción: la pintura de Robert Delaunay (1920)

Portuguesa (1916)

CARLOS PÉREZ

En 1914, el estallido de la Primera Guerra Mundial sorprendió a Robert Delaunay y a su esposa Sonia (de nombre verdadero Sarah Sophie Stern-Terk) en Hondarribia (Guipúzcoa), lugar en el que pasaban los meses de verano acompañados por el pintor mexicano Ángel Zárraga y donde conocerían al también mexicano Diego Rivera y al artista norteamericano Leon Kroll. Desde ese año, hasta 1921, fecha de su regreso a Francia, los Delaunay residieron en España y Portugal. En 1914 se instalaron en Madrid y, a mediados del año siguiente, en Vila do Conde, cerca de Oporto; en 1916, permanecieron durante cinco meses en Vigo y posteriormente en Valença do Minho; en 1917, tras una corta estancia en Sitges, fijaron su domicilio en Madrid. Durante todo ese tiempo, la pareja de artistas desarrolló una gran actividad en la Península. En Portugal frecuentaron a Amadeo de Souza-Cardoso, pintor de adscripción cubista al que habían conocido en París, al arquitecto y diseñador José Pacheco y al futurista José Almada-Negreiros, que junto a algunos escritores, entre otros Mario de Sá-Carneiro y Fernando Pessoa, formaron el círculo de la revista *Orpheu*. También contactaron con el pintor Eduardo Afonso Viana e intentaron fundar un colectivo de artistas y literatos, Corporation nouvelle, que no se materializó (existen tres bocetos de tarjeta, realizados por Robert Delaunay en 1916, para el álbum n.º 1 de las *Expositions Mouvantes-Nord-Est-Sud-Ouest* que había previsto el grupo).

Pero fue en España donde Robert y Sonia Delaunay llevaron a cabo una actividad más notable. En Madrid entraron en relación con algunos de los integrantes del movimiento ultraísta, entre otros con Rogelio Buendía, Isaac del Vando Villar (que, en 1920, incluyó su poema «Sonia Delaunay» en el libro *La sombrilla japonesa*) y Rafael Cansinos-Assens (en cuya novela *El movimiento V.P.*, publicada en 1921, el personaje «Sofinka Modernuska» es una clara referencia a Sonia Delaunay). Pero fue con Ramón Gómez de la Serna, según Juan Manuel Bonet «figura central de la vanguardia española», con el que, tal vez, mantuvieron una amistad más estrecha. En efecto, el escritor incluyó la semblanza de los dos artistas en *La Sagrada Cripta de Pombo* (1924), les dedicó el capítulo «Simultanismo» en su libro *Ismos* (1931) y, en 1924, diseñó un «abanico de palabras» para Sonia Delaunay. En correspondencia, Robert Delaunay realizó dos retratos al carboncillo de Ramón Gómez de la Serna en 1923. En 1918 conocieron en Madrid al poeta chileno Vicente Huidobro, que había abandonado París, donde tenía su residencia, para refugiarse de la guerra. Con Huidobro, Robert Delaunay colaboró en diferentes trabajos como en la cubierta y maqueta del libro *Tour Eiffel* del primero, publicado en Madrid en 1918, y posteriormente en



GUILLERMO DE TORRE
***Destrucción, reconstrucción: la pintura de Robert Delaunay*, 1920**
BNE, Mss/22843/14

los bocetos para *Salle XIV*, poemas pintados, de absoluto carácter visual, que el escritor chileno expondría en París en 1922. Asimismo, a través de Serge Diaghilev, se planteó una colaboración entre ambos para la creación del ballet *Football*, en el que Delaunay diseñaría los decorados, Huidobro escribiría el libreto e Igor Stravinsky compondría la música. Aquel proyecto, igual que otras iniciativas que surgieron en la época, no llegó a realizarse.

Con el paso del tiempo, parece que, durante la estancia de la pareja de artistas en España, la figura de Sonia Delaunay fue más conocida que la de su marido. La razón debe encontrarse, sin duda, en la actividad que desplegó Sonia en todo lo relacionado con las artes aplicadas, que dominaba, ya fuera la decoración de interiores, la estampación de textiles o el diseño de moda. Dada la implantación comercial de estas propuestas, en 1919 los dos artistas decidieron inaugurar en Madrid Casa Sonia, un establecimiento (con sucursales en Bilbao, San Sebastián y Barcelona) que ofrecía «realización de proyectos artísticos para la decoración completa de las casas» y la venta de todos los complementos necesarios. Habría que añadir al respecto, el éxito alcanzado por Sonia Delaunay en la creación de figurines para teatro como los que planteó para *Cleopâtre*, un espectáculo de los ballets rusos de Diaghilev, que posteriormente le supondría el encargo del diseño de vestuario para la ópera *Aida*, estrenada en 1920, en el Teatro del Liceo de Barcelona. Cuando Robert Delaunay llegó a España se había distanciado ya del cubismo, así como de la abstracción. Tras visitar el Museo del Prado, comenzó una nueva experimentación para encontrar fórmulas figurativas innovadoras, que reflejó en cuatro estudios titulados *Gitan* (*Gitano*), basados en el cuadro *San Sebastián* del Greco, y la serie de

siete *Femme nue assise lisant* (*Mujer desnuda sentada leyendo*) inspirados en el óleo *Diana y Calixto* de Rubens. Sin embargo, la posterior estancia en Vila do Conde, influido tanto por la luz y el color del lugar como por la actividad de sus gentes, le llevó a una nueva manera de hacer en la que concilió la figuración con elementos derivados del orfismo, mediante los que acentuaba los aspectos decorativos de la composición. Un ejemplo relevante de aquellas propuestas es *Portuguesa* (*La gran portuguesa*), obra de Robert Delaunay fechada en 1916 y realizada con pinturas de colores a la cera caliente (técnica que aprendió de Ángel Zárraga), que se presenta en esta muestra y pertenece a la colección Carmen Thyssen-Bornemisza, en depósito en el Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid.

También en 1918, los Delaunay entablaron amistad con el literato ultraísta Guillermo de Torre, que en el libro *Hélices* dedicó las composiciones «Torre Eiffel» y «Arco Iris» a Robert y a Sonia Delaunay, respectivamente. Influido y fascinado en extremo por la obra de los dos artistas, entre 1920 y 1923 el escritor redactó una monografía, *Destrucción, reconstrucción: la pintura de Robert Delaunay por Guillermo de Torre*, para la que el propio pintor hizo un boceto de la posible cubierta, conservada hoy en la Bibliothèque nationale de France. El libro, cuyo manuscrito pertenece a los fondos de la Biblioteca Nacional de España, nunca se llegó a publicar. En el mismo, las consideraciones de Guillermo de Torre se centraron en el análisis de la pintura de Robert Delaunay, desde sus obras cubistas (lo consideraba «el primer heresiarca cubista») hasta las correspondientes al «simultaneísmo» creado por el pintor. Así, en el texto subrayó la raíz constructiva del arte de Delaunay, responsable de que a las composiciones plásticas, en las que se suprimían los temas objetivos, hubiera llegado la exaltación luminista y la vibración del color puro para que el ritmo dominara la superficie.

A finales de 1921, atraídos por el ambiente artístico internacional de París, los Delaunay abandonaron España, finalizando un período de siete años que Sonia calificó de «grandes vacaciones».



ROBERT DELAUNAY

***Portuguesa*, 1916**

Cera sobre lienzo, 180 × 205 cm

Colección Carmen Thyssen-Bornemisza en depósito en el Museo Thyssen-Bornemisza, CTB.1998.8

9

Parimonio Nacional. Palacio Real de Madrid

Fantasía arquitectónica (1704)

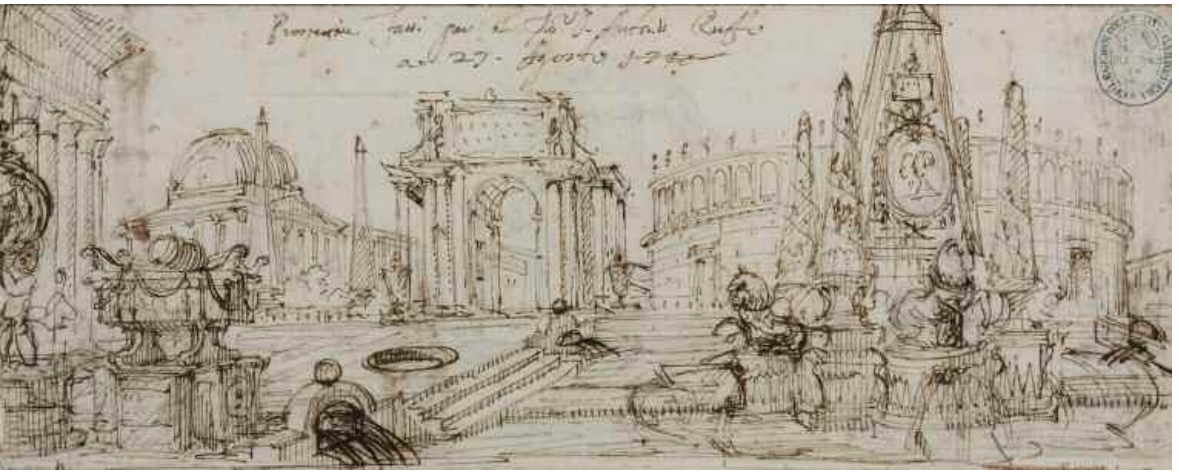
Cuarteto Real (1696-1709)

ANTONIO BONET CORREA

EL destino de los seres humanos es siempre inescrutable. Los acontecimientos históricos, ajenos a la vida personal de cada uno, hacen que la biografía de un individuo discurra por caminos diferentes a los previstos. El caso del gran arquitecto italiano Filippo Juvarra en este aspecto de lo insospechado es paradigmático. Hombre cosmopolita y cortesano, virtuoso diseñador, escenógrafo y sobre todo uno de los grandes arquitectos del barroco, su existencia tomó un giro insospechado que, a manera del tiempo circular, cerró su exitoso periplo vital. Nacido en Messina en 1678, cuando Sicilia era aún española, al cumplir los veintitrés años fue el encargado de levantar las arquitecturas efímeras, las máquinas y tramoyas teatrales con que su ciudad natal festejó la proclamación de Felipe V de Borbón como rey de España.

Hijo de un platero, Filippo Juvarra, hábil dibujante, para completar su formación se va a Roma, en donde será discípulo de Carlo Fontana y en 1705 ganará el primer premio del concurso Clementino, convocado por la Academia de San Luca. En 1714, cuando tras la Guerra de Sucesión, España pierde el dominio de Sicilia, pasando la isla a ser gobernada por el reino de Saboya, Juvarra, que hasta entonces era súbdito del imperio español, es nombrado arquitecto del rey Victor Amadeo de Saboya. Instalado en Turín, creará todas sus obras maestras en la capital y demás lugares del Piamonte, como el Palacio Madama, la iglesia de la Superga o su obra maestra, el enorme pabellón de caza de Stupinigi.

Juvarra, hombre cosmopolita que de 1719 a 1720 viajará primero a Lisboa y después a Londres y París, en el momento cumbre de su carrera de arquitecto áulico de Saboya será solicitado por el rey de España Felipe V y su esposa doña Isabel de Farnesio para proyectar el Palacio Real Nuevo de Madrid, ya que la antigua residencia de los monarcas, el vetusto Alcázar, había sido pasto de las llamas en las navidades de 1734. Juvarra, que había nacido súbdito español, debió sentirse halagado y en realidad contento de ser reclamado y considerado como el mejor arquitecto de su época, capaz de proyectar un nuevo palacio real. Instalado desde 1735 en Madrid y tras diseñar la fachada del jardín del palacio de La Granja en la provincia de Segovia, Juvarra, que no llegó a ver iniciadas las obras del madrileño Palacio Real Nuevo, enferma gravemente y muere víctima de un letal enfriamiento el 31 de enero de 1736. Por desgracia no se sabe en donde fue enterrado y ningún monumento funerario recuerda su memoria en la corte del rey de España. Ese olvido es imperdonable.



FILIPPO JUVARRA
***Fantasía arquitectónica*, 1704**
Tinta china y lápiz sobre papel
BNE, Dib/15/19/36

El dibujo *Fantasía arquitectónica* de Filippo Juvarra, que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid, es del año 1704, es decir de la primera época, cuando el genial arquitecto vive en Roma y es discípulo de Carlo Fontana, arquitecto que a su vez había sido discípulo de Bernini, el máximo representante de una determinada manera de entender el barroco. Juvarra, entonces muy joven, ávido de aprender y de estudiar el legado del arte antiguo romano y a la vez también el arte moderno que entonces se hacía en la llamada «Ciudad Eterna», no solo retrataba los monumentos existentes sino que hacía dibujos escenográficos de arquitecturas fantásticas e ideales, a manera de «caprichos», de edificios imaginarios. Sus invenciones de construcciones irreales, pero que ofrecen una cierta veracidad, eran láminas sueltas o *disegni de regalare* o páginas de cuadernos y álbumes apreciados y coleccionados por los entendidos. Piranesi, que más tarde hará el elogio de Juvarra, fue el continuador de un género de diseño en el que, en una misma lámina horizontal, con perspectivas de punto de huida en diagonal, se representan grandes edificios circulares, pórticos de columnas gigantes, arcos de triunfo, escalinatas, fuentes, obeliscos y pirámides. Todo ello dibujado con trazos sueltos y rápidos, de ágil mano y fantasía desbordante y culta. La concentración del repertorio de una arquitectura romana fantaseada es la de un escenógrafo consumado que conoce el mundo teatral de la corte papal para la cual trabajaba y en la que tenía una fiel clientela de admiradores. Aquel joven no podía sospechar que, pasados muchos años, hombre ya maduro y en la cima de la gloria, sería llamado por el rey de España para proyectar un gran palacio real. Tampoco sospecharía que Madrid sería el lugar de su fallecimiento, víctima de los desaires áulicos y del crudo invierno madrileño. Su vida se acababa fatalmente y en el silencio más absoluto.

Ligado también al rey Felipe V y en especial a su hijo Carlos III, está el nombre del más famoso *luthier* o violero italiano, Antonio Stradivari (1644-1737), cuyos violines, salidos de sus manos, están considerados como los instrumentos sonoros más perfectos e inigualables de su género. Artesano o más bien artista, que tuvo una larga y fecunda vida, ya que alcanzó la edad de 93 años, Stradivari nació en la noble ciudad de Cremona, la capital de una provincia del norte de Italia, en Lombardía. Cremona, patria de los Amati y también de la saga de los Guarneri que construyeron como Stradivari los violines más apreciados del pasado, es también la patria de Claudio Monteverdi, el gran compositor del siglo XVI que fue uno de los primeros que introdujo el violín, instrumento que por su brillantez y suavidad, es esencial en la música orquestal moderna. También, en una quinta de la campiña de Cremona, en la bucólica y dulce llanura del Po, nació Virgilio, el poeta latino de las *Geórgicas* y de las *Églogas*.



Felipe V, que a causa de la Guerra de Sucesión combatió en Italia contra las tropas austríacas, asistió en el año 1702 en Cremona a un concierto en el cual los violines eran de Antonio Stradivari, quien le ofreció la venta de un conjunto de cinco instrumentos cuidadosamente ornados. Por impedimentos locales, los violines no fueron expedidos a España. Fue más tarde, en 1775, cuando reinando Carlos III, Paolo Stradivari, hijo del autor de dicho quinteto, se los vendió al monarca español para la educación del Príncipe de Asturias, el futuro rey Carlos IV, que tocaba el violín. Desde la llegada a Madrid de los cinco Stradivarius –tres violines, de los cuales se muestran dos, una viola contralto y un violonchelo– datados los cuatro primeros en 1696 y el último en 1700, no han cesado de ser tocados por los músicos más prestigiosos del mundo que periódicamente han dado y siguen dando conciertos en el madrileño Palacio Real.

Un violín es una caja armónica de superficies abovedadas cuidadosamente labrada milímetro a milímetro, en una escogida madera tratada y barnizada de una manera especial para lograr con una inaudita nitidez sonora las composiciones musicales de los grandes compositores. Los Stradivarius son verdaderos diamantes. Los violines de Stradivari pertenecen a una época de un excepcional esplendor musical, en el cual los nombres de Bach, Vivaldi, Scarlatti, Bocherini y Mozart son el índice de la altura que alcanzó la música en el siglo XVIII. En Madrid, el marco incomparable del Palacio Real, diseñado por Filippo Juvarra y realizado por su discípulo Jean Baptista Sachetti, es el más acorde para escuchar los maravillosos instrumentos de Antonio Stradivari.



ANTONIO STRADIVARI

***Cuarteto Real: Violín grande y violín chico*, 1709**
***Viola contralto*, 1696**
***Violoncello*, 169(7)**

Madera de abeto y arce, tinta, marfil y pasta de ébano
Patrimonio Nacional. Palacio Real de Madrid, nº inv. 10076030, 10076031, 10076032 y 10076033

10

Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid)

La vida es sueño (1636)

El sueño del caballero (*ca.* 1645-1660)

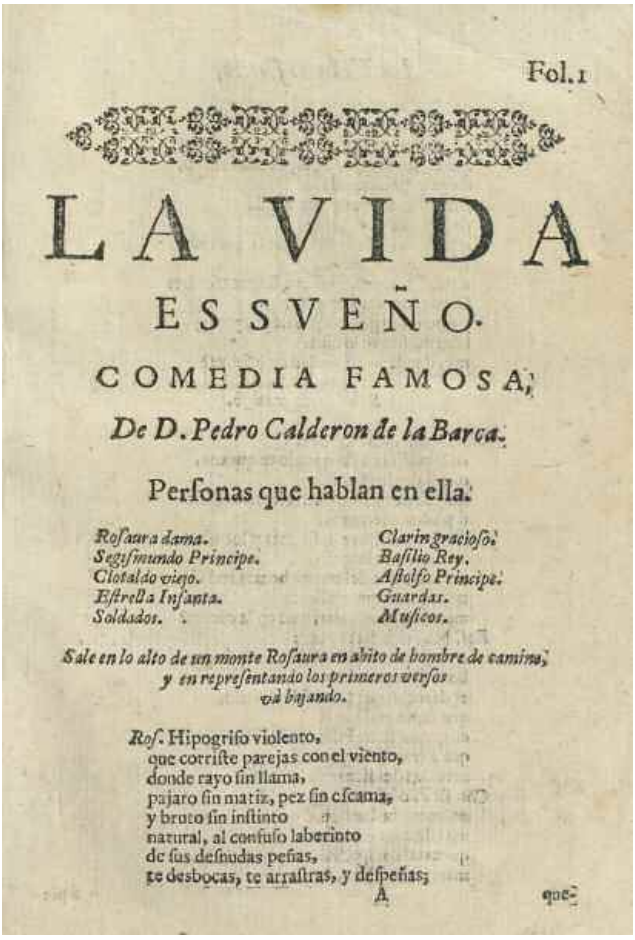
ANTONIO BONET CORREA

La fragilidad de la vida y la brevedad de los goces del mundo son certidumbres inherentes de la existencia humana. Para el cristiano virtuoso, instruido por el ascetismo de los predicadores y la lectura de los textos piadosos de los teólogos, el ansia desmedida de poder y excesivo amor de la riqueza, las pompas y las vanidades, conducen fatalmente al hombre a la perdición del alma y a la consiguiente condena eterna. La única verdad es que la vida de los humanos está sujeta inexorablemente al dominio del tiempo y de la muerte. Como las flores marchitas o la candela que se consume y se apaga, todo es perecedero. Lo importante es la salvación, renunciando a las tentaciones del placer y los halagos de la belleza pasajera, de efímera y engañosa condición.

El género pictórico conocido con el nombre de *vanitas* toma cuerpo en el arte occidental a mediados del siglo XV y alcanza su cenit o apogeo a mediados del siglo XVII. Nada más acorde con la sensibilidad barroca que las *vanitas*, que en España acertadamente se denominaban «desengaños», pues es cierto que su contenido simbólico es el de hacer evidente la verdad, despertando la mente de aquellos que, ofuscados por el desenfreno de los placeres, no siguen el camino de la santidad y salvación del alma.

El sueño del caballero de Antonio de Pereda (1611-1678), es una de las obras maestras del género de los «desengaños» barrocos. Cuando la invasión francesa, este emblemático cuadro, bajo el título de *Los placeres del hombre pasan como un sueño*, fue enviado a París para formar parte del Museo Napoleón. Devuelto a España en 1816, desde entonces se conserva, como una preciada alhaja, en el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Atribuido tradicionalmente al pintor vallisoletano Antonio de Pereda, Alfonso Emilio Pérez Sánchez, el que fue gran experto en pintura española del Siglo de Oro, asignó su autoría al pintor madrileño Francisco de Palacios, discípulo y ayudante de Velázquez. Sin querer entrar en la discusión de tal atribución, señalemos, sin embargo, que al tratarse de una obra de excepcional belleza, huelga todo comentario acerca de quien lo pintó. Otro tanto sucede respecto a su fecha, dado que es obra que sobrepasa los límites de lo meramente cronológico.

De Antonio de Pereda se conserva una *vanitas* en el Kunsthistorisches Museum de Viena, *El desengaño del mundo*, que tiene similitudes iconográficas e iconológicas con *El sueño del caballero* de la Academia madrileña. Ambos presentan los



Fol. 1

LA VIDA
ES SVEÑO.
COMEDIA FAMOSA,
De D. Pedro Calderon de la Barca.

Perſonas que hablan en ella.

Roſaura dama.	*Clarin gracioſo.*
Segiſmundo Principe.	*Baſilio Rey.*
Clotaldo viejo.	*Aſtolfo Principe.*
Eſtrella Infanta.	*Guardas.*
Soldados.	*Muſicos.*

Sale en lo alto de un monte Roſaura en abito de hombre de camino, y en repreſentando los primeros verſos vá bajando.

Roſ. Hipogrifo violento,
que corriſte parejas con el viento,
donde rayo ſin llama,
pajaro ſin matiz, pez ſin eſcama,
y bruto ſin inſtinto
natural, al confuſo laberinto
de ſus deſnudas peñas,
te desbocas, te arraſtras, y deſpeñas;

A que-

PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA
***La vida es sueño*, 1636**
BNE, R/39619

mismos objetos y atributos que simbolizan la vanidad e inanidad del mundo de los placeres. También en ambos la hermosa figura de un ángel a manera de genio tutelar y premonitorio, es como el mensajero celeste o admonitor que advierte a las personas incautas el peligro que corren si se dejan seducir por los bienes perecederos del mundo. En la *vanitas* de Viena, el ángel señala al espectador los objetos que, amontonados sobre una mesa, representan las distintas fantasías y tentaciones que pueden desviar a los hombres de la virtud. En *El sueño del caballero* de la Academia, el ángel, de delicada y grácil hermosura femenina, sostiene una filacteria con una inscripción mientras contempla al joven caballero que, elegantemente vestido, reclinado sobre la mano izquierda y con la mano derecha en relajado abandono, duerme plácidamente sentado ante una mesa en la cual escenográficamente se ven apilados múltiples objetos: un reloj, un globo terráqueo, una corona, un cetro, una mitra, una tiara, una coraza, un estandarte, un cofre de carey con joyas, monedas, naipes, una careta, una miniatura con un retrato femenino, una partitura de música, un ramillete de flores y una calavera sobre un libro abierto. Todos estos objetos encierran una significación, son símbolos de lo pasajero y las distracciones efímeras, de lo transitorio y lo fugaz.

La inscripción de la filacteria que, extendida, sostiene el ángel, no puede ser más lacónica y profunda. En el medio de ella hay un arco tensado con una flecha

con un sol detrás y el rótulo latino «AETERNA PUNGIT / CITO VOLAT / ET OCCIDIT» que, traducido, quiere decir «Eternamente hiere, rápidamente vuela y mata». Indudablemente de todas las saetas lanzadas al aire hay muchas que hieren pero hay una que acaba matando.

La vida es sueño, de Calderón de la Barca es, como se sabe, una de las obras dramáticas españolas de fama universal. Estrenada en Madrid en 1635, esta comedia filosófica de Calderón es rigurosamente coetánea de la *vanitas* de Antonio de Pereda del Museo de Viena que Alfonso Emilio Pérez Sánchez fechaba hacia 1636. El mismo historiador del arte, al estudiar *El sueño del caballero* de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando afirmaba rotundamente que este cuadro, «canto del cisne» del género de las *vanitas* españolas, en modo alguno puede considerarse paráfrasis pictórica de *La vida es sueño* de Calderón de la Barca, como alguna vez se ha hecho. A pesar de todo, no es extraño que a toda persona culta, cuando piensa en ambas obras mencionadas, la literaria y la pictórica, las asocie de inmediato. *El sueño del caballero*, al que antaño habían denominado «El sueño de la vida», es, dentro de la pintura española, una de las representaciones magistrales de un personaje dormido. En el siglo XVII, Ribera el Españoleto pintó *El sueño de Jacobo* y Murillo *El sueño del Patricio*. Ambos cuadros están en el Museo del Prado y tienen connotaciones que conducen a meditadas reflexiones sobre lo onírico. No olvidemos que Goya grabó el Capricho *Sueño de la mentira y la inconstancia*.

En la literatura, el *sueño* ha sido desde la Antigüedad fuente de inspiración de filósofos, poetas y dramaturgos. En la España del Siglo de Oro, Quevedo se llevó la palma de los «sueños» fantasmagóricos, satíricos y conceptuales, creando un género nuevo y original. Los predicadores y los ascetas españoles, como el dominico Fray Luis de León o el jesuita Nieremberg, han escrito páginas memorables sobre cómo «la vida es un sueño y el despertar es morir». Sin entrar en las consideraciones a las que nos llevaría un tema que ha sido tratado en profundidad por los críticos y estudiosos de la obra de Calderón de la Barca, señalemos solamente que el gran dramaturgo español fue no solo un coleccionista de pintura y de objetos de arte sino también un entendido en pintura. Como se sabe, en 1677, Calderón presentó su *Deposición a favor de los Profesores de la Pintura, en el pleito con el Procurador General de esta Corte, sobre pretender este se le hiciese repartimientos de soldados*. En su texto manifiesta «la natural inclinación que siempre tuve con la Pintura», que califica de «Retórica muda» y expresa todos los tópicos propios de los tratadistas de arte de su tiempo. Únicamente añadamos que en sus obras dramáticas hay siempre alusiones al arte de la pintura y que, en su comedia *El pintor de su deshonra* toda la trama de celos gira en torno al retrato de una dama, de igual manera que la comedia *Darlo todo y no dar nada*, sátira campestre, trata del retrato de Alejandro Magno por Apeles.

Unidos hoy en esta exposición Antonio de Pereda y Calderón de la Barca, son la muestra de la altura conceptual y artística de dos creadores españoles del barroco en el Siglo de Oro.





ANTONIO DE PEREDA

El sueño del caballero, *ca.* **1645-1660**

Óleo sobre lienzo, 152 × 217 cm

Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, nº inv. 639

11

Bilboko Arte Ederren Museoa-Museo de Bellas Artes de Bilbao

España negra (1899)

Vendredi Saint en Castille (1904)

ANDRÉS TRAPIELLO

LA *España negra* (1899), de Émile Verhaeren y Darío de Regoyos, es un libro raro en todos los sentidos. Ni siquiera es un libro del que podamos decir que es bonito como lo decimos de otros. Todo él trasmite, sin embargo, exactamente lo que pretendía trasmitir, una idea de España, una visión que alcanza, claro, a la manera que se tenía aquí hace cien años de hacer los libros, que era una manera un poco descuidada, dolorosa y gris, más que negra, y eso pese a todos los grabados que jalonan el texto, de gran interés y también de mucho valor por tratarse de bojes originales, por no referirnos a la viñeta en verdad deslumbrante de su portada, que es, pese a su causticidad, o precisamente por ella, una obra maestra de las viñetas tipográficas: una calavera tocada de una montera de torero, sobre una banderilla y un estoque chorreante de sangre a modo de tibias, sugiriéndonos desde la portada que algunos asuntos será mejor tratarlos con humor, aunque sea negro, o dejarlos de lado.

Es acaso por todas estas pequeñas cosas, y por alguna otra que diré ahora, uno de los libros de mi propia biblioteca al que más aprecio le tenga. No solo porque sea de una gran rareza, real, o porque mi ejemplar esté avalorado por una dedicatoria autógrafa de Regoyos, sino por lo que significa en la literatura y... más allá de la literatura. Digámoslo sin demora: estamos ante un libro fundacional. Por primera vez dos autores, uno belga y otro español, abordaban el mito de la España negra, y aunque no pretendían combatir con ese mito la leyenda negra, lo consiguieron mucho más eficazmente que todos los embajadores, cancilleres y escribanos que venían sucediéndose

EMILE Verhaeren eta Darío de Regoyosen *España negra* (1899) liburu arraroa da, zentzu guztietan. Ez da, beste liburu batzuei buruz esaten dugun moduan, polita dela esan dezakegun liburua ere. Baina liburu horrek, modu erabatekoan, transmititu nahi duena transmititzen du; Espainiari buruzko ideia bat, duela ehun urte hemen liburuak egiteko zegoen moduari buruzko ikuspegia ere eskaintzen duena. Izan ere, modu zabar eta mingarri samarra zen hura; grisa, beltza baino gehiago. Hala ere, testua interes eta balio handiko grabatuz beteta dago, denak ere jatorrizkoak. Eta ezin aipatu gabe utzi azaleko bineta txundigarria, zeren eta, kaustikoa izan arren, edo hain zuzen ere horrexegatik, maisulana da bineta tipografikoen artean: toreatzailearen montera daraman garezurra, tibiak bailiran, banderilla baten eta odolez blai dagoen ezpata baten gainean. Horrela, azaletik bertatik, iradokitzen zaigu hobe dela gai batzuk umorez lantzea, umore beltza izan arren; zeren, bestela, hobe da gai horiek albo batera uztea.

Beharbada, gauza txiki horiengatik eta orain esango dudan besteren batengatik, nire liburutegian gehien estimatzen dudan liburuetako bat da. Ez soilik benetan arraroa delako, edo nire aleak balio handiagoa duelako



ÉMILE VERHAEREN
DARÍO DE REGOYOS
España negra, 1899
BNE, Er/4531

desde Felipe II, tan melancólicos como estériles. «Hay que mirar detrás de las puertas, señores», parecen decirnos, «las apariencias engañan, y si no engañan, mejor».

Son ellos los que acuñan ese concepto que desarrollaría veinte años después, fijándolo para siempre y llevándolo a su perfección de una manera magistral Gutiérrez Solana: «Lo negro es hermoso, es verdadero», parecen recordarnos. Son hermosos los pueblos, los tipos, las costumbres españolas de la España profunda. Los románticos buscaron la

Regoyosen eskaintza autografoa izateagatik, ezpada literaturaren esparruan esan nahi duenagatik... eta literatura baino harago ere duen esanahiagatik. Esan dezagun, bada, gehiago atzeratu gabe: liburu fundazional baten aurrean gaude. Lehen aldiz, bi egilek, bata belgikarra eta bestea espainiarra, Espainia beltzaren mitoa lantzen zuten, eta Kondaira beltzaren mito horren aurka egiteko asmorik ez bazuten ere, lortu zuten, Felipe II.aren garaitik izandako enbaxadore, kantziler eta eskribau malenkoniatsu eta antzuek baino eraginkortasun handiagoarekin lortu ere. «Ateen atzean begiratu behar da, jaunok», esaten ari zaizkigula dirudi; «itxurak engainatu egiten du, eta ez badu engainatzen, hobeto».

Beraiek sortu zuten hogei urte geroago Gutiérrez Solanak maisuki finkatuko zuen eta perfekziora eramango zuen kontzeptu hori: «Beltza ederra da, benetakoa da», ematen du ari zaizkigula gogorarazi nahian. Ederrak dira Espainia sakoneko herriak, tipoak, ohitura espainiarrak. Erromantikoek Andaluziako argitasuna bilatu zuten, hango kantuak, hango kondaira gotikoak. Lehenengo Regoyosek, eta gero Solanak, Noelek eta 98koek, aldatu egin zuten erromantizismoa; destilatu egin zuten.

luminosidad de Andalucía, sus cantes, sus leyendas góticas. Regoyos, primero, y Solana, Noel y los del 98 después, le dieron una vuelta de tuerca al romanticismo, destilándolo. Se pasó del oloroso de Málaga y las manzanillas del Puerto al áspero aguardiente de la raza; de la pandereta y los caireles al silencio crepuscular de los calveros.

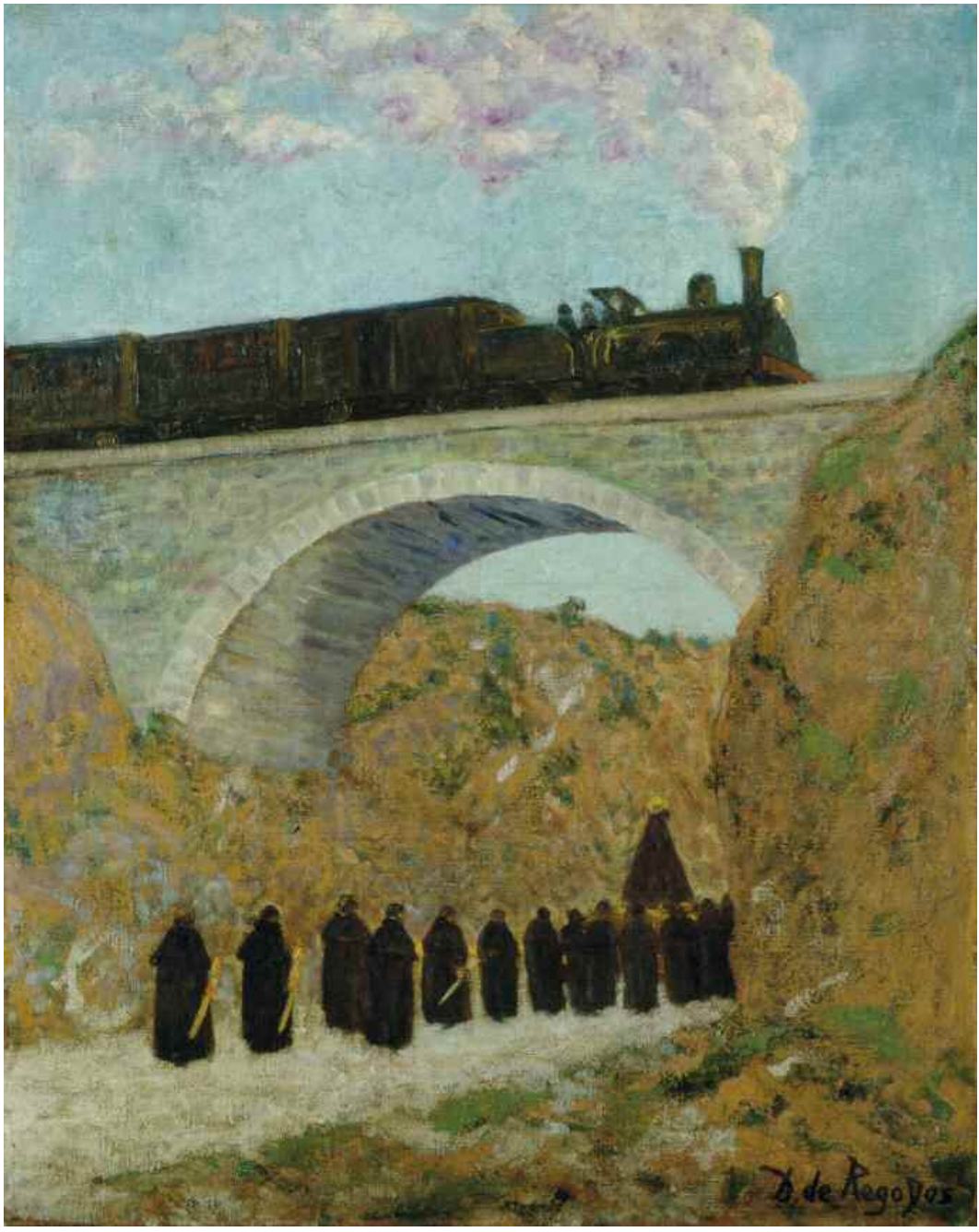
Pero al contrario que los clásicos románticos, Regoyos es un romántico moderno, como lo será Solana. No vive en o del pasado. No es uno de aquellos casticistas que azotaron la literatura y el arte finisecular del XIX. Él es un viajero, sí, pero no en pos de improntas prestigiosas. No le interesa el prestigio, sino la belleza de las cosas comunes, aunque le lleguen sin pedigrí: un camino, un huerto, un campo de maíz, el Consistorio de una villa, una plaza mayor de cualquier parte, unos oficios, unas beatas (que trasplantó de los dulces beguinados belgas a las ásperas mesetas españolas). Sus ojos, como los de los pintores primitivos (Regoyos tiene algo de primitivo como lo tuvo el Giotto), miran por vez primera el mundo. ¿No tenemos la sensación de que esa escena, por lo demás común, de un puente feo pero sólido, de ingeniero español, cruzado por un tren y unos devotos, es una escena única? Sus cementerios, sus iglesias y estaciones de tren, sus paisajes son comunes también, no hay en ellos nada artístico, parece habérselos tropezado, como la vida, logrando lo que pocos pintores han logrado: trasmitirnos el don de la naturalidad.

La España negra no hay que ir a buscarla. Está por todas partes. Y es hermosa. No hay que darle más vueltas, insiste Regoyos, harto de dar explicaciones a los que no acaban de comprender qué le encuentra a todo eso. Basta con comprenderla. Comprensión es compasión, virtudes cervantinas. Y Regoyos comprende, y Regoyos se compadece, y Regoyos, con seriedad y respeto, se ríe un poco. De sí mismo, por supuesto, de la inofensiva patología que le imanta a lo negro del mundo, y de lo negro del mundo, que no puede dejar de mirar con ojos de poeta lírico. Porque moderno como el que más, sigue siendo un romántico.

Málagako ardo usaintsutik eta Puertoko manzanilletatik, arrazaren pattar latzera igaro zen; panderetatik eta fitsetatik, soilguneetako ilunabarretako isiltasunera.

Baina klasiko erromantikoak ez bezala, Regoyos erromantiko modernoa zen, Solana ere izango zen moduan. Ez zen iraganean edo iraganetik bizi. Ez zen XIX. mendearen amaierako literatura eta artea astindu zuten garbizale haietako bat. Bidaiaria zen, bai, baina ez zebilen arrasto entzutetsuen bila. Ez zitzaion prestigioa interesatzen, ezpada ohiko gauzen edertasuna, pedigririk ez izan arren: bide bat, baratze bat, arto-zelai bat, hiribildu bateko udaletxea, edozein lekutako plaza nagusi bat, lanbide batzuk, beata batzuk (azken horiek Belgikako beginatu gozoetatik Espainiako meseta zakarrera eraman zituen). Haren begiek, antzinako margolarienek bezala (Regoyosek badu zerbait primitiboa, Giottok ere izan zuen moduan), lehen aldiz begiratzen diote munduari. Ez al zaigu iruditzen ingeniari espainiar batek egindako zubi itsusi baina sendo horri buruzko ohiko eszena, zeinetatik tren bat eta elizkoi batzuk baitoaz, eszena aparta dela? Bertako hilerriak, elizak, tren geltokiak eta paisaiak ere arruntak dira, ez dago ezer artistikorik bertan, ematen du ezustean aurkitu zituela, bizitza bezala; eta, beraz, margolari gutxik lortu dutena lortu zuen berak: naturaltasunaren dohaina transmititzea.

Ez dago Espainia beltzaren bila joaterik. Alde guztietan dago. Eta ederra da. Ez zaio buelta gehiago eman behar, dio Regoyosek, gai horri zer ikusten dion ulertzen ez dutenei azalpenak emateaz kokoteraino. Espainia beltza ulertu, eta kito. Ulermena gupida da, biak ere Cervantesen bertuteak. Eta Regoyosek ulertu egiten du, eta Regoyos gupidatu egiten da, eta Regoyosek, seriotasunez eta errespetuz, barre apur bat egiten du. Bere buruaz, jakina, munduaren belztasunera kateatzen duen patologia kaltegabeaz; izan ere, ezin dio belztasun horri begiratzeari utzi, poeta lirikoaren begiekin. Zeren modernoa da beste inor baino gehiago, eta erromantikoa izaten jarraitzen du.



DARÍO DE REGOYOS

***Vendredi Saint en Castille (Viernes Santo en Castilla)*, 1904**

Óleo sobre lienzo, 81 x 65,5 cm

© Bilboko Arte Ederren Museoa-Museo de Bellas Artes de Bilbao, nº inv. 82/130

12

Museo de Belas Artes da Coruña

Chorographia sacra Brabantiae (1726-1727)

La Catedral de Saint-Jacques le Mineur (Lieja) (1846)

JUAN MANUEL BONET

NINGÚN otro pintor como Jenaro Pérez Villaamil (El Ferrol, 1807- Madrid, 1854) para retrotraernos a la visión de España y de lo español que tenían los románticos. El precocísimo futuro pintor, cuyo padre y primer maestro era topógrafo y le inculcó el amor por la precisión, inició, siendo casi un niño, estudios militares en Santiago de Compostela. A la temprana edad de dieciséis años se alistó, en Madrid, contra los Cien Mil hijos de San Luis. Herido en combate y preso en Sevilla, tras convalecer amplió estudios artísticos en Cádiz. Prosiguió esos estudios en Madrid, pasando luego a residir durante los años 1830-1832 en Puerto Rico.

Regresado a España, en 1833 conoció en Sevilla a su colega escocés David Roberts. Este fue un encuentro decisivo y providencial: hilo directo con uno de los principales constructores de la España romántica, a la cual contribuyeron también, cada cual en su especialidad, otros forasteros como Eugène Delacroix, Gustave Doré, Théophile Gautier, Victor Hugo, Washington Irving, John Frederick Lewis o Prosper Mérimée.

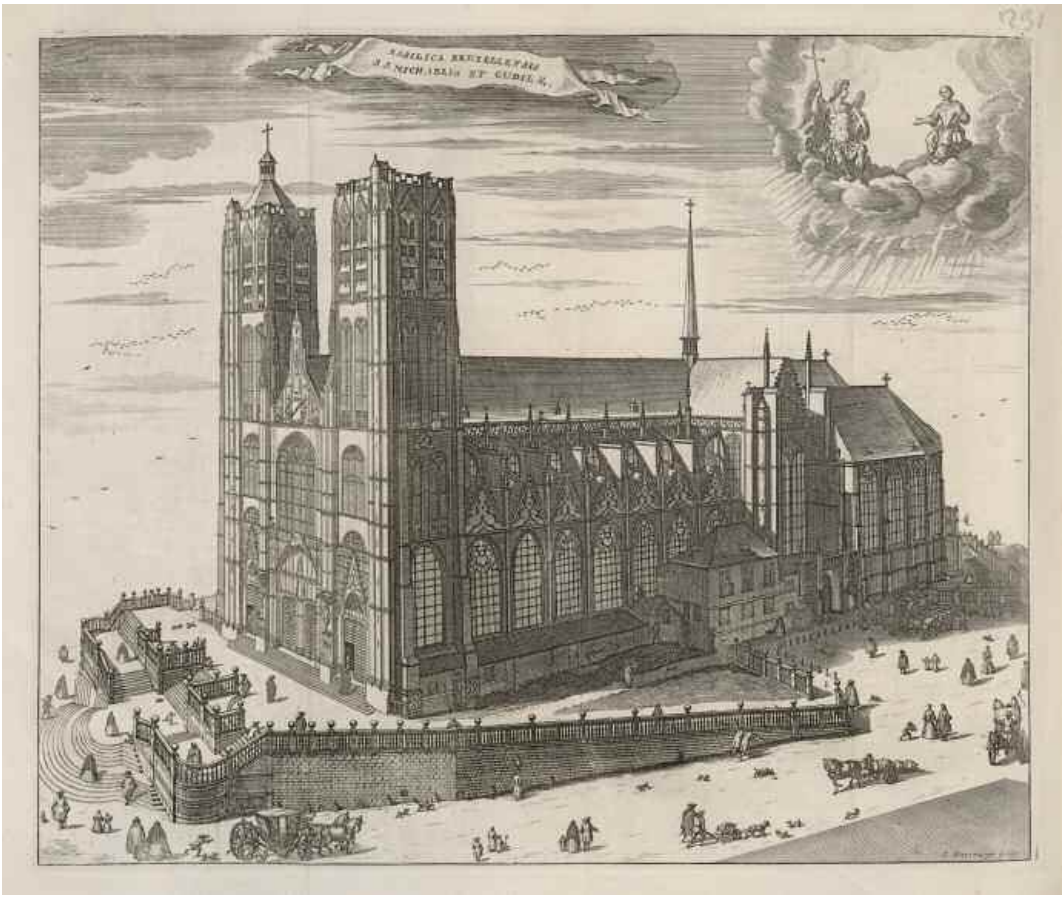
En el Madrid de los años treinta Villaamil frecuentó la tertulia romántica del Parnasillo, en el oscuro Café del Príncipe, al igual que, entre otros, Leonardo Alenza, Patricio de la Escosura, Antonio María de Esquivel, José de Espronceda, Enrique Gil y Carrasco, Juan Eugenio Hartzenbusch, Mariano José de Larra, Federico de Madrazo, Ramón de Mesonero Romanos –en sus memorias califica el local de «miserable tugurio»–, Ventura de la Vega o José Zorrilla, que en 1837 le dedicó al pintor su hermoso poema *La noche del invierno*, que nos habla de muchas inquietudes

NINGÚN pintor como Jenaro Pérez Villaamil (Ferrol, 1807 - Madrid, 1854) para nos retrotraer á visión de España e do español que tiñan os románticos.

O que había ser precocísimo pintor –cuxo pai e primeiro mestre, topógrafo, inculcou nel o amor pola precisión– iniciou, sendo case un neno, estudos militares en Santiago de Compostela. Á temperá idade de dezaseis anos alistouse en Madrid contra os Cen Mil Fillos de San Luís. Ferido en combate e preso en Sevilla, tras convalecer ampliou os seus estudos artísticos en Cádiz. Proseguiunos en Madrid e posteriormente pasou a residir, durante os anos 1830-1832, en Puerto Rico.

De regreso en España, en 1833 coñeceu en Sevilla o seu colega escocés David Roberts. Foi este un encontro decisivo e providencial: fío directo cun dos principais construtores da España romántica, á cal contribuíron tamén, cadaquén na súa especialidade, outros forasteiros, como Eugène Delacroix, Gustave Doré, Théophile Gautier, Victor Hugo, Washington Irving, John Frederick Lewis ou Prosper Mérimée.

No Madrid dos anos trinta Villaamil frecuentou o faladoiro romántico do Parnasillo, no escuro Café del Príncipe, ao que asistían, entre outros, Leonardo Alenza, Patricio de la Escosura,



ANTONIUS SANDERUS
***Chorographia sacra Brabantiae**, sive celebr. aliquot in ea provincia abbatiarum Coenobior, Monaster... descriptio... et imagin ae neis illustrata*, 1726-1727
BNE, Er/2868

compartidas. De 1835 en adelante Villaamil fue catedrático de Paisaje en San Fernando, siendo nombrado cinco años más tarde pintor de cámara de Isabel II.

Impresionan las litografías de Villaamil para la *España artística y monumental* (París, Hauser, 1842-1850), proyecto financiado por el banquero y coleccionista Gaspar de Remisa, a cuya parte artística contribuyeron otros destacados pintores, y cuya parte literaria corrió a cargo

Antonio María de Esquivel, José de Espronceda, Enrique Gil y Carrasco, Juan Eugenio Hartzenbusch, Mariano José de Larra, Federico de Madrazo, Ramón de Mesonero Romanos —que nas súas memorias cualifica o local de «miserable tugurio»—, Ventura de la Vega ou José Zorrilla, quen en 1837 lle dedicou ao pintor o seu fermoso poema «La noche del invierno», que nos fala de moitas inquietudes compartidas. De 1835 en diante Villaamil foi catedrático de Paisaxe en San Fernando e cinco anos máis tarde foi nomeado pintor de cámara de Isabel II.

Impresionan as litografías de Villaamil para a obra *España Artística y Monumental* (París, Hauser, 1842-1850), proxecto financiado polo banqueiro e coleccionista Gaspar de Remisa e no que contribuíron outros destacados pintores no referente á parte artística, mentres que a literaria correu a cargo do citado Patricio de la Escosura. Impresiona o volume de traballo realizado, pero máis aínda a ambición enciclopédica e a capacidade para facer o reconto dos principais monumentos do noso país, con especial atención —moi romántica— aos góticos. Villaamil debuxa e, como era frecuente naquel tempo, os seus debuxos son pasados a litografía, neste caso por artistas franceses.

del citado Patricio de la Escosura. Impresiona el volumen de trabajo realizado, pero más todavía la ambición enciclopédica, y la capacidad para hacer el recuento de los principales monumentos de nuestro país, con especial atención, muy romántica, a los góticos. Villaamil dibuja, y como era frecuente en aquel tiempo, esos dibujos son pasados a litografía por artistas franceses. Aunque el motivo oficial de su estancia en París –de donde como luego se verá terminaría pasando a Bruselas– fue el de dirigir esta magna obra, en realidad, y como cabe deducir de lo que se conserva de su interesante diario, se encontraba en un semi-exilio, consecuencia de sus críticas al general Espartero. En París se fijó en su obra Charles Baudelaire, que en su *Salon de 1846* compara su *Salón del trono* con obras similares de Roberts, encontrando al español «de tono menos fino», pero «de color más firme».

Regresado a Madrid en 1844, tras la caída de Espartero, durante el último período de su breve vida Villaamil fue director de la Academia de San Fernando, cargo al cual accedió con treinta y ocho años tan solo.

En 1923 las madrileñas Ediciones de la Esfinge le dedicaron al pintor una cuidada monografía, con texto del crítico Antonio Méndez Casal. Villaamil influiría decisivamente sobre el Carlos Sáenz de Tejada de la posguerra, época en que el antiguo ultraísta y cronista gráfico de la llamada «Cruzada» se complace en el arcaísmo ochocentista, línea que también encontramos en cierta literatura falangista coetánea, y especialmente en Agustín de Foxá y Rafael Sánchez Mazas. Pero Villaamil también interesó, y mucho, a Juan Antonio Gaya Nuño, o a un exiliado en Buenos Aires, el pintor-escritor Luis Seoane, autor, en 1954, de una monografía publicada con motivo del centenario de su fallecimiento, conmemorado por una muestra en el Museo Nacional de Bellas Artes de la capital argentina.

La obra del Museo de Bellas Artes coruñés elegida para este diálogo, no es de temática española, sino belga. Se trata de un extraordinario interior gótico, el de Saint-Jacques le Mineur, de Lieja. Acompaña al lienzo una acuarela preparatoria,

Aínda que o motivo oficial da súa estadía en París –de onde, como logo se verá, acabaría pasando a Bruxelas– foi o de dirixir esta magna obra, en realidade, tal e como cabe deducir do que se conserva do seu interesante diario, encontrábase nun semiexilio, consecuencia das súas críticas ao xeneral Espartero. En París fixouse na súa obra Charles Baudelaire, quen no seu *Salon de 1846* compara o «Salón do trono» de Villaamil con obras similares de Roberts, encontrando ao español «de ton menos fino» pero «de cor máis firme».

En 1844, tras a caída de Espartero, Villaamil regresou a Madrid, onde foi durante o último período da súa breve vida director da Academia de San Fernando, cargo ao que accedeu con só trinta e oito anos.

En 1923 as madrileñas Ediciones de la Esfinge dedicáronlle ao pintor unha coidada monografía, con texto do crítico Antonio Méndez Casal. Villaamil influiría decisivamente sobre o Carlos Sáenz de Tejada da posguerra, época en que o antigo ultraísta e cronista gráfico da chamada «Cruzada» se comprace no arcaísmo oitocentista, liña que tamén atopamos en certa literatura falanxista coetánea e especialmente en Agustín de Foxá e Rafael Sánchez Mazas. Pero Villaamil tamén lle interesou, e moito, a Juan Antonio Gaya Nuño, así como a un exiliado en Bos Aires, o pintor e escritor Luís Seoane, autor en 1954 dunha monografía publicada con motivo do centenario do seu pasamento, conmemorado por unha mostra no Museo Nacional de Belas Artes da capital arxentina.

A obra do Museo de Belas Artes coruñés elixida para este diálogo non é de temática española senón belga. Trátase dun extraordinario interior gótico, o de Saint-Jacques le Mineur, de Liège. Acompaña o lenzo unha acuarela preparatoria, dunha levidade turneriana e propiedade da mesma pinacoteca. A atmosfera reinante neste extraordinario cadro, de penumbra animada pola luz das



JENARO PÉREZ VILLAAMIL

***La Catedral de Saint-Jacques le Mineur (Lieja)*, 1846**

Óleo sobre lienzo, 96,5 × 129,5 cm

Museo de Belas Artes da Coruña, nº inv. 5447

propiedad de la misma pinacoteca, y de una levedad turneriana. La atmósfera reinante en este extraordinario cuadro, de penumbra animada por la luz de las vidrieras, recuerda la reinante en algunos de sus interiores de iglesias españolas, por ejemplo en uno de 1839, el de la toledana de San Juan de los Reyes.

La capital de Bélgica, tierra antaño española, fue, durante parte de los años 1842-1844 –el país llevaba solo doce años siendo independiente–, la ciudad de residencia de Villaamil. Tiene obras sobre ella, y sobre Amberes, Lovaina y algunas localidades de menor importancia. Lieja, además de estas dos obras coruñesas, le inspira una acuarela sobre su iglesia de Saint-Denis, conservada en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid, que recordando la pasión villaamiliana del coleccionista, en 2011 organizó la muestra *Jenaro Pérez Villaamil y la 'España artística y monumental'*. Precisamente el propósito de la estancia belga de Villaamil era la preparación de un proyecto belga similar a este, y que fracasaría por falta de financiación. Por aquellos años el pintor también visitó la vecina Holanda.

De esa Bélgica recorrida por Villaamil nos habla la pieza de la Biblioteca Nacional que se expone junto al cuadro y a la acuarela: el tercero de los tres volúmenes de que consta la segunda edición, póstuma (la primera es de Bruselas, 1659-1669), de *Chorographia Sacra Brabantiae* (La Haya, Christiam van Lom, Bibliopolam, 1726-1727), magna obra del teólogo e historiador Antoon Sanders o Antonius Sanderus (Amberes, 1586 - Affligem, 1664), con grabados de Jan-Baptist van Berterham, David Coster, Jacques Harrewyn, Renier Hokhuysen y H. van Wel, sobre las edificaciones religiosas de Brabante, entre ellas de la propia Affligem, de Amberes, Bruselas, Lovaina y Malinas. Por su precisión topográfica, esos grabados nos permiten recordar los inicios neoclásicos de nuestro romántico, a la vez que apreciar su manera de alzar el vuelo con un amor por la fantasía y el misterio típicamente románticos, bien distintos del aludido afán precisionista que anima a los ilustradores de la edición setecentista del Sander.

vidreiras, recorda a reinante nalgúns dos seus interiores de igrexas españolas, por exemplo nun de 1839, o da toledana de San Juan de los Reyes.

A capital de Bélxica, terra antano española, foi a cidade de residencia de Villaamil durante parte dos anos 1842-1844, cando o país levaba só doce anos sendo independente. Ten obras sobre ela, e tamén sobre Anveres, Lovaina e algunhas localidades de menor importancia. Liège inspíralle, ademais destas dúas obras coruñesas, unha acuarela sobre a súa igrexa de Saint-Denis conservada no Museo Lázaro Galdiano de Madrid, o cal, recordando a paixón villaamiliana do coleccionista, organizou en 2011 a mostra *Jenaro Pérez Villaamil y la 'España Artística y Monumental'*. Precisamente o propósito da estancia en Bélxica de Villaamil era a preparación dun proxecto belga similar a aquel, mais ao cabo fracasaría por falta de financiamento. Por aqueles anos o pintor tamén visitou a veciña Holanda.

Desa Bélxica percorrida por Villaamil fálanos a peza da Biblioteca Nacional que se expón xunto ao cadro e a acuarela: o terceiro dos tres volumes de que consta a segunda edición, póstuma (a primeira é de Bruxelas, 1659-1669), de *Chorographia Sacra Brabantiae* (A Haia, Christiam van Lom, Bibliopolam, 1726-1727), magna obra do teólogo e historiador Antoon Sanders ou Antonius Sanderus (Anveres, 1586 - Affligem, 1664), con gravados de Jan-Baptist van Berterham, David Coster, Jacques Harrewyn, Renier Hokhuysen e H. van Wel, sobre as edificacións relixiosas de Brabante, entre elas da propia Affligem, de Anveres, Bruxelas, Lovaina e Malinas. Pola súa precisión topográfica, eses gravados permítennos lembrar os inicios neoclásicos do noso romántico e apreciar asemade o seu xeito de alzar o voo cun amor pola fantasía e polo misterio tipicamente romántico, ben distinto do aludido afán precisionista que anima os ilustradores da edición setecentista do Sander.



JENARO PÉREZ VILLAAMIL

***Interior de Saint-Jacques le Mineur (Lieja)*, 1842-1843**

Acuarela sobre papel, 350 × 470 mm

Museo de Belas Artes da Coruña, nº inv. 116

13

Museo de Bellas Artes de Asturias (Oviedo)

La Regenta (1884-1885)

Busto de Leopoldo Alas 'Clarín' (1955)

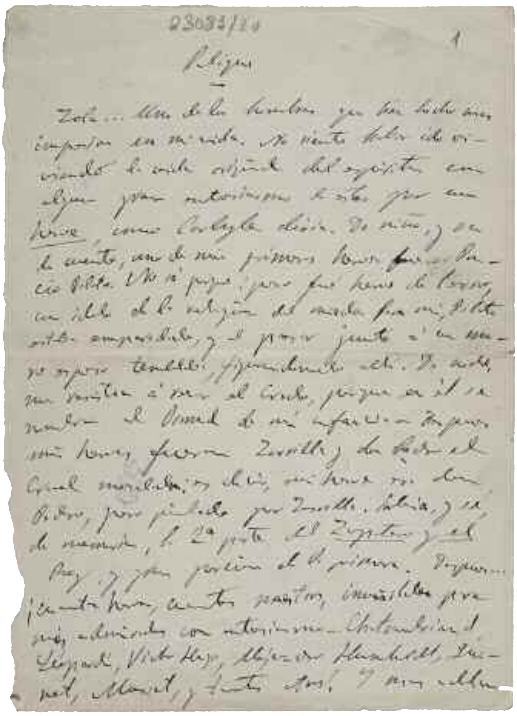
JAVIER BARÓN

LEOPOLDO ALAS *Clarín* (Zamora, 1852 - Oviedo, 1901) fue uno de los máximos escritores del naturalismo español. Su obra, fecunda y multiforme, abarca todos los géneros, pero destaca especialmente en la novela, el cuento y la crítica literaria. Miembro destacado del grupo de Oviedo, sus ideas, relacionadas con el krausismo, contribuyeron decisivamente a la renovación del panorama intelectual español. Su obra maestra, *La Regenta*, se editó por vez primera en 1884 y 1885 en dos volúmenes sucesivos en una edición ilustrada de la Biblioteca de Arte y Letras que estaba a cargo, desde 1883, de Daniel Cortezo. Ilustrados por los barceloneses Juan Llimona (1860-1926) y Francisco Gómez Soler (fallecido en 1899), los dibujos se reprodujeron, según lo que, como se indica en la portada, serían «grabados» de Enrique Gómez Polo (1841-1911). En realidad se trataba de reproducciones fotomecánicas, según la técnica ya industrial que había comenzado a utilizar Gómez Polo sin dejar por ello de considerarse artista, antes bien, la valoración de estas novedades técnicas era en su momento mayor que la de las antiguas, a pesar de que su calidad gráfica no podía compararse. Clarín debió de quedarse satisfecho con la edición de Cortezo, muy distinta a la de la mayoría de sus libros, e impregnada del esteticismo en boga en la edición catalana de aquellos años. En una carta al editor Fernando Fé le comentaba que esa editorial «hace libros hermosos, ilustrados, empastados, etc».

La poderosa imaginación plástica de Clarín encontraba, como en el caso de Benito Pérez Galdós, un cauce eventual en el dibujo. Le interesaba la definición plástica de sus personajes y él mismo, en su manuscrito de *La Regenta*, dibujó con tinta y a pluma los tipos principales. En otros manuscritos incluyó también dibujos, entre ellos la torre de la catedral de Oviedo, como cabecera de un poema titulado *La torre*, que se conserva en el Archivo Tolivar Alas. A su vez, la propia caligrafía nerviosa del escritor es elocuente de su modo de escribir, ciertamente rápido. Así, los manuscritos de Clarín, entre los que la Biblioteca Nacional conserva varios, como el del celebrado cuento *¡Adiós, Cordera!* y el de la recopilación crítica de 1894, *Palique*, aquí expuestos, tienen gran interés.

Como otros escritores de la Restauración, y a diferencia de lo que ocurriría en la generación siguiente, la del Noventayocho, no tuvo Clarín interés en que le retrataran pintores destacados. Aunque conoció a algunos, no trabó amistad estrecha con ninguno de ellos y la mayoría de sus retratos son las caricaturas que, como en





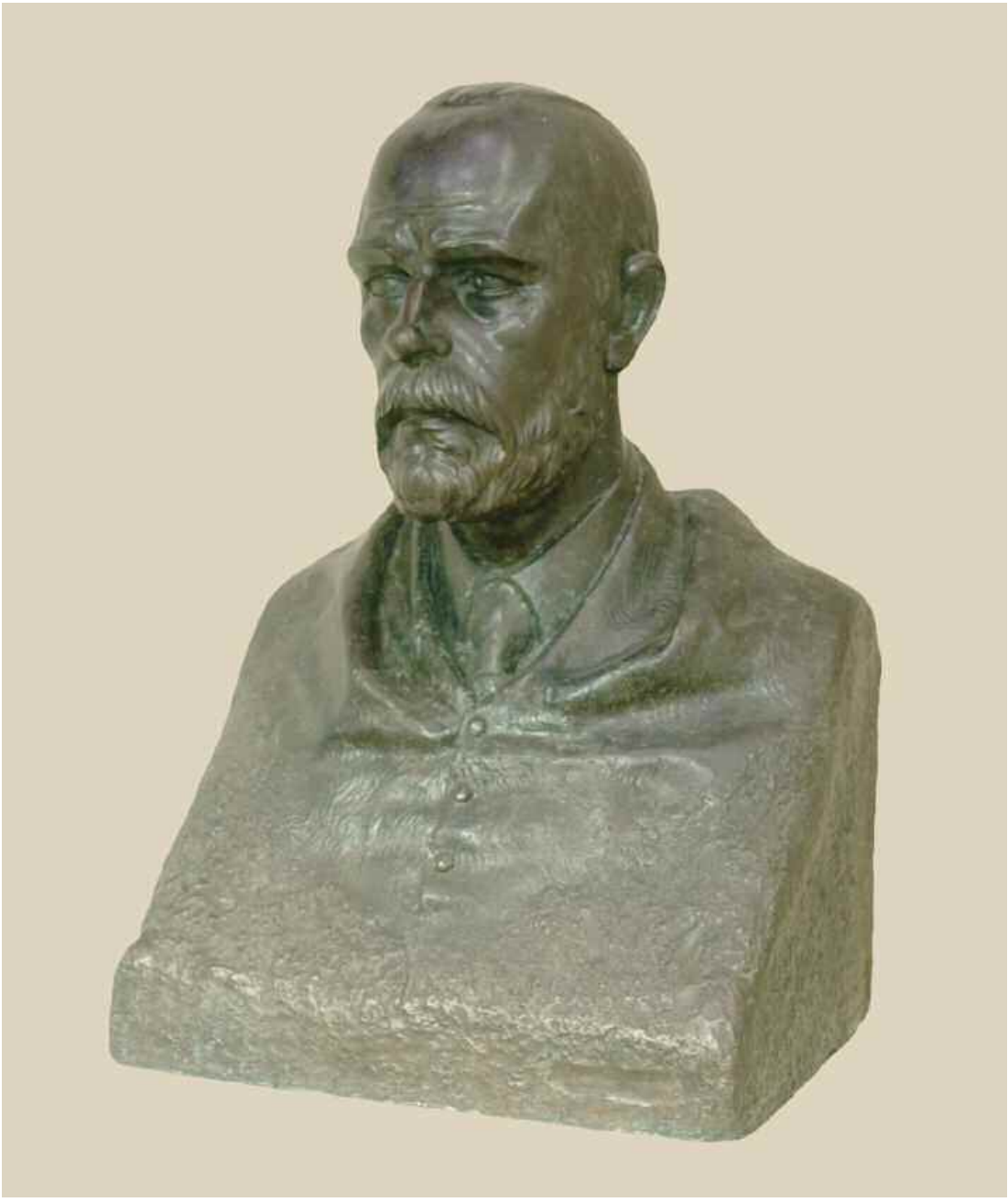
LEOPOLDO ALAS, 'CLARÍN'
***La Regenta*, 1884-1885**
BNE, 7/42966(2)
***Palique*, *ca.* 1890**
Manuscrito
BNE, 7/8187 v.2

el caso de otros personajes del momento, publicaban las revistas ilustradas. Algunas eran obra de artistas conocidos, como la que Luis Menéndez Pidal (1861-1932) dibujó en 1883 para *El Trasgo*, las seis de Ramón Cilla (1859-1937), que colaboraba en las mismas revistas que Clarín, y otras de Mecachis (Eduardo Sáenz de Hermúa, 1859-1898), Francisco Sancha y Lengo (1874-1937) y Ángel Pons. Mucho menos frecuentes son los retratos pictóricos que con su efigie se pintaron o se esculpieron. A salvo de uno anónimo, realizado en vida, seguramente avanzados los años ochenta, en un estilo marcadamente realista, el resto son póstumos. Uno, debido al pintor gijonés Juan Martínez Abades (1862-1920) en 1901, al poco de morir Alas, fue fruto de un encargo de la Universidad de Oviedo con destino a la Iconoteca Asturiano-Universitaria y, como el resto de esta amplia galería de retratos, pereció en el incendio de octubre de 1934. Queda sin embargo, en la propia Universidad, un boceto o réplica de este retrato que representa solo el busto de la figura.

En 1917 se propuso la erección de un monumento a Clarín en el Campo de San Francisco. El escultor Manuel Álvarez Laviada (1894-1958) realizó un modelo que publicó *Asturias Gráfica* en 1920. El busto del escritor remataba una construcción semielíptica en cuyo eje aparecía la representación de la Verdad, desnuda tras haber retirado el velo de la Hipocresía. Hasta 1931 no se realizó el monumento, según un proyecto diferente, en el que Álvarez Laviada colaboró con Víctor Hevia (1885-1957). Laviada mantuvo, aunque más simplificada y reducida a relieve, la figura de la Verdad, y esculpió un espléndido busto de Clarín que conocemos por fotografía. Por su parte Hevia realizó un conjunto de expresivos dibujos a lápiz compuesto que conservaban los descendientes del artista. Por otra parte, Faustino

Goico-Aguirre (1905-1987), un discípulo de Hevia intensamente comprometido con la renovación plástica en aquellos años, realizó a su vez un proyecto de monumento a Clarín, más sintético que el de Laviada, cuyo boceto conserva el Museo de Bellas Artes de Asturias.

Durante la guerra civil el odio que se desató contra el escritor (causa del asesinato de su hijo, rector de la Universidad de Oviedo) llevó a la destrucción del monumento, cuya ruina permaneció lamentablemente en el Campo durante años. En 1946, el pintor ovetense Paulino Vicente (1900-1990) realizó un dibujo a tinta en el que aparecía Alas de busto, con el claustro y la torre de la Universidad al fondo, que se reprodujo como cubierta de la biografía de Adolfo Posada publicada ese año. Y en la década siguiente el hijo de aquel pintor, Paulino Vicente *el Mozo* (1924-1956), pintó a un solitario Clarín casi encerrado entre la muralla de la ciudad y las casas del arrabal obrero de la calle Paraíso. Por fin, hacia 1955, por encargo del Ayuntamiento de Oviedo, Víctor Hevia realizó un busto en piedra que solo se instalaría en el reconstruido monumento del Campo en 1968, y del que existe una copia en el Campus de Humanidades. En la colección familiar se conservó el original en escayola del busto. Todo este acervo iconográfico se expuso y se publicó en el catálogo de la amplia muestra del Centenario de la muerte de Leopoldo Alas en 2001. El Museo de Bellas Artes de Asturias encargó en 2007 una fundición en bronce de aquella escayola, que actualmente se expone junto con el manuscrito de *Palique* y la primera edición de *La Regenta*, en homenaje a la figura del más universal escritor asturiano.



VÍCTOR HEVIA

Leopoldo Alas 'Clarín'

Bronce fundido en 2007 del original en yeso de 1955

Museo de Bellas Artes de Asturias, , nº inv. 8616

14

Museo de Navarra (Pamplona)

El sueño de la razón produce monstruos (1799)

Retrato del marqués de San Adrián (1804)

JAVIER BARÓN

RESULTA difícil encontrar una expresión más ejemplar de las encrucijadas de la Ilustración en el arte que la colección de *Caprichos* que grabó Francisco de Goya (Fuendetodos, Zaragoza, 1746 - Burdeos, 1828) en los años finales del siglo XVIII. La estampa que inicialmente iba a ser su frontispicio, *El sueño de la razón produce monstruos*, es una de las que, con mayor poder de sugestión, realizó Goya a lo largo de su vida. El propio título resulta ambiguo: ¿se trata de que la abdicación de la razón durante el descanso nocturno produce esas pesadillas o son más bien estas la consecuencia de la propia razón que sueña su extravío? Goya partía de la tradición fantástica de los *capricci* poco antes cultivada por Tiepolo, pero la transformó radicalmente y, en este caso, su obra parece advertir al espectador contra los desvaríos de la imaginación.

El artista se hallaba entonces en uno de sus periodos de mayor creatividad y había encontrado en el aguafuerte y la aguatinta los procedimientos adecuados para dar cauce creativo a la ideología ilustrada que defendían sus amigos y para difundirla del mejor modo, a través de la multiplicidad de la estampa, en la sociedad que aspiraba a mejorar. Es la figura del propio artista la que aparece recostada sobre su mesa de trabajo, bajo las aves nocturnas envueltas en la oscuridad y, por ello, doblemente representativas de la ignorancia, que vuelan, ominosas, sobre su cabeza. Existía una tradición que partía de los *Sueños* de Quevedo, que utilizaba las múltiples posibilidades ofrecidas por el mundo onírico para satirizar vicios y costumbres extraviadas. Y eso pensó Goya en esta estampa. La estudió en una aguada que muestra la primera idea en 1797 y en un dibujo preparatorio, *Ydioma universal*, seguramente utilizado por el artista para transferir su imagen a la lámina de cobre, ambos propiedad del Museo del Prado. En este último, a lápiz, aparece la leyenda que revela el objetivo del artista con esta colección: «El Autor soñando. Su intento solo es desterrar bulgaridades perjudiciales, y perpetuar con esta obra de caprichos, el testimonio solido de la verdad».

El lince de la parte inferior derecha, contrafigura de búhos y murciélagos, representa la agudeza de la vista y, por ello, del intelecto vigilante que, situado cerca del que sueña, resulta una protección para él. Sin embargo, la soledad e indefensión del artista le hacen vulnerable ante las aves nocturnas y el gato negro. La habilidad de Goya para utilizar las luces y las sombras no llega a aclarar la ambigüedad de la estampa. El durmiente está en el dominio de la luz, pero algunas de las aves ingresan



FRANCISCO DE GOYA
***El sueño de la razón produce monstruos*, 1799**
Aguafuerte y aguatinta
BNE, Invent/45666(43)

en él y una, incluso, le presenta un lapicero para dibujar. La estampa expuesta forma parte de las colecciones de la Biblioteca Nacional, que atesora una riquísima colección no solo de grabados, sino también de dibujos del autor.

José María de Magallón y Armendáriz (Tudela, 1763 - Madrid, 1845), marqués de San Adrián y de Castelfuerte, fue uno de los prohombres ilustrados que se relacionaron con Goya y su círculo de amigos y retratados por él, entre ellos Cabarrús y Moratín. Nombrado en 1804 gentilhombre de cámara del Rey, y afrancesado como aquellos, sirvió a José Bonaparte, por lo que se exilió durante unos años en Burdeos tras la entronización de Fernando VII, hasta que recuperó su antiguo cargo en la corte. Goya pintó su retrato en 1804, seguramente

a consecuencia de su nombramiento. Su actitud es similar, aunque invertida, a la del célebre *Sátiro en reposo* de Praxíteles. Una réplica romana de esta obra, procedente de la colección de Cristina de Suecia, se hallaba en las colecciones reales (hoy en el Museo del Prado) y otra en el Museo Capitolino. El conocimiento de la estatuaria clásica tanto a través de las colecciones reales como de las antiguas que pudo visitar durante su estancia en Roma, resulta decisivo para la comprensión de la obra de Goya, especialmente en este periodo en el que la búsqueda de un perfecto equilibrio compositivo le acerca al neoclasicismo internacional en boga en esos años. La postura de las piernas cruzadas era muy característica del retrato inglés, que había influido al artista ya en las décadas precedentes, como prueban el primero de los dos retratos que hizo de Gaspar Melchor de Jovellanos (Museo de Bellas Artes de Asturias), que recuerda los modelos de Sir Joshua Reynolds y, sobre todo, el del duque de Alba (Museo del Prado), que prefigura la actitud del de San Adrián aunque invertida. La figura, de fino dibujo y elegante cromatismo, destaca en un plano casi paralelo al espectador, al modo acorde con el gusto más clasicista del momento, sobre el paisaje del fondo. Sin embargo, las entonaciones de los pardos y los elegantes grises de las lejanías, son característicos de la interpretación que hizo Goya de los fondos de paisajes de Velázquez, como ocurre también en el retrato del conde de Fernán Núñez (colección particular), un año anterior. A diferencia de lo que ocurre en este último retrato, que incorpora los azules velazqueños, los fondos del de San Adrián se ambientan en tonos más cálidos sabiamente relacionados con los del primer término, lo que otorga a la composición la mayor unidad. La última restauración de la pintura ha puesto de manifiesto la finura cromática del conjunto, cuyos matices relacionados con las gradaciones de la luz enriquecen espacial y atmosféricamente la obra, que se diferencia además, por su libertad de trazo, del rigor académico de otros maestros del neoclasicismo europeo. El retrato, uno de los de mayor interés de este sobresaliente periodo de su autor, fue adquirido a los descendientes del marqués de San Adrián en 1950 por la Diputación Foral de Navarra y expuesto en el Palacio de esta institución en Pamplona hasta su ingreso, en 1966, en el Museo de Navarra, donde es su pintura más preciada.

FRANCISCO DE GOYA
***Retrato del marqués de San Adrián*, 1804**
Óleo sobre lienzo, 209 × 127 cm
Año de ingreso en el Museo: 1966
Museo de Navarra, Pamplona, nº inv. 1.360A



15

Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí (Valencia)

El museo pictórico y escala óptica (1715-1724)

Carroza de las Ninfas (siglo XVIII)

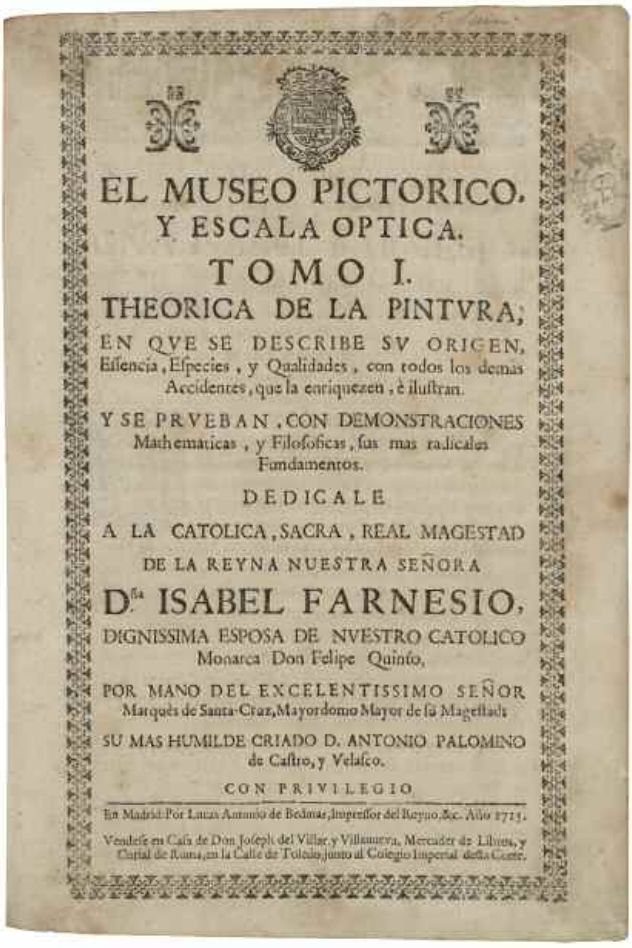
ANTONIO BONET CORREA

En el siglo XVIII Valencia conoció uno de los momentos estelares de su historia. Bajo la dinastía borbónica, la ciudad no cesó de crecer y desarrollarse materialmente. La opima producción agrícola, en especial el arroz y los frutos de la huerta, la industria de la seda y las manufacturas de cerámica y azulejería lo mismo que el tráfico comercial y mercantil del puerto, hicieron que Valencia fuese un próspero y rico emporio. En el terreno de la cultura, las actividades científicas de los «novatores» y los avances de los arquitectos, escultores y pintores convirtieron la capital del Turia en un foco artístico e intelectual de primera magnitud.

Importante, a causa de su influencia sobre la pintura mural, fue la estancia en Valencia, durante cinco años, de 1697 a 1702, del pintor y tratadista cordobés Acislo Antonio Palomino. Autor de las pinturas al fresco de la cúpula ovalada de la capilla de la Virgen de los Desamparados, patrona de la ciudad, Palomino también realizó las que cubrían por entero las bóvedas de cañón de la iglesia de San Juan del Mercado, conocida como la de los Santos Juanes. Siguiendo las pautas barrocas marcadas por el napolitano Luca Giordano en la corte madrileña, Palomino compuso un abigarrado conjunto de volátiles figuras que, en arremolinados escorzos, cabalgan por los cielos. Destrozadas estas pinturas al arder la iglesia durante

En el segle XVIII València va conéixer un dels moments estel·lars de la seua història. Sota la dinastia borbònica, la ciutat no va cessar de créixer i desenvolupar-se materialment. L'opima producció agrícola, en especial l'arròs i els fruits de l'horta, la indústria de la seda i les manufactures de ceràmica i taulelleria alhora que el tràfic comercial i mercantil del port, van fer que València fóra un pròsper i ric empori. En el terreny de la cultura, les activitats científiques dels «novatores» i els avanços dels arquitectes, escultors i pintors van convertir la capital del Túria en un focus artístic i intel·lectual de primera magnitud.

Important, a causa de la seua influència sobre la pintura mural, va ser l'estada a València, durant cinc anys, de 1697 a 1702, del pintor i tractadista cordovés Acislo Antonio Palomino. Autor de les pintures al fresc de la cúpula ovalada de la Capilla de la Mare de Déu dels Desemparats, patrona de la ciutat, Palomino també va realitzar les que cobrien completament les voltes de canó de l'església de Sant Joan del Mercat, coneguda com la dels Sants Joans. Seguint les pautes barroques marcades pel napolità Luca Giordano en la Cort madrilenya, Palomino va compondre un bigarrat conjunt de volàtils figures que, en arremolinats escorços, cavalquen pels cels.



EL MUSEO PICTORICO.
Y ESCALA OPTICA.
TOMO I.
THEORICA DE LA PINTVRA,
EN QVE SE DESCRIBE SV ORIGEN,
Eſſencia, Eſpecies, y Qualidades, con todos los demas
Accidentes, que la enriquezen, è illuſtran.
Y SE PRVEBAN, CON DEMONSTRACIONES
Mathematicas, y Filoſoficas, ſus mas radicales
Fundamentos.
DEDICALE
A LA CATOLICA, SACRA, REAL MAGESTAD
DE LA REYNA NUESTRA SEÑORA
D.ª ISABEL FARNESIO,
DIGNISSIMA ESPOSA DE NVESTRO CATOLICO
Monarca Don Felipe Quinto,
POR MANO DEL EXCELENTISSIMO SEÑOR
Marqués de Santa-Cruz, Mayordomo Mayor de ſu Mageſtad:
SU MAS HUMILDE CRIADO D. ANTONIO PALOMINO
de Caſtro, y Velaſco.
CON PRIVILEGIO
En Madrid: Por Lucas Antonio de Bedmar, Impreſſor del Reyno, &c. Año 1715.
Vendeſe en Caſa de Don Joſeph del Villar, y Villanueva, Mercader de Libros, y
Corral de Roma, en la Calle de Toledo, junto al Colegio Imperial della Corte.

ANTONIO PALOMINO
***El museo pictórico y escala óptica*, 1715-1724**
BNE, Er/1013

la última guerra civil, se conservan hoy recuperados la mayor parte de sus vestigios. Últimamente el investigador Víctor Marco García ha descubierto en el fondo existente en el Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí una serie de bocetos o «borrones» que en 1692 Palomino envió desde Madrid a su amigo el pintor valenciano Dionisio Vidal para la realización por este,

Destrossades estes pintures al cremar-se l'església durant l'última guerra civil, es conserven hui recuperats la major part dels seus vestigis. Últimament l'investigador Víctor Marco García ha descobert en el fons existent en el Museu Nacional de Ceràmica i Arts Sumptuàries González Martí una sèrie d'esbossos o «esborralls» que en 1692 Palomino va enviar des de Madrid al seu amic el pintor valencià Dionisio Vidal per a la realització per este, de les pintures murals que decoren la valenciana parròquia de Sant Nicolau de Bari i Sant Pere Màrtir de Verona.

El lloc que Palomino ocupa com a teòric tractadista de l'art no pot ser més preeminent. El seu llibre *El museo pictórico y escala óptica*, publicat en dos volums, el primer en 1715 i el segon en 1724, és una obra essencial de la literatura artística espanyola, en la qual es resumix, de manera enciclopèdica, tot el saber pictòric del seu temps. La bella i al·legòrica portada del primer tom, imprés a Madrid en 1715, presenta a la Pintura que, sedent, ens mostra els artefactes de la Perspectiva. Interessant és assenyalar que qui va gravar esta portada va ser el gran artista Hipólito Rovira, el màxim representant de l'art rococó a València.

Hi ha artistes el nom del quals és clau i xifra d'un moment. El valencià Hipólito Rovira

de las pinturas murales que decoran la valenciana parroquia de San Nicolás de Bari y San Pedro Mártir de Verona.

El puesto que Palomino ocupa como teórico tratadista del arte no puede ser más preeminente. Su libro *El museo pictórico y escala óptica*, publicado en dos volúmenes, el primero en 1715 y el segundo en 1724, es una obra esencial de la literatura artística española, en la cual se resume, de manera enciclopédica, todo el saber pictórico de su tiempo. La bella y alegórica portada del primer tomo, impreso en Madrid en 1715, presenta a la Pintura que, sedente, nos muestra los artilugios de la Perspectiva. Interesante es señalar que quien grabó esta portada fue el gran artista Hipólito Rovira, el máximo representante del arte rococó en Valencia.

Hay artistas cuyo nombre es clave y cifra de un momento. El valenciano Hipólito Rovira Brocandel es uno de esos personajes que, en su vida, conocen el éxito y a la vez la desgracia ya que acabó víctima de la locura más absoluta. Hijo de un escultor, Hipólito Rovira, que precozmente se distinguió como dibujante y grabador, en 1720 viajó a Italia y tras frecuentar en Roma los círculos artísticos a la moda, en un momento en que, en la ciudad eterna, se daban cita los artistas más inquietos y los viajeros más cosmopolitas de la época, luego regresó a su ciudad cargado de ideas y proyectos. En Valencia fue protegido por el opulento marqués de Dos Aguas, para quien diseñó la obra que inmortalizó su nombre. Don Giner Rabassa de Perellós y Lanuza, marqués de Dos Aguas, le encargó la remodelación del viejo caserón medieval, antigua sede de la baronía de Dos Aguas. La portada, diseñada por Rovira y labrada por el escultor Ignacio Vergara, con la representación alegórica de los ríos Júcar y Magro que riegan la fértil huerta valenciana, es una obra maestra del efímero rococó levantino. Realizada en alabastro de Niñerola, con sus figuras miguelangelescas y de aire berniniano, es la prueba de un arte sensorial de epidérmica sensibilidad.

El palacio del Marqués de Dos Aguas es hoy el Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí. En sus salas, además de las piezas de barro antiguas y modernas, se conservan cuatro carrozas del siglo XVIII. Sin duda alguna la más bella y aparatosa es la Carroza de las Ninfas, diseñada por Hipólito Rovira y realizada, en 1753, por Ignacio Vergara. Se trata de una magnífica berlina de suspensión por correas, de madera dorada, con un exterior decorado con rocallas, hojarascas, flores, frutos, angelotes y *putti* de tallada factura y pinturas mitológicas al óleo en sus paneles. Su interior está tapizado de terciopelo rojo y bordados de hilos de plata. «Coche de regalo»



Brocandel és un d'eixos personatges que, en la seua vida, coneixen l'èxit i a la vegada la desgràcia ja que va acabar víctima de la bogeria més absoluta. Fill d'un escultor, Hipólito Rovira, que precoçment es va distingir com a dibuixant i gravador, en 1720 va viatjar a Itàlia i després de freqüentar a Roma els cercles artístics a la moda, en un moment en què, en la ciutat eterna, es donaven cita els artistes més inquiets i els viatgers més cosmopolites de l'època, després va tornar a la seua ciutat carregat d'idees i projectes.
A València va ser protegit per l'opulent Marqués de Dosaigües, per a qui va dissenyar l'obra que va immortaliltzar el seu nom. El senyor Giner Rabassa de Perellós i Lanuza, Marqués de Dosaigües, li va encarregar la remodelació del vell casalot medieval, antiga seu de la baronia de Dosaigües. La portada, dissenyada per Rovira i llaurada per l'escultor Ignacio Vergara, amb la representació al·legòrica dels rius Xúquer i Magro que reguen la fèrtil horta valenciana, és una obra mestra de l'efímer rococó llevantí. Realitzada en alabastre de Niñerola, amb les seues figures miguelangelesques i d'aire berninià, és la prova d'un art sensorial d'epidèrmica sensibilitat.

El Palau del Marqués de Dosaigües és hui el Museu Nacional de Ceràmica i Arts Sumptuàries



HIPÓLITO ROVIRA / IGNACIO VERGARA

***Carroza de las Ninfas**, ca.* **1753**

Madera tallada y dorada, paneles pintados al óleo, cuero y bronce policromados

MNCV, nº inv. CE2/00993

o «coche de rúa» para pequeños trayectos urbanos, es un espléndido ejemplar de arte rococó. Este tipo de vehículo, que en España empezó a usarse a fines del siglo XVI, en principio tenía un uso restringido solo para reyes y altos dignatarios de la Corona. La fidelidad del marqués de Dos Aguas a los Borbones, después de la Nueva Planta, hizo que este magnífico coche fuese propiedad de un personaje tan representativo de la nobleza valenciana. Aunque bajo los Austrias y Felipe V se promulgaron varias Pragmáticas contra el despilfarro de la nobleza, como muy bien indica Juan Sempere y Guarinos en su *Historia del luxo y las leyes suntuarias en España*, fue durante el reinado de Fernando VI y doña Bárbara de Braganza cuando se consideró que el lujo no era perjudicial al Estado. Más bien fue cuando la monarquía española tomó conciencia de que la creación de manufacturas de las artes suntuarias servía para fomentar el comercio y la industria nacional.

La vida de los humanos pende de un hilo y los triunfos acaban resultando vanos. De igual manera que el estilo rococó valenciano fue muy fugaz al quedar truncado por la fundación de la Real Academia de San Carlos, que impuso el gusto por el neoclasicismo, así sucedió con la existencia de Hipólito Rovira. Cuando estaba en Roma comenzó a hacer extravagancias propias de un loco. Al final, convertido en un orate, fue recluido en La Misericordia y por último murió el 7 de marzo de 1765 en el histórico Hospital General de Valencia. Pese al triste final de su existencia, el nombre del valenciano Hipólito Rovira, autor entre otras obras del grabado de la portada del tomo I del *Museo pictórico y escala óptica* de Palomino y de la fastuosa Carroza de las Ninfas, ha quedado inmortalizado como el del genial creador del palacio del Marqués de Dos Aguas, uno de los edificios cardinales del arte rococó en España.

González Martí. En les seues sales, a més de les peces de fang antigues i modernes, es conserven quatre carrosses del segle XVIII. Sens dubte la més bella i aparatosa és la Carrossa de les Nimfes, dissenyada per Hipólito Rovira i realitzada, en 1753, per Ignacio Vergara. Es tracta d'una magnífica berlina de suspensió per corretges, de fusta daurada, amb un exterior decorat amb rocalls, fullaraques, flors, fruits, angelots i *putti* de tallada factura i pintures mitològiques a l'oli en els seus panells. El seu interior està entapissat de vellut roig i brodats de fils de plata. «Cotxe de regal» o «cotxe de rua» per a xicotets trajectes urbans, és un esplèndid exemplar d'art rococó. Este tipus de vehicle, que a Espanya va començar a utilitzar-se a finals del segle XVI, en principi tenia un ús restringit només per a reis i alts dignataris de la Corona. La fidelitat del Marqués de Dosaigües als Borbó, després de la Nova Planta, va fer que este magnífic cotxe fóra propietat d'un personatge tan representatiu de la noblesa valenciana. Tot i que sota els Àustria i Felip V es van promulgar diverses Pragmàtiques contra el balafiament de la noblesa, com molt bé indica Juan Sempere i Guarinos en la seua *Historia del luxo y las leyes suntuarias en España*, va ser durant el regnat de Ferran VI i la senyora Bàrbara de Bragança quan es va considerar que el luxe no era perjudicial a l'Estat. Més bé va ser quan la monarquia espanyola va prendre consciència que la creació de manufactures de les arts sumptuàries servia per a fomentar el comerç i la indústria nacional.

La vida dels humans penja d'un fil i els triomfs acaben resultant vans. De la mateixa manera que l'estil rococó valencià va ser molt fugaç al quedar truncat per la fundació de la Reial Acadèmia de Sant Carles, que va imposar el gust pel neoclassicisme, així va succeir amb l'existència de Hipólito Rovira. Quan estava a Roma va començar a fer extravagàncies pròpies d'un boig. Al final, convertit en un orat, va ser reclòs en La Misericòrdia i finalment va morir el 7 de març de 1765 en l'històric Hospital General de València. A pesar del trist final de la seua existència, el nom del valencià Hipólito Rovira, autor entre altres obres del gravat de la portada del tom I del *Museo pictórico i escala óptica* de Palomino i de la fastuosa Carrossa de les Nimfes, ha quedat immortaliltzat com el del genial creador del Palau del Marqués de Dosaigües, un dels edificis cardinals de l'art rococó a Espanya.



ANTONIO PALOMINO

San Nicolás de Bari, tras repartir limosnas, sana milagrosamente a una mujer baldada. Alegorías de La Limosna y La Conmiseración con los santos Ángeles Custodios, *ca.* **1692-1694**

Tinta negra sobre papel verjurado blanco

MNCV, nº inv. CE4/04338



ANTONIO PALOMINO

San Nicolás de Bari, en presencia del Emperador, afrenta al presbítero Arrio en el Concilio de Nicea. Alegorías de La Religión y El Celo Santo con las Potestades, *ca.* **1692-1694**

Tinta negra sobre papel verjurado blanco

MNCV, nº inv. CE4/04339



ANTONIO PALOMINO

San Pedro mártir de Verona hace venir una nube para protegerse del sol y convertir a un hereje. Alegorías de La Industria y La Protección con el coro de los Santos Confesores, *ca.* **1692-1694**

Tinta negra sobre papel verjurado blanco

MNCV, nº inv. CE4/04340



ANTONIO PALOMINO

Martirio de San Pedro de Verona. Alegorías de La Fe y La Constancia con el coro de los Santos Mártires, *ca.* **1692-1694**

Tinta negra sobre papel verjurado blanco

MNCV, nº inv. CE4/04337

16

Museo Nacional de Escultura (Valladolid)

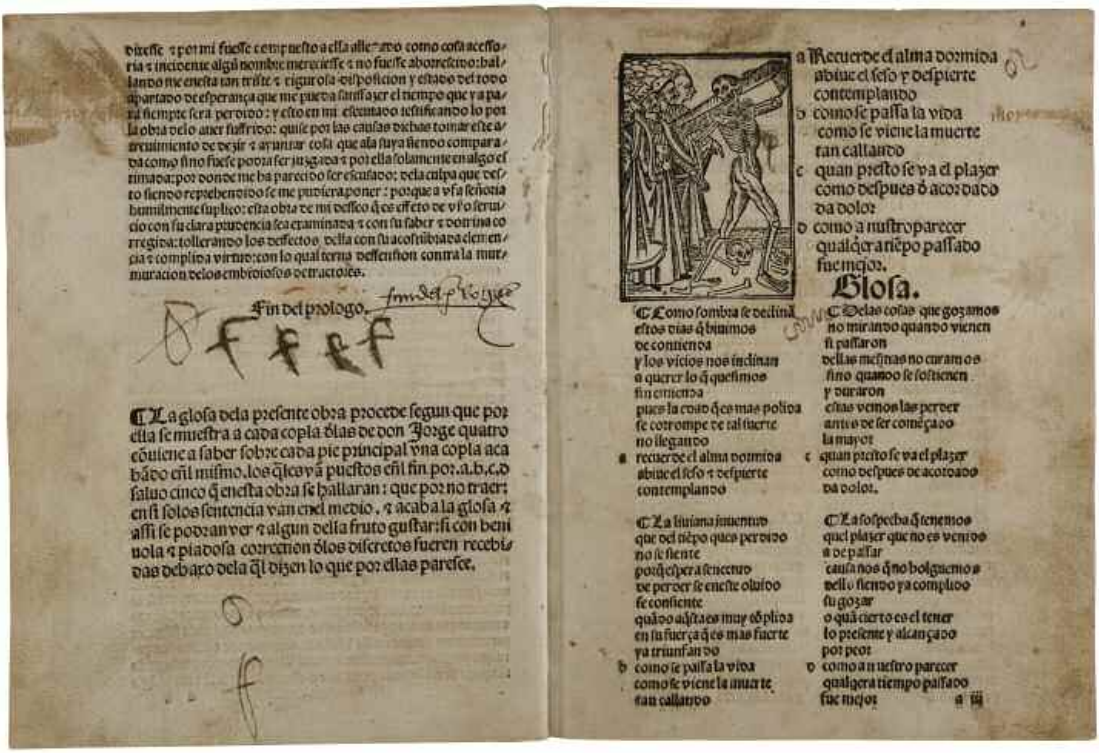
Glosa famosísima sobre las coplas de don Jorge Manrique (*ca.* 1508-1510)

La Muerte (*ca.* 1522)

MARÍA BOLAÑOS

SÍNTOMAS de una nueva sensibilidad florecen, en los siglos finales de la Edad Media, frente a los grandes temas de la existencia: el sentido de la vida, el más allá y, más que todo, la muerte. En el pensar cristiano, morir había sido un hecho natural –y el tránsito culminante a una vida eterna–. Pero esa creencia se agrieta y se abre paso una visión de la muerte como mero miedo a la aniquilación, al acabamiento de la vida, a la descomposición física. Los hombres han empezado a meditar por sí mismos sobre ese final, en términos que no son ya los de la religión: la muerte se «seculariza», se vive como una experiencia real, como una fuerza universal y devastadora, casi ajena a Dios: un ángel, sí, pero exterminador e imparcial. Una enemiga. Los sermones, la literatura culta y la popular, el teatro y las artes testimonian esta crisis, a la que no fue ajena el azote de epidemias, hambrunas y guerras que asolaron campos y ciudades en el siglo XIV. Este sentimiento ante el morir, en cualquier caso, no es más que un signo del despertar moderno del individualismo, de ese «hombre interior» que descubre que la vida es en sí misma espléndida y merece ser degustada, elogiada y preservada.

La muerte polariza la inspiración más solemne de la lírica europea, desde el italiano Petrarca, con su *Triunfo de la Muerte*, al francés Villon, que canta con una ilimitada piedad la caducidad de la suerte humana, pasando por el castellano Jorge Manrique, uno de los grandes poetas del siglo XV. Manrique escribe las *Coplas a la muerte del maestro Don Rodrigo* (1476), su propio padre, convirtiendo su pérdida personal en un duelo universal. Es un poema a la mortalidad. En sus cuarenta estrofas –de una métrica ya ensayada por su tío, Gómez Manrique– reúne una constelación de temas de la tradición, enlazados en un noble y melancólico ritmo, como ha dicho Salinas, que los rescata de la «seca costra formularia», gracias a la concentración poética, la densidad intelectual y la sencillez de palabras y frases. Así sucede con el *ubi sunt*, esa pregunta sin respuesta que desde el mundo helénico indaga el paradero de los héroes de tiempos pasados. Manrique repasa a sus contemporáneos hispanos –los infantes de Aragón, Álvaro de Luna, el rey Don Juan, sus tesoros, torneos y hazañas; las damas, sus vestidos y sus placeres; su propio padre–, y va enumerando, en la metáfora del río que corre al mar, el final que les conduce a la «fragua» de la Muerte. En un tono de planto elegíaco, mediante exhortaciones –«recuerde», «despierte»,



Glosa famosísima sobre las coplas de don Jorge Manrique, *ca.* 1508-1510
BNE, R/4133

«avive»— canta las realidades mundanas, lamenta el final de los placeres, recuerda la ruina de la belleza, pero rescata para la dignidad de su padre una vida tercera, la de la gloria póstuma, ganada en sus «trabajos y aflicciones contra moros».

Los versos de Jorge Manrique llegan en una época brillante para la edición castellana, y en un ambiente proclive a la frecuentación de los libros entre letrados, hidalgos y médicos, y cuando la labor impresora se hace con una técnica traída por alemanes. Es el caso de esta *Glosa famosissima sobre las coplas de don Jorge Manrique*, editada en Sevilla hacia 1508-1510 por Jacobo Cromberger, un potente impresor y librero, que dominó el negocio en Sevilla de 1504 hasta su muerte, en 1528, y fue el primer editor que llegó al Nuevo Mundo.

Puede decirse que, en cierto modo, la escultura de Gil de Ronza es la respuesta a las preguntas de Manrique sobre el paradero de las glorias terrenas. Pero si el tono del poeta se enmarca en la tradición de la elegía cristiana, teñida de filosofía estoica, platonismo y cultura pagana, esta obra de arte que le acompaña corresponde a otra visión que había tomado, a fines de la Edad Media, un protagonismo sin precedentes. En grabados, miniaturas, capiteles, pinturas murales o retablos asistimos a la invención de la Muerte con mayúscula: un ser híbrido, un cadáver viviente, un esqueleto horrendo que actúa como una persona, se aparece a los vivos, les invita a danzar o, como aquí, les anuncia el Juicio Final. Ni sombra de lirismo. Encarna una categoría destinada a tener un gran éxito: lo macabro, un término francés, nacido como un nombre propio a fines del XIV (Macabré), pero convertido en una «fantasía patética», asociada al miedo a los espectros, un terror supersticioso que ya no abandonará la imaginación popular.

Este ejemplar se inscribe en esa cultura de muerte. Procede de la capilla funeraria de un convento franciscano zamorano, encargada en 1521 por el deán Diego Vázquez de Cepeda a un cantero francés, Ardoin de Avineo, y al entallador flamenco, Gil de Ronza, quien trabajó también en Salamanca y Toledo. Apenas queda nada de este proyecto excéntrico y lujoso, consistente en una imponente arquitectura distribuida en «cabañas», que representaban escenas de la vida de Cristo tituladas con frases del Credo latino. Quizás estaba inspirado en el teatro de los misterios –con el que estaban familiarizados estos artistas del norte–, que, a semejanza de las esculturas de las «cabañas», representaba cuadros de la Historia sagrada, en un escenario de coparticipación simbólica.

En actitud triunfal, adornada con su sudario y con la trompeta que convoca al Juicio Final, es notable por su escalofriante realismo. Ya no es el dulce ángel que acompaña el morir conforme. Descristianizada, la enemiga, ahora, tiene una apariencia pavorosa. Su cuerpo devorado por los gusanos, con la carne adherida aún a los huesos, es un ser sobrenatural y, a la vez, el doble del mortal al que amenaza. Es una Muerte «anatomizada», tanto más alucinante cuanto más exacta en los detalles, en su verismo científico, lo que explica la suposición, hoy desacreditada, de que su autor hubiese podido ser el escultor Gaspar Becerra, ilustrador de la *Historia de la composición del cuerpo humano* (1552) de Juan Valverde de Amusco, un anatomista competidor de Vesalio, pero también defensor de la disección de cadáveres como fuente de conocimiento del cuerpo humano.

GIL DE RONZA
***La Muerte**, ca.* **1522**
Madera policromada, 169 × 62 × 48 cm
Museo Nacional de Escultura, nº inv. 57



17

Museo de Zaragoza

Romances en que están recopilados la mayor parte de los Romances castellanos... (1550)

Retrato del monarca Alfonso V, rey de Aragón (1557)

FERMÍN DE LOS REYES GÓMEZ

UNA de las frases conocidas de Alfonso V de Aragón (Medina del Campo, 1396 - Nápoles, 1458), apodado «el Magnánimo», se refiere a uno de los denominadores comunes de la exposición: «Los libros son, entre mis consejeros, los que más me agradan, porque ni el temor ni la esperanza les impiden decirme lo que debo hacer». Otro de los rasgos que caracteriza al monarca aragonés es su faceta literaria; en su corte napolitana se instalaron humanistas castellanos, aragoneses e italianos (Pere Torroella, Giovanni Pontano, Lorenzo Vallaque), que realizaron composiciones poéticas en distintas lenguas y con abundancia de romances tradicionales que deleitaban a los cortesanos. Fruto destacado de esta actividad fue el *Cancionero de Estúñiga*, copiado en Nápoles hacia 1460-1463. Otra importante faceta es su política mediterránea, con la anexión de Córcega, Cerdeña, Sicilia y Nápoles, donde se instaló desde 1442 hasta el final de su vida. Casi un siglo después de su muerte los jurados de Valencia encargaron a uno de los artistas más importantes del Renacimiento español, el valenciano Vicente Juan Masip (La Font de Figuera, 1523 - Bocairent, 1579), conocido como Juan de Juanes, un retrato del monarca, que concluyó en 1557. Su fin era dárselo a don Carlos, infante de Aragón. Juanes tenía influencia flamenca, pero, sobre todo, italiana, y gran prestigio en su entorno. En el retrato, de vivos colores rafaelescos, se aprecia la conjunción del carácter del Magnánimo, al que se representa con los símbolos de rey, la corona; de guerrero, el casco, la cota de malla y la armadura, de la época de Carlos V, además de tener su mano izquierda en la empuñadura; y de hombre de letras, un libro. Juanes se inspiró para el rostro en las medallas que del monarca realizó Pisanello en Nápoles, un rostro de edad madura, sereno, pero firme, con nariz aguileña, barbilla partida y un pliegue y sombra en su lado derecho del labio. En el alféizar de la ventana el nombre del rey («ALFONSVS QVI[N]TUS ARAGON[UM] REX») y al fondo la cortina tan solo permite ver una parte del paisaje con ruinas romanas y lo que parece el napolitano Castel Nuovo. Encima de una mesa se colocan el casco y la corona, adornada con piedras preciosas, cuernos de la abundancia y, de nuevo, libros abiertos, pero mostrando la encuadernación. Bajo la corona el libro *De bello civili*, esto es, los *Commentarii de bello civili* de César, abierto por una página que pretende reflejar la magnanimidad del rey, que solo recurre a la fuerza cuando no tiene más remedio: «César había concebido la esperanza de poder terminar la campaña sin lucha y de modo incruento para los



***Romances en que están recopilados la mayor parte de los Romances castellanos que fasta agora sean co[m]puesto*, 1550**
BNE, R/12985

suyos, al haber cortado el avituallamiento de los enemigos». Es conocida su preferencia por la obra de César, introducida en el óleo de forma simbólica, lo que no excluye las aficiones literarias antes mencionadas.

Por ese carácter simbólico, y también por el anacronismo, no podía aparecer en el retrato el libro de *Romances en que están recopilados la mayor parte de los Romances castellanos que fasta agora sean compuesto*, impreso en 1550, al que volvemos la mirada. El casi metro cuadrado de óleo (130 cm de altura por 109 de ancho con el marco) contrasta con las reducidas dimensiones del volumen (14 cm de alto por 7,3 de ancho, en formato dozavo). Porque el óleo estaba destinado a la representación de un gran monarca, modelo para un infante, para su exposición, mientras que el libro tenía otra misión muy distinta, la de ser portado por todo tipo

de personas en una faltriquera y así amenizar sus jornadas. Desde luego su contenido no es ajeno al Magnánimo, pues se trata de una recopilación de romances, piezas que, entre otras, circulaban en la corte literaria napolitana. Sin embargo, los romances son castellanos, como bien dice el título, pese a las vueltas que tuvieron que dar para su difusión impresa.

Los romances circulaban y se transmitían de forma oral con variantes, lo que ha propiciado su anonimato, si bien en ocasiones se asentaban por escrito, como sucede con algunos en el citado *Cancionero de Estúñiga* o en el *Cancionero musical de Palacio* (hacia fines del XV y principios del XVI). Fue la imprenta la que multiplicó su difusión, al principio mediante pliegos sueltos, abundantes a partir de las primeras décadas del siglo XVI, más adelante también en recopilaciones. La primera conocida se publicó en Barcelona hacia 1520, pero la más importante, sin duda, fue la del *Cancionero de romances*, publicado en Amberes por Martín Nucio hacia 1547 o 1548, con algo más de ciento cincuenta romances. Su éxito, debido al contenido y a su formato «de bolsillo», animó, unos años después, en 1550, al mercader de libros italiano establecido en Medina, Guillermo de Miles (o de Millis), a publicar los *Romances* siguiendo por completo su precedente, salvo que suprime el prólogo de Nucio en que explicaba que hacía el libro para el entretenimiento, que lo elaboró recopilando romances a partir de distintas fuentes y que lo ordenó por contenidos. Es de suponer que Miles encargara, al menos, un millar de ejemplares, pero tan solo nos ha llegado uno, que perteneció a Pascual de Gayangos, e incompleto, pues le faltan un par de folios al comienzo y el último cuaderno. En el libro aparece el escudo del librero y la fecha, pero no la localidad ni el nombre del impresor, datos que tal vez pudieron incluirse en un colofón. En algunos catálogos se supone edición zaragozana, pero la sede de Miles es Medina y, por lo tanto tan medinense como Alfonso de Aragón. Aunque este fue objeto de composiciones poéticas, no aparece ninguna entre los romances de nuestro libro, de carácter histórico (de Francia y los doce pares, de la historia castellana, de Troya) y los finales de temas de amores. Así pues, historia en ambas piezas, un personaje histórico amante de los libros y un importante libro lleno de historias, de tradición y de entretenimiento.



JUAN DE JUANES

Retrato del monarca Alfonso V, rey de Aragón, 1557

Óleo sobre tabla, 115 × 91 cm

Museo de Zaragoza, nº inv. 10106

18

Museo de Albacete

Máscara (*ca.* 1936)

Retrato de Alberto (1932)

JUAN MANUEL BONET

EL pintor albaceteño –de Barrax– Benjamín Palencia, y el escultor toledano Alberto Sánchez, más conocido como Alberto, a secas, fueron los dos principales representantes, en la España de la República, de un camino autóctono simbolizado por el nombre de la localidad madrileña de Vallecas.

Benjamín Palencia, educado en Madrid, pronto conquistó la atención de algunos de sus colegas, al igual que la de algunos escritores. Así lo indica el hecho de que en 1923 apareciera –en la selecta colección Índice de Juan Ramón Jiménez, su prologuista– su libro de dibujos *Niños*, y de que estuviera entre los primeros colaboradores gráficos de la recién nacida *Revista de Occidente*, la gran creación de José Ortega y Gasset. Dibujos suyos figuraron además en *Residencia*, uno de ellos como ilustración de una composición ferroviaria de Rafael Alberti, poeta de su generación del cual fue muy amigo.

Más complicado fue el camino de Alberto. De orígenes proletarios –era hijo de un panadero, y trabajó él mismo en ese oficio–, durante la década del diez se movió en aguas socialistas, en las cuales coincidió con el pintor Francisco Mateos, y fue soldado en Marruecos. En el Madrid de comienzos de la década siguiente conectó, en el Gran Café Social y de Oriente, cabe la Glorieta de Atocha, con el pintor uruguayo Rafael Barradas, alma de la tertulia conocida como «de los alfareros», debido al hecho de que Barradas era el director artístico de la revista coruñesa *Alfar*. Ese café, tantas veces representado por Barradas, también lo fue por el toledano, en una tinta china aparecida en 1924 en la revista *Ronsel* de Lugo, y hoy propiedad del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. La influencia barradiana puede apreciarse, al año siguiente, en sus envíos a la Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos (SAI), tan importante para la consolidación de la vanguardia española.

Alberto y Benjamín Palencia, a finales de los años veinte y comienzos de los treinta, iniciaron, como se ha indicado al comienzo de estas líneas, el camino a Vallecas, en un mojón de cuyo «Cerro Testigo» inscribieron los nombres de algunos de sus faros: Picasso y Eisenstein, pero también el Greco, Cervantes, Zurbarán y Velázquez. Vanguardia rural, enraizada en el paisaje mesetario, y en una tradición. Un camino explicitado por ellos en sendos textos maravillosos –Benjamín Palencia en 1932, en el prólogo a su monografía de la editorial Plutarco, y Alberto en 1933, en «Palabras de un escultor», en el número 2 de *Arte*, la revista de la SAI–, y en el cual pronto iban a acompañarlos pintores como Luis Castellanos, Juan Manuel Díaz-Caneja, Maruja Mallo o Antonio Rodríguez Luna; escultores como Eduardo Díaz Yepes o Pancho Lasso; poetas como Alberti, Gil Bel, Federico García



ALBERTO
***Máscara**, ca.* **1936**
Dibujo, tinta china y acuarela
BNE, Dib/18/15732

Lorca –Benjamín Palencia fue el autor del logotipo de La Barraca, con la cual también colaboró Alberto–, el argentino Raúl González Tuñón, Miguel Hernández –amante durante un tiempo de Maruja Mallo–, José Herrera Petere, el chileno Pablo Neruda, Luis Felipe Vivanco; arquitectos –Vivanco también lo era– como Luis Lacasa, Enrique Segarra o Fernando Tudela... La influencia vallecana se aprecia asimismo en el trabajo de artistas como Tonico Ballester, Enrique Climent, Nicolás de Lekuona, Francisco Mateos, José Moreno Villa, Jorge Oteiza, Rafael Pérez Contel, Timoteo Pérez Rubio, Miguel Prieto o Josep Renau. Todo esto ha sido expuesto y estudiado por Raúl Chávarri, Luis González Robles o más recientemente Jaime Brihuega, probablemente el que mejor ha sabido analizar, en una reciente muestra alicantina, tan singular mezcla de espa-

ñolidad y vanguardia, solo igualada, unas décadas después, por el proyecto informalista de El Paso.

El retrato de Alberto por Benjamín Palencia, fechado en 1932, es una de las piezas más importantes de la donación del segundo al Museo de Albacete. En él el pintor, expositor aquel mismo año en París, en la surrealista Galerie Pierre, nos propone un retrato sintético, y no solo físico, sino también moral, de su compañero en la breve y decisiva aventura. Un retrato geométrico, ruralista, en tonalidades sordas, y del cual no está ausente el humor, ya que el rostro alargado y sonriente que emerge presenta cierto aire al de Buster Keaton.

De Alberto enseñamos *Máscara* (*circa* 1936), una de las pinturas sobre papel que lo representan en la Biblioteca Nacional. Se trata de una imagen hierática, enigmática, impresionante –el rostro, como calavera–, de estirpe claramente vallecana, empezando por su gama cromática tan sobria, por lo demás tan cercana a la entonces habitual en Benjamín Palencia o en Maruja Mallo.

Alberto y Palencia, una raíz común y dos vidas divergentes, de la guerra civil en adelante. El toledano, militante del PCE, fue uno de los defensores de El Escorial, de cuyo Instituto de Enseñanza Media era profesor de dibujo. Participó activamente en tareas de propaganda republicana, desarrollando además una notable actividad como escenógrafo. Su obra maestra absoluta es, en 1937, *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella*, tótem de doce metros de alto en el exterior del pabellón de la España republicana en la Exposición de París, del cual un facsímil se alza hoy ante el Reina Sofía. Al año siguiente marchó a la URSS como profesor de dibujo de los niños españoles refugiados allá; nunca volvería de un país donde, debido al predominio del realismo socialista, encontraría enormes dificultades para proseguir con su obra. Palencia vivió la contienda en Madrid, completamente inactivo, y llevando una existencia fantasmagórica. En la posguerra participó en colectivas de carácter oficial y fue, de nuevo con Vallecas como horizonte, el alma de un convivio del cual nacería la Escuela de Vallecas, en la cual junto al ya mencionado Castellanos –del cual tanto podía esperarse, pero que pronto iba a fallecer–, encontramos a nombres nuevos: Álvaro Delgado, Luis García Ochoa, Enrique Núñez Castelo, Gregorio del Olmo, Carlos Pascual de Lara, Francisco San José... todos los cuales serían considerados pronto por críticos como Ramón Faraldo o Manuel Sánchez Camargo, como representantes de lo que bautizaron, por mímesis con la de París, como la Escuela de Madrid.



BENJAMÍN PALENCIA

***Retrato de Alberto*, 1932**

Técnica mixta sobre lienzo, 92 x 65 cm

Museo de Albacete, nº inv. CE05492

19

Museu Picasso (Barcelona)

Estampa de 'Las Meninas' (*ca.* 1780-1785)

Boceto para 'Las Meninas' (1957)
Copia de un retrato de Felipe IV (1897-1898)

JUAN MANUEL BONET

PABLO PICASSO, en su adolescencia, vivió en Madrid durante el curso 1897-1898, y varios meses del decisivo año 1901, en que pintó *La dama en azul*, hoy en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, y fue el director artístico y principal ilustrador de la revista modernista *Arte Joven*, en cuya redacción coincidió con varios de los miembros de la generación del 98. En Madrid, uno de los lugares que frecuentaba el aprendiz de pintor era obviamente el Museo del Prado, que había visitado por vez primera en 1895, en compañía de su padre, y del cual durante la guerra civil llegaría a ser nombrado director honorario. Y dentro del Prado, los tres pintores en los cuales más se fijó, fueron el Greco –una de las fuentes de inspiración de *Les demoiselles d'Avignon* (1907)–, Velázquez –durante su primera estancia realizó, entre otras obras inspiradas en él, esta brillante copia de su retrato de Felipe IV, una de las dos piezas que el Museu Picasso, al cual fue donado por el pintor en 1970, aporta al presente diálogo, mientras la segunda pertenece a su tardío ciclo en torno a *Las Meninas*, al cual luego se hará alusión–, y Goya.

Mucho se ha escrito sobre la voracidad picassiana. Aunque en un principio se valoró sobre todo su capacidad para la ruptura y para encarnar como nadie la modernidad, no pocos de quienes se han acercado a su ingente obra han subrayado lo que esta tiene de reelaboración del arte del pasado para sacarle un partido inédito. Henri de Toulouse-Lautrec o Paul Gauguin o Théophile Steinlen en el arranque de su trayectoria. El Greco pero también Paul Cézanne o el arte ibérico en la época del arranque del cubismo. Jean Auguste Dominique Ingres cuando el ciclo de dibujos

PABLO PICASSO va viure d'adolescent a Madrid durant el curs 1897-1898 i alguns mesos del decisiu 1901, any en què va pintar *La dama de blau* –avui al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía– i va ser el director artístic i principal il·lustrador de la revista modernista *Arte Joven*, a la redacció de la qual va coincidir amb diversos membres de la Generació del 98. Un dels llocs que l'aprenent de pintor freqüentava a Madrid era, òbviament, el Museo del Prado, que havia visitat per primer cop el 1895 en companyia del seu pare i del qual arribaria a ser director honorari durant la Guerra Civil. I dins del Prado, els tres pintors que més van cridar la seva atenció van ser el Greco –una de les fonts d'inspiració de *Les Demoiselles d'Avignon* (1907)–, Velázquez –durant la primera estada a Madrid va pintar, entre altres obres inspirades en ell, aquesta brillant còpia del retrat de Felip IV, una de les dues peces que el Museu Picasso aporta a aquest diàleg i que va rebre en donació del pintor el 1970, mentre que la segona pertany al seu cicle tardà a propòsit de *Las Meninas*, al qual més endavant es farà al·lusió–, i Goya.

S'ha escrit molt sobre la voracitat picassiana. Per bé que al començament es



FRANCISCO DE GOYA

***Las Meninas**, ca.* **1780-1785**

Estampa sobre papel verjurado : aguafuerte, punta seca y buril

BNE, Invent/45537



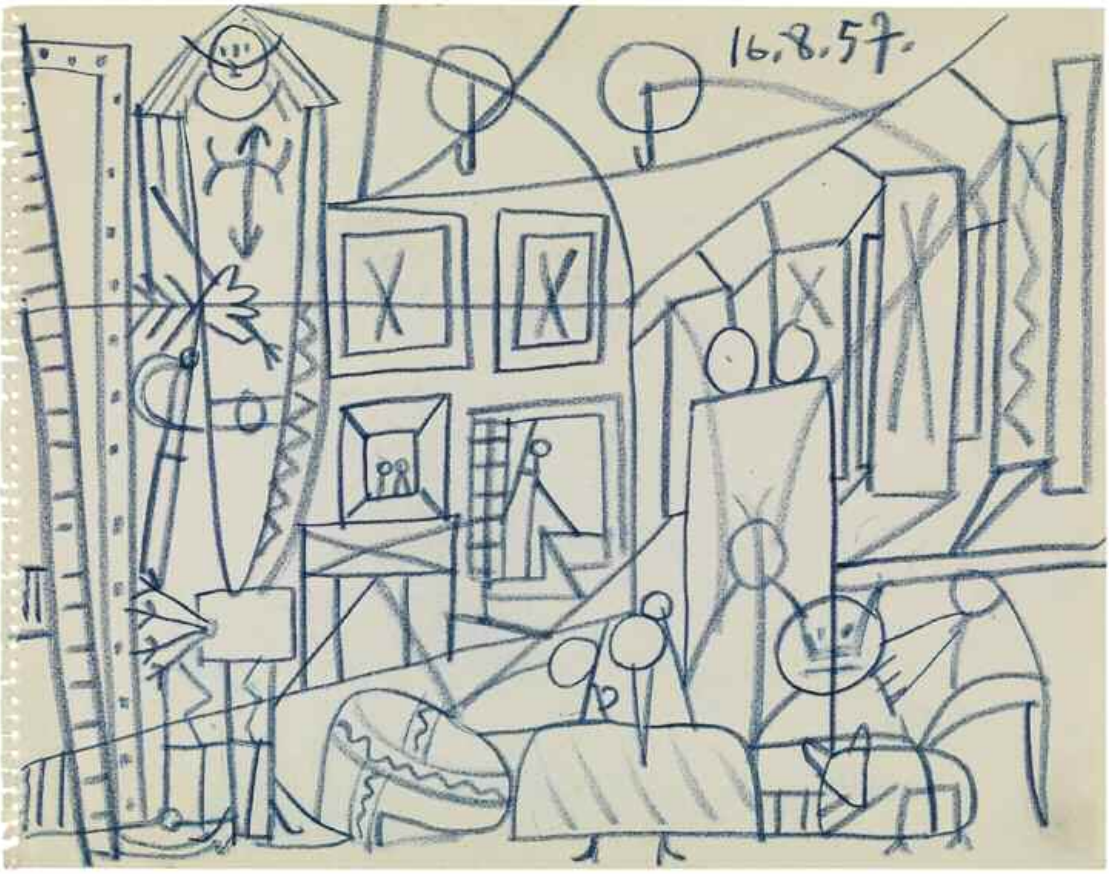
PABLO PICASSO
Copia de un retrato de Felipe IV, pintado por Velázquez hacia 1653, Madrid, **1897-1898**
Óleo sobre tela, 54,2 × 46,7 cm
Donación del artista, 1970
Museu Picasso, Barcelona,
n.º inv. MPB 110.017

calificado de «ingresco», arranque de un giro neoclásico paralelo al protagonizado por la misma época por algunos de los compositores (Igor Stravinsky, Érik Satie, Manuel de Falla...) retratados en ellos. Y luego, de los años cincuenta en adelante, la apropiación explícita de obras maestras del pasado, como las *Femmes d'Alger* de Eugène Delacroix, el *Déjeûner sur l'herbe* de Édouard Manet, y sobre todo *Las Meninas*, la obra maestra absoluta de Velázquez.

Por lo que se refiere al ciclo del malagueño en torno a *Las Meninas*, resulta extraordinario que por decisión del pintor pueda contemplarse entero en una insti-

valorava sobretot la capacitat que tenia per a la ruptura i per encarnar com ningú la modernitat, un nombre considerable dels qui s'han acostat a la ingent obra de Picasso han subratllat el que aquesta té de reelaboració de l'art del passat per treure'n un partit inèdit. Henri de Toulouse-Lautrec o Paul Gauguin o Théophile Steinlen, a l'arrencada de la seva trajectòria. El Greco, però també Paul Cézanne o l'art ibèric, a l'època d'arrencada del cubisme. Jean-Auguste-Dominique Ingres quan el cicle de dibuixos qualificat d'«ingresc», arrencada d'un gir neoclàssic paral·lel al protagonitzat a la mateixa època per alguns dels compositors (Igor Stravinsky, Érik Satie, Manuel de Falla...) que hi apareixien retratats. I després, dels anys cinquanta en endavant, l'apropiació explícita d'obres mestres del passat, com *Les Femmes d'Alger* d'Eugène Delacroix, *Le Déjeuner sur l'herbe* d'Édouard Manet i, especialment, *Las Meninas*, l'obra mestra absoluta de Velázquez.

Pel que fa al cicle del malagueny a propòsit de *Las Meninas*, resulta extraordinari que per decisió del pintor es pugui contemplar sencer en una institució municipal barcelonina com és el Museu



PABLO PICASSO
Boceto para 'Las Meninas',
Cannes, 16 de agosto de **1957**
Lápiz de color azul sobre papel (hoja de cuaderno), 24 x 30,5 cm
Donación Catherine Hutin, 2009
Museu Picasso, Barcelona, n.º inv. MPB 113.292

tución municipal barcelonesa como es el Museu Picasso, inaugurado en 1963, y por el cual tanto había laborado Jaume Sabartés, el secretario del pintor. Que a la muerte de este, acaecida en 1968, Picasso donara a la ciudad donde se habían conocido, la mayor parte de tan importante ciclo, y que lo hiciera cuando España todavía no había recuperado las libertades democráticas, permite hacerse una idea del gran cariño que les tenía tanto a esa ciudad, como a su ex-secretario. El ciclo incluye cincuenta y ocho obras, realizadas entre

Picasso, inaugurat el 1963 i pel qual tant havia bregat Jaume Sabartés, el secretari del pintor. Que a la mort d'aquest, l'any 1968, Picasso donés a la ciutat on s'havien conegut la major part d'obres d'aquest cicle tan important, i que ho fes quan Espanya encara no havia recuperat les llibertats democràtiques, permet fer-se una idea del gran afecte que sentia tant per aquesta ciutat, com per qui havia estat el seu secretari. El cicle inclou cinquanta-vuit obres executades entre agost i desembre del 1957 al seu estudi de La Californie, a Canes, a la Costa Blava, estudi que apareix representat en algunes de les obres, d'una mediterraneïtat gairebé matissiana. Cicle en el qual recrea els personatges representats per Velázquez i l'espai on viuen. Cicle en el qual destrueix i construeix, i on demostra que homenatjar un mestre del passat, el mestre espanyol per antonomàsia, és compatible amb la màxima llibertat, la llibertat que va ser sempre el seu nord, fins i tot a l'època cubista, quan semblava estar adscrit a un moviment i que tanmateix va acabar, com s'ha indicat, amb la pirueta ingresca i neoclàssica i, en definitiva, anticubista. Per bé que altres artistes, i no menors

agosto y diciembre de 1957, y en su estudio de La Californie, en Cannes, en la Costa Azul, estudio representado en algunas obras del mismo, de un mediterraneísmo casi matissiano. Ciclo en el cual recrea los personajes velazqueños y el espacio en que habitan. En que destruye y construye. En que demuestra que homenajear a un maestro de antaño, al maestro español por antonomasia, es compatible con la máxima libertad, esa libertad que siempre fue su Norte, incluso en la época cubista, en que parecía estar adscrito a un movimiento, y que sin embargo terminó, como se ha indicado, con la pirueta ingresca y neoclásica y en definitiva anticubista. Aunque otros artistas, y no menores –de Salvador Dalí, al británico Richard Hamilton–, han vuelto a asomarse al mágico espacio de *Las Meninas*, ninguno ha superado a Picasso. Si magníficos son sus cuadros inspirados en *Las Meninas*, espléndido es también este su único dibujo preparatorio, fechado el 16 de agosto de 1957, donado en 2009 por Catherine Hutin, y que por cómo se organiza en él el espacio, a modo de escenario teatral, y también por su humor –ingrediente tan frecuente en Picasso–, trae a nuestra memoria los bocetos para la obra teatral *El deseo atrapado por la cola* (1944).

Francisco de Goya, tan caro a Picasso, y especialmente al Picasso del *Guernica*, había sido también, como no podía ser de otro modo, un gran admirador de Velázquez, sobre cuyos pasos se inscriben muchas veces los suyos, empezando por el hecho de ser ambos pintores de cámara de un monarca. En 1800, cuando pintó a *La fami-*

precisament –de Salvador Dalí al britànic Richard Hamilton–, han tornat a treure el cap a l'espai màgic de *Las Meninas*, cap d'ells no ha superat Picasso. Si els seus quadres inspirats en *Las Meninas* són magnífics, d'esplèndid es pot qualificar aquest únic dibuix preparatori, datat el 16 d'agost del 1957 i donat el 2009 per Catherine Hutin, el qual, per l'organització de l'espai com si es tractés d'un escenari teatral, i també pel seu humor –ingredient tan sovintejat per Picasso–, ens fa venir a la memòria els esbossos per a l'obra teatral *Le Désir attrapé par la queue* [*El desig atrapat per la cua*] del 1944.

Francisco de Goya, tan estimat per Picasso, i especialment pel Picasso del *Guernica*, havia estat també, com no podia ser d'una altra manera, un gran admirador de Velázquez, sobre les passes del qual sovint s'inscriuen les seves, començant pel fet de ser tots dos pintors de cambra d'un monarca. El 1800, quan va pintar *La familia de Carlos IV* –avui també al Prado– i es va autoretratar, ell també, a l'angle esquerre de l'escena, l'aragonès va fer una clara picada d'ullet a Velázquez. Uns anys abans, l'obra mestra del sevillà havia estat versionada per Goya, *circa* 1778, en un esplèndid aiguafort que forma part d'un cicle que gira al voltant

lia de Carlos IV, hoy también en el Prado, el aragonés hizo un claro guiño velazqueño al autorretratarse, él también, en la esquina izquierda de la escena. Unos años antes, la obra maestra del sevillano había sido versionada por Goya, *circa* 1778, en un espléndido aguafuerte, perteneciente a un ciclo en torno a los cuadros velazqueños de las colecciones reales. Una prueba del segundo estado de ese aguafuerte, del cual se conservan algunos dibujos preparatorios, constituye la aportación de la Biblioteca Nacional al presente diálogo. Espectrales, emocionantes meninas goyescas, reducidas al blanco, al negro y a todos los matices del gris, un color o no-color, por lo demás, velazqueño por antonomasia; grises, también, de algunos retoques a lápiz. Por aquel entonces Goya, que paralelamente copiaría, al óleo, tres cuadros de figura de Velázquez –el *Esopo* y el *Menipo*, de los cuales existe versión calcográfica dentro del ciclo al que hacemos referencia, y el *Inocencio X*, que está en Roma–, estaba apenas iniciándose en las técnicas calcográficas, y sin embargo el resultado es óptimo.

Curiosamente, esta estampa quedó excluida del ciclo por su autor, que ni la editó, ni la comercializó, perdiéndose la plancha, por lo que es mucho más rara que el resto. Se conservan tan solo cinco pruebas de estado, incluida esta de la Biblioteca Nacional, que no puede ser de mejor procedencia, ya que ingresó en 1880, gracias al legado testamentario de Valentín Carderera, gran amigo del pintor, y su primer catalogador.

Velázquez, Goya, Picasso: mágica cadena española.

dels quadres velazquians de les col·leccions reials. Una prova del segon estat d'aquest aiguafort, del qual es conserven alguns dibuixos preparatoris, constitueix l'aportació de la Biblioteca Nacional a aquest diàleg. Espectrals, emocionants *meninas* de Goya, reduïdes al blanc, al negre i a tots els matisos del gris, un color o no-color, d'altra banda, velazquià per antonomàsia; grisos, també, d'alguns retocs a llapis. En aquell temps, Goya, qui paral·lelament copiaria a l'oli tres quadres de figura de Velázquez –l'*Isop* i el *Mènip*, dels quals existeix versió calcogràfica en el cicle al qual fem referència, i l'*Innocenci X*, que es conserva a Roma–, estava tot just iniciant-se en les tècniques calcogràfiques amb un resultat, tanmateix, òptim.

Curiosament, aquesta estampa va quedar exclosa del cicle per decisió de l'autor, qui no la va editar ni comercialitzar, i se'n va perdre la planxa, per la qual cosa és molt més rara que la resta. Se'n conserven únicament cinc proves d'estat, inclosa aquesta de la Biblioteca Nacional, de procedència immillorable, ja que va ingressar el 1880 amb el llegat testamentari de Valentín Carderera, gran amic del pintor i el seu primer catalogador.

Velázquez, Goya, Picasso: màgica cadena espanyola.

20

Museo de Bellas Artes de Granada

Llanto por Ignacio Sánchez Mejías (1935)

Arcos negros (1970)

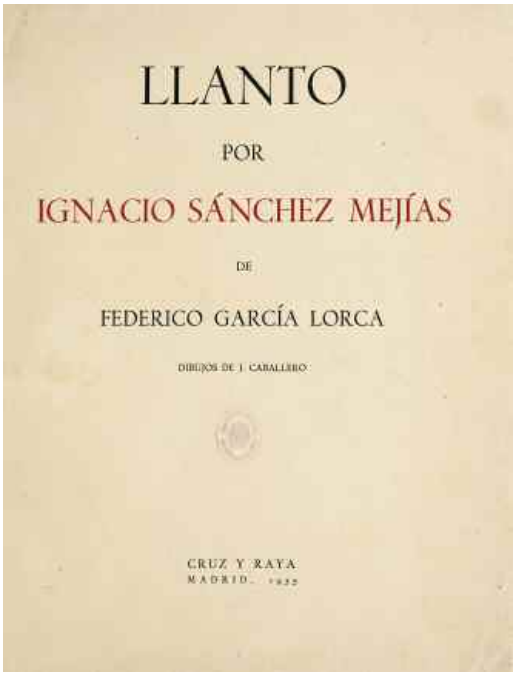
EDUARDO QUESADA DORADOR

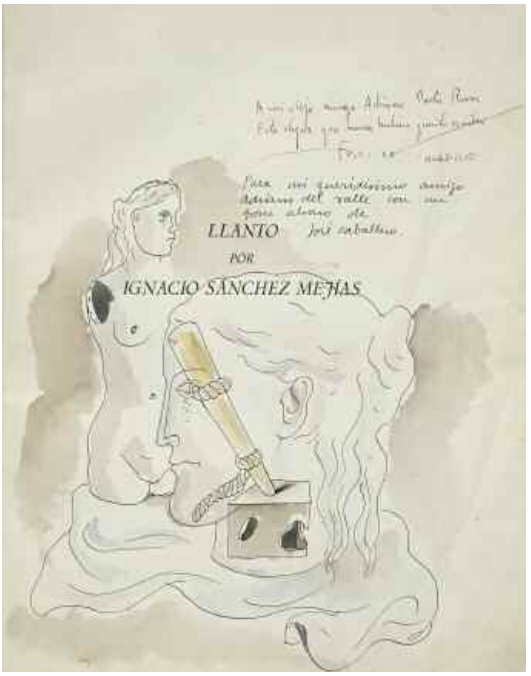
FEDERICO García Lorca (1898-1936) escribió *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* entre el verano y el otoño de 1934, y lo publicó en la primavera de 1935, en Madrid, con Cruz y Raya, en sus Ediciones del Árbol. Llevaba tres ilustraciones de José Caballero (1915-1991), joven pintor de Huelva y amigo del poeta en la capital de España, donde diseñó escenografías y vestuarios para La Barraca y para *Bodas de sangre*. Muestran al torero en una orla, su cogida en la plaza y su cadáver entre ángeles y arcángeles. Son dibujos muy trabajados, de un realismo idealizado o surrealizado, bajo diversas influencias: Picasso clásico, Dalí, incluso algunos de la Sociedad de Artistas Ibéricos, como Benjamín Palencia.

Lorca enriqueció con sus dibujos algunos ejemplares, de los que sobresale el que dedicó al pintor Juan Antonio Morales, dedicado también por Caballero, autor con Morales de dos carteles para *Yerma*, que añadió una viñeta de unas manos cortadas, emulación del consumado artista plástico que era ya el poeta.

Lorca y Caballero dedicaron otro ejemplar al poeta sevillano Adriano del Valle, hoy en la Biblioteca Nacional. Esta vez fue el pintor quien lo enriqueció con otra viñeta así, en la portada, y cuatro acuarelas: la de la portadilla, con dos esculturas llorando, más «La hora terrible en que murió», «La pena» y «El llanto». Obras mucho más libres, mucho más desenfadadas que las ilustraciones. Por si fuera poco, Del Valle convirtió el ejemplar en un magnífico álbum, intercalando recuerdos de Lorca, Caballero, Sánchez Mejías y Falla, entre otros, de los que destacan varias cartas y un dibujo de Lorca, de 1927, como de un arlequín.

Lorca había estado con Del Valle en Sevilla en abril de ese año 1935, volvió a Madrid y, declinando ya junio, llegó a Granada para asistir a las representaciones de Lope y Calderón, de *Fuenteovejuna* y *El alcalde de Zalamea*, por la compañía de Margarita Xirgu y Enrique Borrás, los días 27 y 29, para las fiestas del Corpus. En un ensayo, Gerardo Rosales, hermano menor de Luis, le presentó a otro joven pintor, José Guerrero (1914-1991), granadino como ellos, que recordaría así el encuentro: «Me lo presentó Gerardo Rosales en el Palacio de Carlos V en un ensayo teatral con Margarita Xirgu y con Borrás. Yo notaba que tenía una vitalidad formidable... me impresionó mucho. Me preguntó lo que yo hacía y le dije que quería ser pintor... entonces... lo recordaré siempre... me dijo: 'Tira los pinceles al aire y vete a Madrid'... También me habló del movimiento revolucionario que era el surrealismo... 'en Madrid hay tres pintores, Pepe Caballero, Escassi y Dalí, de una imaginación, de una...'». En realidad, Caballero y Escassi eran dos chicos que prometían, mientras que Dalí, al que Lorca situaba aún en Madrid como si los tiempos dorados de la Residencia de Estudiantes





FEDERICO GARCÍA LORCA
***Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, 1935**
Ilustraciones de José Caballero
BNE, Mss/21693

fueran un eterno presente, era una figura mundial del surrealismo, la última vanguardia. Surrealismo que el poeta proponía como camino, vencidas sus reservas de hacia 1928, cuando, de acuerdo con Gasch y en desacuerdo con Dalí, lo veía como suspensión total de la consciencia, aunque trabajara ya en su línea.

Guerrero seguiría su consejo años después, yéndose a Madrid y a París, y, finalmente, en 1950, a Nueva York, donde la experiencia surrealista había sido primordial para el expresionismo abstracto, su definitivo punto de partida.

En 1970, su obra presentaba el aspecto de *Arcos negros*, lienzo hoy del Museo de Bellas Artes de Granada, en el Palacio de Carlos V, lugar de aquel lejano encuentro con Lorca.

Sin contradecir su ostensible carácter pictórico ni su tensión, Guerrero había serenado la vertiginosa gestualidad de sus pinturas de los años sesenta en otras en las que buscaba, decía, «mayor construcción, mayor claridad y formas más concretas», tras hallar un motivo en «las líneas paralelas de las cerillas», formando «modelos ordenados y rítmicos», ofreciendo «infinitas variaciones». Un motivo pop de hecho, antítesis de la abstracción expresionista, pero que el pintor, sensible a la actualidad sin dejar de ser él, sabía llevar a su terreno, contribuyendo, a la vez, al gusto de los setenta, con sus formas cerradas y curvas, con superficies que se alisaban un tanto.

Eran, además, imágenes cargadas de memoria, en las que revivían motivos antiguos, remotos, como los nichos del cementerio y los vientres de las mujeres embarazadas, pues, al igual que ellas, las cerillas contenían «una vida, una vida que se prende». Cruces de vida y de muerte como los de las elegías españolas de Motherwell, o los de tantas obras de Lorca. El simbolismo, con el romanticismo al fondo, seguía ejerciendo su poderoso influjo.

También había una memoria remota del paisaje de Granada, el mismo que marcó al poeta. Guerrero solía hablar de arcos en estos cuadros, aunque, como Rothko o Pollock, tendía a negar cualquier referencia al paisaje, al contrario que Twombly o Diebenkorn, que, como él, tuvieron su punto de partida en el expresionismo abstracto, al que dieron un desarrollo saturado de evocación o emoción paisajística. O, no menos declaradamente, Manuel Rivera, a partir de la misma Granada, de la misma Alhambra, del mismo Patio de los Arrayanes que es difícil no adivinar en *Arcos negros*, en una visión casi nocturna: la arquitectura y su reflejo, la alberca y su oscura transparencia... Patio que Guerrero no recordaba solo como obra maestra arquitectónica, sino como el sitio al que iba de niño con su hermano para ver los peces rojos de la alberca, cuyos destellos de color le fascinaban. Por cierto que *Arcos negros* es una pieza relativamente singular en el pintor de vivos colores que fue, pieza de color sordo, mate: como oro viejo, como plata vieja, azul gris, como desvaído, y la presencia del negro. Demostración de que Guerrero siempre es Guerrero.

Ver a su lado el *Llanto*, entre obras de los grandes amigos de Lorca que fueron Manuel Ángeles Ortiz e Ismael de la Serna, alguna más de Guerrero y otras de Rivera, es ver la continuidad de la presencia granadina en la cultura española e internacional.



JOSÉ GUERRERO

***Arcos negros*, 1970**

Óleo sobre lienzo, 204 × 178 cm

Museo de Bellas Artes de Granada, nº inv. JA407

Colección Museística de Andalucía

21

Museo Würth La Rioja

Carte la plus Générale et qui comprend la Chine, la Tartarie Chinoise et le Thibet (1734)

La Fuite (2006)

CRISTINA CARRILLO DE ALBORNOZ FISAC

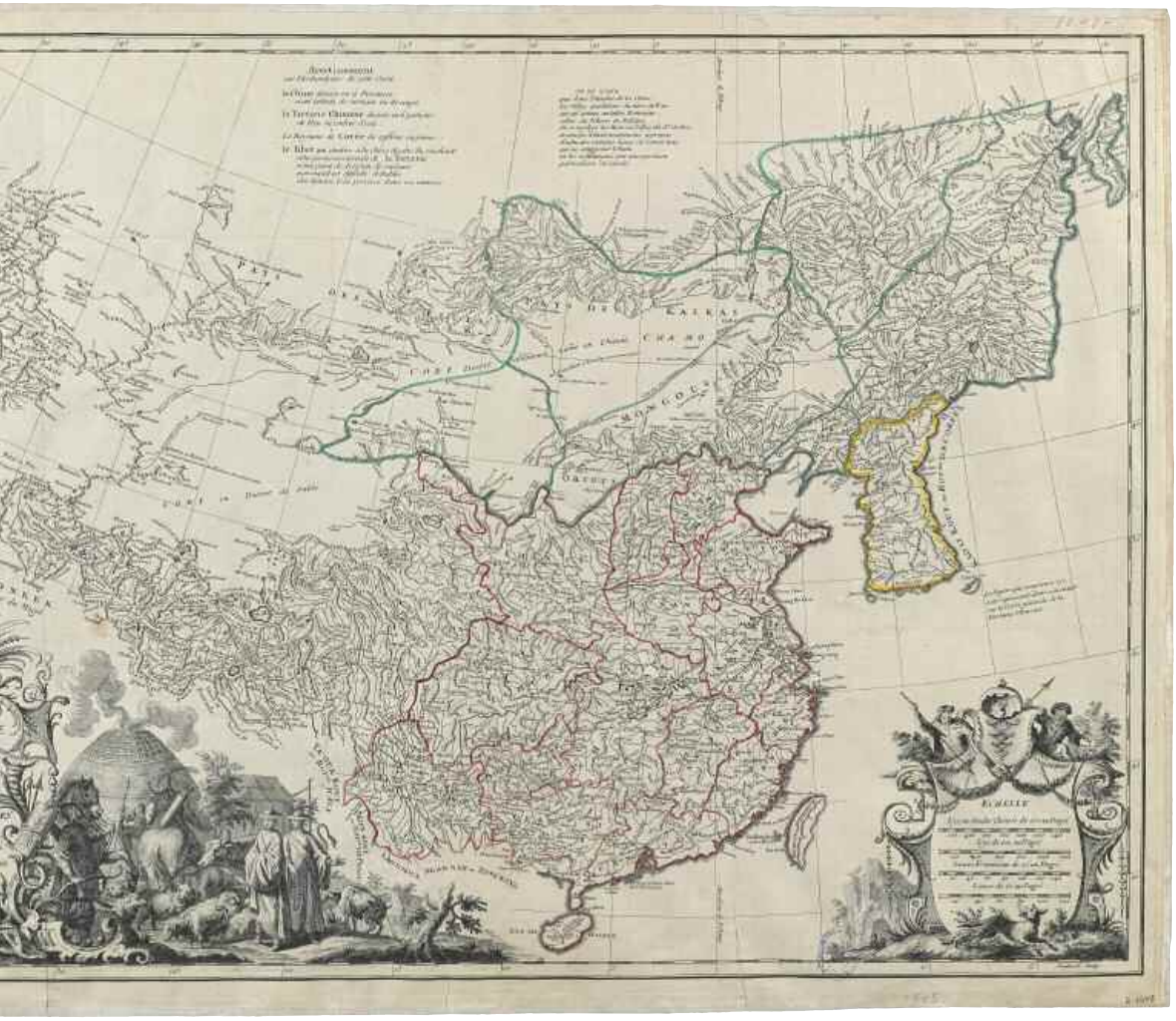


EL destino ha unido dos miradas ancladas en China que emergen mágicamente universales con motivo del 300 aniversario de la Biblioteca Nacional. La de Gao Xingjian, premio Nobel de Literatura 2000 y pintor por derecho propio, con su lienzo *La Fuite* (*La huida*, 2006), y la de Jean-Baptiste Bourguignon d'Anville (1697-1782), a través de su mapa de la China y Asia Central, que completó en 1734.

D'Anville fue uno de los geógrafos y cartógrafos franceses más importantes del siglo XVIII y el primer occidental en proporcionar una visión precisa y detallada de la geografía China y sus regiones adyacentes, tal y como se muestra en el mapa, propiedad de la Biblioteca Nacional, elegido para la exposición. Encargado en 1708 por el emperador, D'Anville lo realizó basándose en el ensayo enciclopédico del imperio chino del jesuita francés Jean-Baptiste du Halde, titulado *Description géographique de la Chine* y supervisado por sacerdotes jesuitas residentes en China. Sin duda esta visión occidental de China fue una de sus obras más sobresalientes y, de hecho, fue la predominante hasta finales del XIX, ya que a pesar de haber sido realizada en el XVIII y por un europeo, poseía una excepcional precisión (gracias al método de d'Anville de laboriosa investigación a través de viajes, relatos históricos, mapas antiguos, poemas, vida social y costumbres).

Sin duda, esta ilustrada versión podría entroncar soberbiamente con la no menos minuciosa, fascinante y literaria visión de China que ofrece en su obra Gao Xingjian (nacido en 1940 en Ganzhou, provincia de Jiangxi, en la China oriental), fantástico pintor creador de un lenguaje moderno de la tradición de la tinta china.

En su obra literaria, Gao Xingjian traza un panorama lírico, a veces brutal y crudo pero siempre sorprendente, del vasto territorio, habitantes y minorías de China. Sin embargo, es en su novela *La montaña del alma* donde se plasman detalladamente sus conocimientos privilegiados, sus reflexiones y emociones vividas en las regiones más recónditas de China; el lector cae rendido ante la descripciones sublimes de belleza de la naturaleza, sus historias de monjes budistas, curas taoístas y desesperadas atracciones sexuales. De carácter semiautobiográfico, el protagonista de la novela es un intelectual, un escritor totalmente devastado, cuya misión es reunir informaciones sobre la cultura popular; con este objetivo, se embarca en un viaje de diez meses (realizado por el propio Gao) a lo largo del río Yangtze, que atraviesa el país de Oeste a Este, en busca del mítico lugar llamado Lingshan (La montaña del alma), aunque en realidad vaga arbitrariamente por donde el destino le lleva. La búsqueda de la ficticia Lingshan se convierte gradualmente en una búsqueda del alma. En una odisea inte-



JEAN-BAPTISTE BOURGUIGNON D'ANVILLE
***Carte la plus Générale et qui comprend la Chine, la Tartarie Chinoise et le Thibet*, 1734**
BNE, MV/20

rior. Finalmente, sus andanzas resultan un viaje doble: geográfico (físico) e interior (espiritual).

Geográfico a través de regiones más aisladas y ligadas a sus tradiciones milenarias, siempre en busca de nuevas inspiraciones. No sin razón, Gao Xingjian es un caminante solitario para quien la naturaleza es una referencia directa a la China rural que amaba recorrer y, al mismo tiempo, una evocación de los paisajes interiores que le habitan. Serpenteando la naturaleza, el ritmo de la marcha se convierte en una fuente de meditación para el hombre y su pensamiento se libera. Así, paralelamente, resulta un viaje espiritual interior, a través de una reflexión filosófica del individuo, afirmando la voz. Su voz individual.

La montaña sagrada (Lingshan) es un símbolo más allá de la realidad, y su búsqueda es el sueño hacia el infinito. Es el sueño de franquear los límites que paralizan al individuo, aniquilado por la dificultad de la existencia, tantas veces bloqueado en un agujero negro y del que debe huir.

La evocación de la búsqueda aparece en Gao Xingjian como un elogio de la huida; en sus obras, la huida se concibe como una búsqueda de libertad. Es el motor de la creación que permite al artista sentirse vivo.

Todo ello se concreta en una de sus obras pictóricas más sublimes, *La Fuite*, elegida para la exposición y perteneciente a la colección del Museo Würth La Rioja. Un lienzo enorme de 2 × 3 metros realizado a base de tinta china, en el que utiliza sesenta variaciones de grises y negros, y en el que surge una figura oscilante con forma humana que parece huir y se alarga, ondulante y sensualmente hacia el infinito. De una belleza plástica conmovedora, su título evoca una fuga triple: interior, exterior y hacia el infinito.

Una fuga, pidiendo permiso a Kant, que se expresa como un deseo de conocer más allá de los límites de la existencia y la experiencia del ser humano. Una fuga sinónimo de liberación y de concentración, a la que el artista siempre aspira. Una concentración que finalmente Gao siempre logra escuchando los ritmos de naturaleza repetitiva de Bach, Messiaen, Glass o Schnittke.

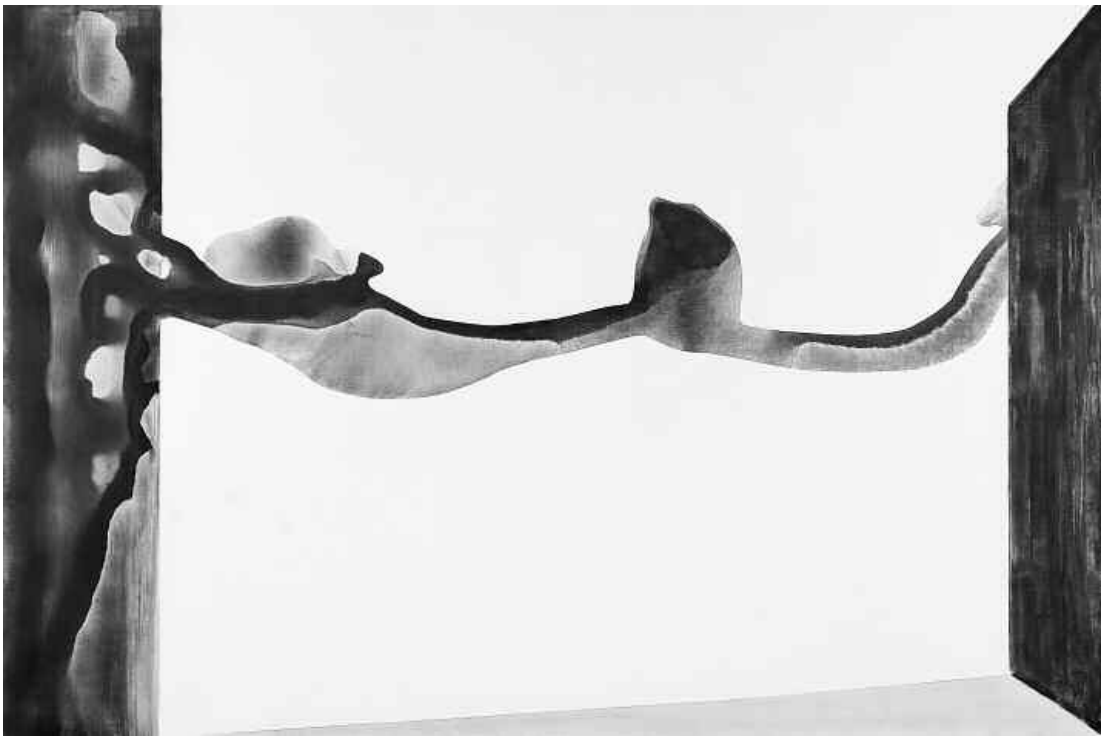
Gao siempre ha estado invadido por un deseo poderoso de libertad, fuera de corrientes y modas. Es un artista celoso de su creatividad y para guardar su inspiración debe huir del mundo, que invade todo. Por ello recalca que su fuga no es política sino existencial. La fuga es inherente al ser humano, para Gao forma una rebelión mental. En su discurso de aceptación del Nobel, Gao afirmaba que el arte transciende las ideologías, fronteras nacionales o conciencias raciales. La literatura es una observación de los dilemas de la existencia humana, un territorio donde nada es tabú.

Gao Xingjian se siente ciudadano del mundo pero vive desde 1988 en Francia como exiliado, estatus privilegiado al hacerle independiente de cualquier poder. Sufrió la represión durante la revolución cultural china (1966-1976) y, pese a ello, su obra jamás incluye un mensaje ni un compromiso político; al contrario, es una huida de la política. Su único objetivo es la búsqueda de la belleza, algo que perdura y se transmite a través de generaciones. Frente a un sistema totalitario, la defensa de Gao Xingjian fue concentrase en el individuo, noción que considera de valor universal. Durante la época más dura de Mao Zedong, cuando la huida física no era opción, la única forma de mantener la autonomía intelectual era, en palabras de Gao Xingjian, hablar consigo mismo. Y así empezó *La montaña del alma*, para disipar su soledad interior.

Es obvio que las tradiciones culturales de China, su lengua y su cultura residen dentro de Gao y que sus modos de percepción y pensamiento se forjaron allí. Pero puesto que la condición existencial del hombre es superior a teorías o especulaciones sobre la vida, Gao no precisa de etiquetas nacionalistas.

Él afirma que se siente como un pájaro libre, que come sin importarle fronteras. Y subraya: «Soy un escritor, un artista simplemente para sí mismo y para todos los seres humanos sin precisar de qué nacionalidad o pueblo sean».

Gao Xingjian ha acabado curiosamente viviendo en la patria de Jean-Baptiste Bourguignon d'Anville. Ambos estudiaron profunda e intensamente, en distintas épocas, casi con tres siglos de diferencia, la inmensidad del continente chino. Curiosamente quién sabe si ha sido la providencia, pero sus obras estarán unidas unos meses para una bella celebración: la del 300 aniversario de la Biblioteca Nacional.



GAO XINGJIAN

***La Fuite*, 2006**

Tinta china sobre lienzo, 200 x 300 cm

Colección Würth España, nº inv. 11778

22

Museos de Las Peñuelas (Melilla)

Discurso de los brigadieres don Pedro Lucuze y don Pedro Zermeño, sobre conservar ó abandonar los tres presidios menores (1765)

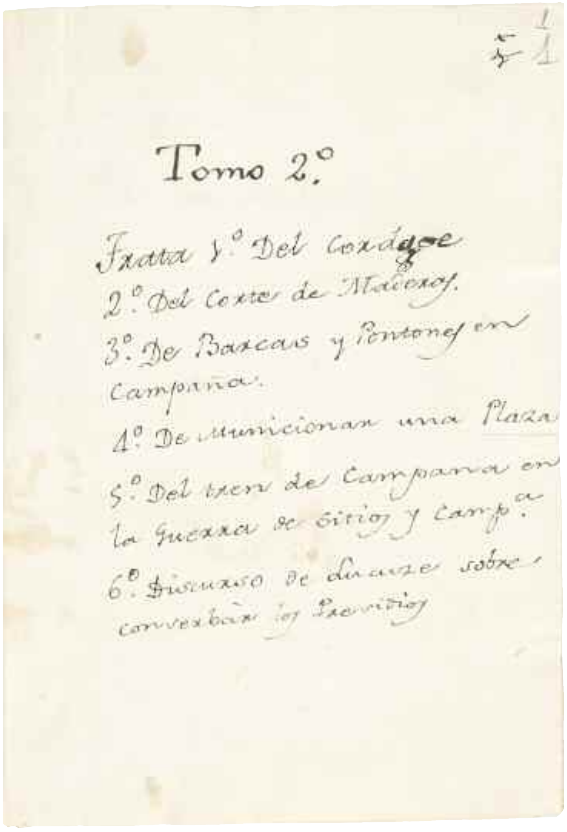
Plano de la Plaza de Melilla y de sus fortificaciones (1773)

FERNANDO CASTILLO CÁCERES

DESDE que en 1497 Pedro de Estopiñán llegó ante Melilla con sus naos y carracas y desembarcó a las huestes de la Casa de Medina Sidonia tomando posesión de la ciudad en nombre de Isabel y Fernando, la pequeña península que forma su territorio no ha hecho más que tejerse y destejerse con una trama de fortificaciones que han determinado su casco urbano. Y es que se diría que el destino de Melilla, ciudad de frontera, es el de ser sitiada y hacer bueno el título de la novela de guerra de Juan Berenguer (Madrid, 1930) en la que le da el calificativo de «la codiciada», o el de reclamar un John Ford que recogiese su épica.

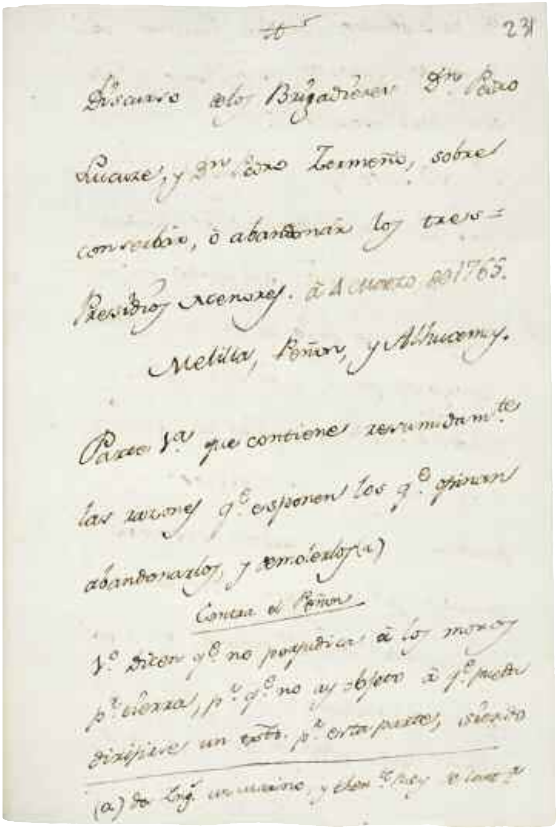
Melilla, uno de los llamados presidios menores –entiéndase como «ciudad o fortaleza que se puede guarnecer de soldados»– junto a Alhucemas y el peñón de Vélez de la Gomera, ha protagonizado durante las más de cinco centurias de soberanía de la Corona española numerosos acontecimientos bélicos. Siempre ha estado amenazada por el turco, instalado en la vecina Regencia de Argel, cuyo bey estaba bajo la obediencia de Estambul, y sobre todo por el Sultanato de Marruecos, cuyo titular muchas veces no podía o no quería sujetar a las kabilas rifeñas que contemplaban a Melilla con el deseo que desataba su prosperidad, gracias a unos comerciantes cuya actividad se remonta a los fenicios. No es de extrañar que lo militar sea la característica definitoria de la plaza, de su población y de su morfología urbana, tanto que Francisco Carcaño la dio en su novela el título de *La hija de Marte* (Málaga, 1930).

Ciudad de tres culturas y religiones, hoy diríamos de población intercultural, Melilla ha pasado por momentos difíciles. Aunque en los tremendos días de Annual, que ha contado como nadie Ramón J. Sender en su *Imán* (Madrid, 1930), la amenaza del sitio de la plaza por los rifeños fue más que una posibilidad, el mayor de los riesgos para la urbe coincidió paradójicamente con el momento en el que España, durante el reinado de Carlos III y al calor de una política reformista que proporcionaba recursos económicos y criterios políticos decididos, aspiraba a recuperar su estatuto de potencia en el Mediterráneo. Precisamente, en 1765, cuando la armada española recuperaba sus capacidades gracias a la política naval emprendida por el marqués de la Ensenada, estaba en pleno debate el asunto de la conservación o el abandono de los tres presidios menores africanos por lo costoso de su mantenimiento y por la continua amenaza que pendía sobre ellos por parte del



Tomo 2.º

Fuerte 1.º Del Coxidor
2.º Del Corte de Macoxo.
3.º De Baxcas y Pontones en Campaña.
4.º De municionar una Plaza
5.º Del tren de Campaña en la Guerra de Sitio y Campª.
6.º Discurso de discurre sobre conservarse los Presidios



Discurso de los Brigadieres Dⁿ Pedro Lucuze, y Dⁿ Pedro Zermeño, sobre conservar, ó abandonar los tres Presidios menores. à 4 de marzo de 1765.

Melilla, Peñon, y Alhucemas.

Pazze Jª que contiene sumariamᵗᵉ las razones q.ᵉ esponen los q.ᵉ opinan abandonarlos, y sus elogios a)

Contra el Peñon

1.º Dizen q.ᵉ no proporciona à los mayores fines, p.ª q.ᵉ no se obtuvo à q.ᵉ puede dirijirse un exto. p.ª otra parte, siendo

(a) de Log. un mismo, y el Rey de Inglaterra

PEDRO DE LUCUCE
Discurso de los brigadieres don Pedro Lucuze y don Pedro Zermeño, sobre conservar ó abandonar los tres presidios menores, a 4 de marzo de 1765
BNE, Mss/12667

sultanato marroquí. Hubo informes de expertos como Segismundo Font y Mateo Vodopich, miembros del Cuerpo de Ingenieros Militares creado por el flamenco Jorge Próspero de Verboom a principios de siglo, que así lo aconsejaban. Sin embargo, fue también en 1765 cuando dos destacados ingenieros militares, Pedro de Lucuce y Pedro Martín Zermeño, melillense este último, entregaron al marqués de la Mina el *Discurso sobre conservar o abandonar los tres presidios menores de Melilla, Peñón y Alhucemas*, un manuscrito que se encuentra en los fondos de la Biblioteca Nacional en un volumen junto con otros textos.

En su informe, los dos brigadieres abogaban de forma inequívoca y razonada por la conservación de las plazas de soberanía española, especialmente la ciudad de Melilla. Su argumento esencial era que los cambios en la estrategia española para el norte de África y el desarrollo de los sistemas de fortificación habían convertido a los presidios en «plazas de armas [...] importantísimas para que el foso y frente de España esté bien defendido». Además alertaban ante la posibilidad de que Marruecos o Inglaterra, presente en el cercano Gibraltar, se instalaran en las plazas abandonadas, amenazando los intereses españoles en la región.

Aunque el marqués de la Mina realizó a su vez otro informe dirigido al marqués de Esquilache en el que insistía en el abandono de la plaza norteafricana, sin duda el dictamen emitido en el *Discurso* de Lucuce y Zermeño, quienes valoraban tanto el emplazamiento de Melilla como las obras de fortificación que se habían llevado a

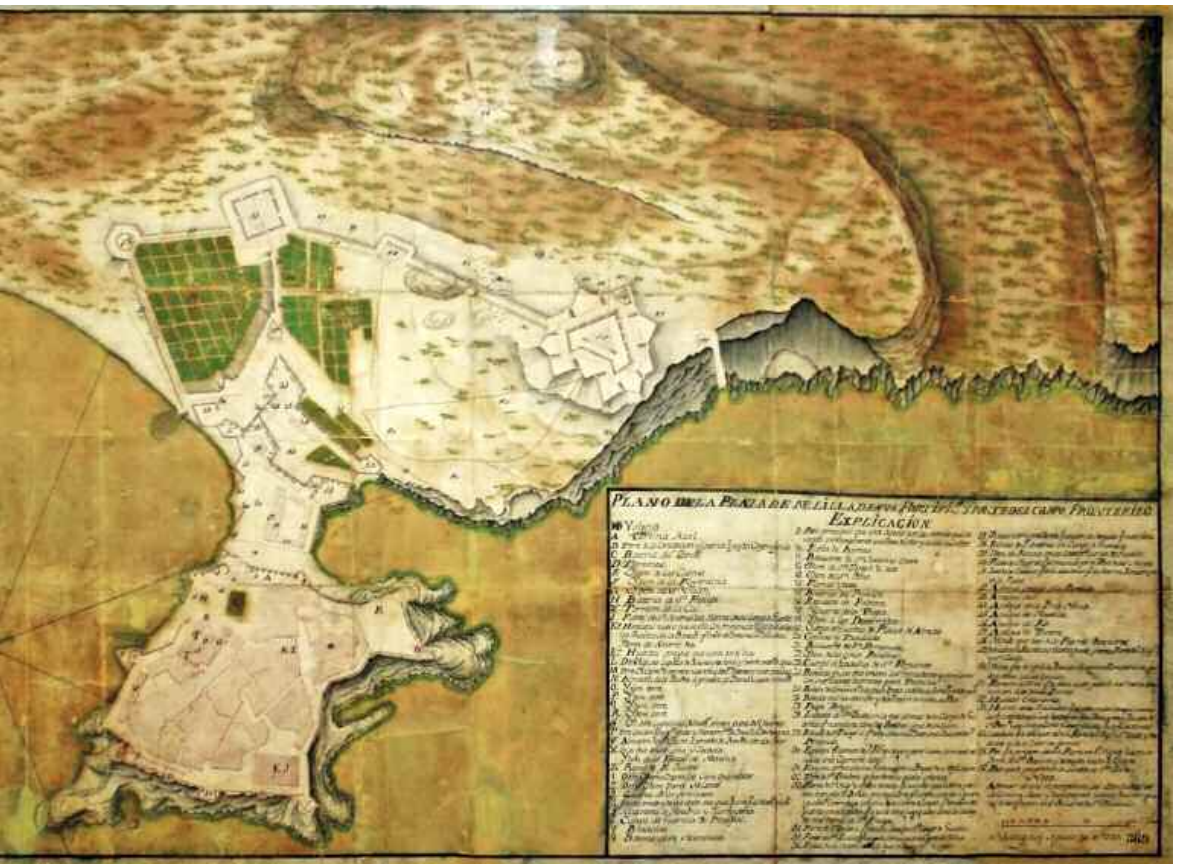
cabo en el último siglo, resultó fundamental para que la plaza continuase bajo soberanía española y se abandonase la posibilidad de su demolición.

La recomendación de Lucuce y Zermeño a favor de la defensa de Melilla no trajo la paz a la zona, pues una década después el sultán de Marruecos puso de nuevo a prueba sus heterogéneas fortificaciones al atacar la ciudad. Aunque el ataque marroquí fue rechazado, los daños sufridos en la urbe fueron muchos, lo que unido a la antigüedad de algunos baluartes, dio lugar a una política de construcciones militares que renovaron la arquitectura urbana con criterios avanzados de acuerdo con los principios de la moderna poliorcética. De estas iniciativas, que aplicaban los criterios de Vauban y presentaban una defensa a distancia de la población mediante el empleo de fuertes y baluartes escalonados de forma adelantada, surgieron los almacenes de las Peñuelas, construidos en 1781.

Precisamente, es este recinto el que alberga en la actualidad a los Museos de Melilla donde, entre otras piezas, se custodian varios planos de la ciudad realizados en la segunda mitad del siglo XVIII, entre ellos el efectuado por el ingeniero militar Juan Caballero y Arigorri en 1773. Este trabajo se llevó a cabo poco antes de que Melilla sufriese un nuevo y prolongado asedio marroquí, en el que Caballero tuvo un destacado papel ante las fuerzas del rey Sidi Mohamed Ibn Abdallah.

En el plano se aprecia la extensión de la plaza, su morfología urbana, y sobre todo las características de sus fortificaciones, incluidos los baluartes y fuertes situados más allá de las murallas y torreones más antiguos que encierran a una población que no llegaba a los dos mil habitantes. Estos planos, que son también un ejemplo de la importancia de la cartografía y de su renovación con el reformismo borbónico, recogen la realidad de Melilla en el momento en que se debatía su futuro, al que tan positivamente contribuyeron Pedro Lucuce y Pedro Zermeño con su *Discurso*.





JUAN CABALLERO Y ARIGORRI

***Plano de la Plaza de Melilla, de sus fortificaciones y parte del campo fronterizo*, 1773**

76 × 116 cm

Museos de las Peñuelas (Ciudad Autónoma de Melilla), nº inv. 369

23

Museo Nacional de Arte Romano (Mérida)

Teatro Romano de Mérida (1794)

Augusto velado (siglo I d.C.)

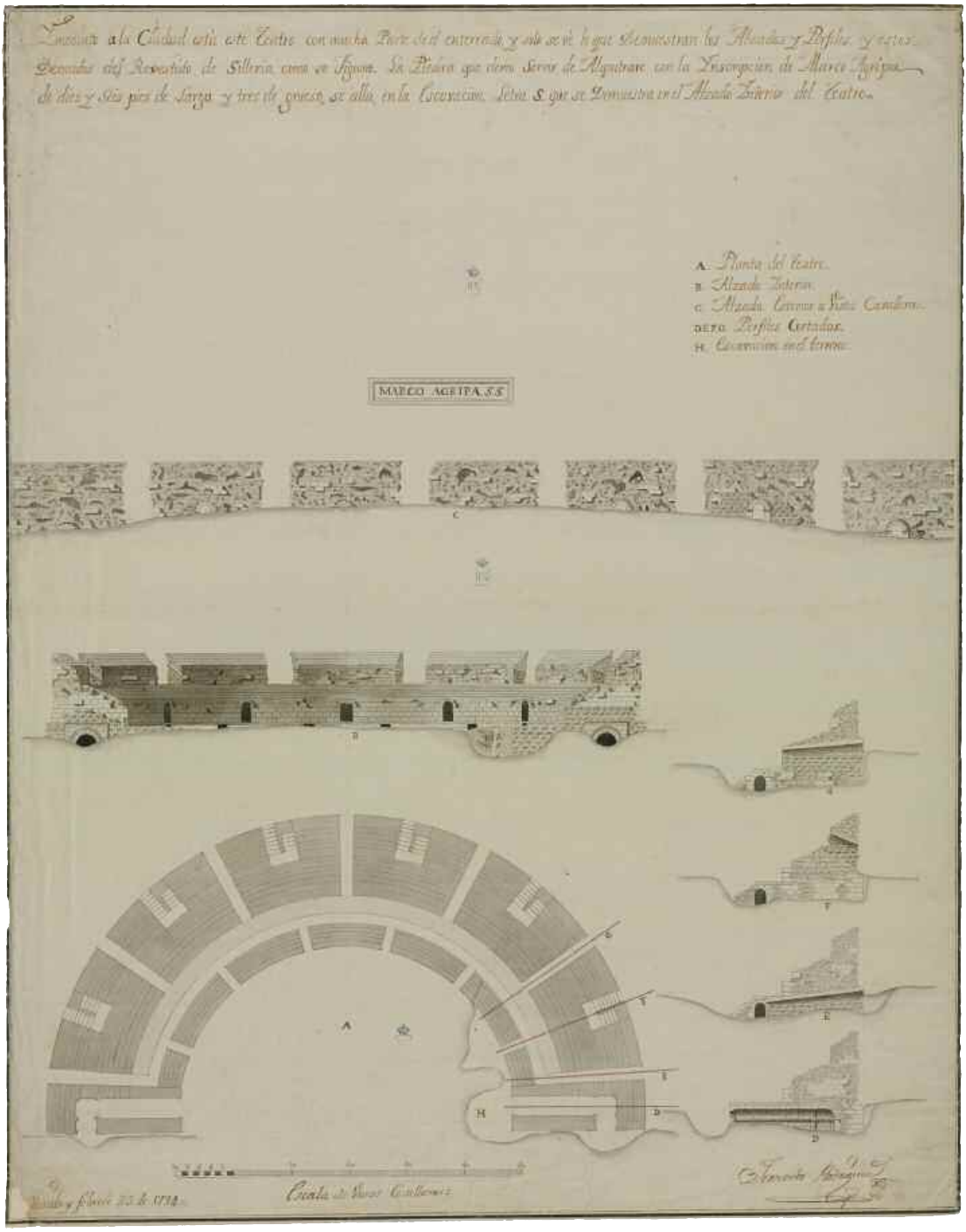
JOAQUÍN GONZÁLEZ MANZANARES

La exposición *Biblioteca Nacional de España. Otras miradas*, a su paso por Mérida, nos presenta dos importantes obras: la escultura más emblemática y popular del Museo Nacional de Arte Romano, el *Augusto velado,* y un dibujo, quizás no tan conocido, pero de gran interés, *Plano del Teatro Romano de Mérida* (1794), del casi desconocido ilustrado emeritense Fernando Rodríguez.

Según Alicia M. Canto (2001), el arqueólogo, dibujante y conservador Manuel de Villena Moziño fue comisionado entre 1791 y 1794 en Mérida, para que «practicara las necesarias excavaciones e hiciera dibujos de sus ruinas y levantara planos y documentara lo que allí hallase». Su labor quedó plasmada en diecinueve láminas coloreadas de los monumentos romanos emeritenses, conservadas en el Museo Naval de Madrid, siendo Fernando Rodríguez, discípulo y ayudante suyo, quien continuó estos trabajos desde 1794 hasta 1798. Rodríguez realizó sesenta láminas y planos, hoy en la Real Academia de San Fernando de Madrid, y vio premiados sus servicios con el nombramiento por Carlos IV (a propuesta de Manuel Godoy) de «celador de las antigüedades emeritenses», en 1807.

La lámina única, suelta y duplicada de esta exposición (relacionada con la número 5 de la Academia) procede de la colección Manuel Castellano, compuesta por más de veinte mil documentos gráficos (fotografías, planos y láminas monumentales) adquiridos por la Biblioteca Nacional al sobrino de Castellano en 1880, noble destino para pasar a la historia y para siempre.

Es muy probable que esta lámina estuviera acompañada de algún documento de entrega. Esta hipótesis me ha empujado a buscar entre los sesenta dibujos de Fernando Rodríguez en el Archivo-Biblioteca de la Academia y, aunque aún no he localizado el documento, sí he hallado un legajo inédito titulado «un Imbentario de las Máquinas, Dibuxos, Libros y demás efectos que se han sacado del Palacio de Buenavista...» (sig. 1-14-11), fechado el 28 de noviembre de 1814, donde se relacionan «setenta y nuebe planos con sus marcos y cristales de diversos tamaños y objetos..., noventa y un dibujos o planos de máquinas en papel suelto y desordenados». Este legajo es, hoy por hoy, todo lo que ha aparecido del inventario o relación de libros que vengo persiguiendo hace años para un estudio e investigación sobre la pasión libresca de Manuel Godoy. Es sabido que, una vez caído en desgracia nuestro personaje, las primeras órdenes emanadas de Palacio fueron: «Que se realice un inventario general de los bienes que se hallaren en sus casas y los del



FERNANDO RODRÍGUEZ

***Teatro Romano de Mérida*, 1794**

Tinta china sobre papel, 550 × 432 mm

BNE, Dib/14/45/29

Almirantazgo, avisando para disponer de ellos» (AHN 18/3/1808). Y a menudo se ha especulado sobre la luz que semejante inventario pudiera arrojar sobre la personalidad y aficiones del poderoso valido.

En cualquier caso, la figura del badajocense Manuel Godoy (1767-1851) es crucial para entender los trabajos emprendidos bajo su gobierno a finales del siglo XVIII, que significaron un hito en la recuperación de la arqueología emeritense.

En sus *Memorias críticas y apologéticas para la historia del reinado del Señor D. Carlos IV de Borbón* (1836) se recoge concretamente que «en cuanto a la arquitectura y la escultura, la restauración fue completa. El gobierno se empeñó firmemente en vedar toda obra cuyos planes y modelos no se sujetasen previamente a la inspección de la Academia [...] Esta disposición, mantenida con rigor inflexible, no fue una tiranía ni un monopolio: fue la salvación del arte, y un premio dado al talento y al estudio clásico».

En carta aparte, se cita: «Porque nunca tanto como en aquella nueva época, trabajé con más empeño ni sostuve mayores guerras por llevar adelante los progresos de las luces [...], más las luces que yo dejé encendidas subsistieron largo tiempo, y aún hoy después de tantos huracanes subsisten y vive mucha parte de ellas».

En sus *Memorias,* y no falto de razón, Godoy se atribuye la paternidad de todo logro importante que acaeciese durante su largo mandato, pleno de poder absoluto, demostrando, en rasgo característico, que no diferenciaba bien entre lo público y lo privado. Por ello pensamos que las láminas dibujadas por Manuel de Villena Moziño y por su continuador, Fernando Rodríguez, estarían en alguno de sus palacios, secretarías o gabinetes.

Y como si de «un plano del tesoro» se tratara, esta lámina que se expone en Mérida describe y señala el lugar donde se halló, en 1935, el *Augusto velado*, sepultado en la llamada *aula sacra* del peristilo del Teatro Romano de Mérida. El busto, según la ficha catalográfica, formaría parte de un conjunto de retratos imperiales, dedicados al culto del emperador. Se trata de una representación de Augusto con velo sobre la cabeza, que lo muestra como Pontifex Maximus, la máxima autoridad religiosa, fechable hacia el siglo I d.C. Se piensa que esta obra, realizada en mármol de Carrara, pudiera ser una importación.

El Teatro Romano de Mérida, fue promovido por el cónsul Marco Agripa, yerno del emperador Octavio Augusto, quien se lo regaló a la recién fundada ciudad entre los años 16 y 15 a.C, según consta aún en las inscripciones de sus dos puertas de acceso. La decoración del teatro no constaba únicamente de figuras de carácter religioso, sino que también incluía varias profanas, lo que contribuía a propagar el arte de Roma en un edificio público, visitado a menudo por la población de la colonia.

La lámina de Fernando Rodríguez, firmada en Mérida el 23 de febrero de 1794, nos describe: «Ymediato ála Ciudad está este Teatro con mucha Parte de el enterrado y solo se vé lo que se muestran los alzados y perfiles y estos-Desnudos del Revestido de Sillería, como se Figura. La Piedra que debió Servir de Alquitrabe con la Ynscripcion de Marco Agripa-de diez y seis pies de Largo y tres de grueso, se halla, en la Escavación, Letra S. que se Demuestra en el Alzado Ynterior del Teatro». La escultura de *Augusto velado*, por azares de la bibliofilia, nos invita hoy a contemplarla con... *Otras miradas*.



Augusto velado, siglo I d.C.
Mármol
Museo Nacional de Arte Romano, nº inv. CE01034

24

Museo de Bellas Artes de Murcia

Aires murcianos (1898)

Un día más (1915)

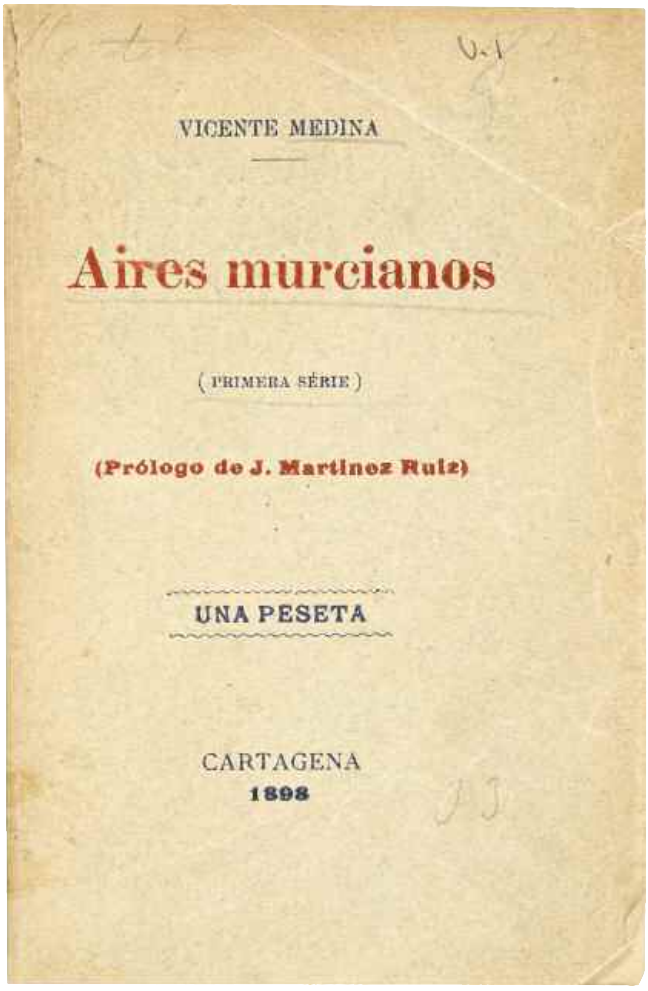
FRANCISCO JAVIER DÍEZ DE REVENGA

VICENTE Medina (Archena, 1866 - Rosario de Santa Fe, 1937) publica la primera edición de su libro *Aires murcianos* en Cartagena en 1898, en un volumen de 125 páginas, que cuenta con un prólogo de J. Martínez Ruiz, el maestro Azorín. Medina recogía en ese libro tan solo ocho aires murcianos, aunque ya tenía escritos algunos otros, y, precediéndolos, dos poemas laudatorios dedicados «A Murcia» y «A Cartagena», curiosa composición la segunda, ya que si la dedicada a la capital del reino es una exaltación de su paisaje, sus costumbres, su naturaleza, la segunda en nada se refiere a la ciudad milenaria, ya que es un elogio otra vez del paisaje de la huerta murciana, evocada con la nostalgia del emigrante que acude a una nueva tierra en la que arraigar, Cartagena, mencionada tan solo en los últimos versos.

Los aires murcianos recogidos en este libro reflejan aspectos de la vida de los enamorados jóvenes huertanos, no siempre felices («En la cieca», «Isabelica la Guapa», «Trempanico», «La enramá» o «Irse al tallo»), incluido el fantasma de la guerra («La novia del sordao»). Junto a ellos, sobresalen dos piezas que han pasado a la historia, «La barraca» y, sobre todo, «Cansera», que cierra la colección. Si la primera refleja el natural orgullo del sencillo huertano no solo por su vivienda rural sino por lo que ella significa de autonomía personal e independencia, la segunda, «Cansera», evoca el desaliento que sufre el huertano ante las adversidades que le angustian en ese momento histórico: la guerra, la sequía, el hambre, la muerte, en una línea de pensamiento que conecta con la desesperación de toda una generación de españoles.

Conocemos, por palabras del propio Medina, cómo surgieron en su imaginación de joven escritor estos poemas de corte popular, en relación con la escritura de su primera obra, el drama rural *El rento*: «Me propuse hacer unos estudios del lenguaje que iba a emplear en él, escribiendo algunos romances en habla de la huerta. El primero de estos romances fue "La barraca", y animado por el éxito que alcanzó entre mis amigos, le siguieron "En la cieca", "La novia del sordao", "Isabelica la Guapa", "Carmencica"... Gustaban siempre y me animé. Habían nacido los *Aires murcianos*».

Publicados en la prensa local, con ellos fue dándose a conocer entre los de su tierra. Al editar el drama *El rento*, envió ejemplares a escritores y críticos nacionales. Uno de los primeros en reaccionar fue José Martínez Ruiz, que le dedicó un artículo en *El Progreso*, y, animado el poeta por tan favorable acogida, le envía recortes de prensa con los aires murcianos que ya tiene publicados. Vuelve a responder favorablemente el maestro Azorín en *El Progreso* de 5 de marzo de 1898, con el artículo



VICENTE MEDINA
***Aires murcianos*, 1898**
BNE, AHI/21547

titulado «Un poeta», texto que Medina incluiría en su edición de Cartagena a la manera de prólogo.

Interesa, desde luego, este texto azoriniano, que ya llamó favorablemente la atención de Ángel Valbuena Prat al poner en relación estos primeros aires murcianos, a través de Azorín, con el pensamiento de la que el propio Martínez Ruiz llamaría años más tarde «generación del 98». La fecha del libro, 1898, y el prólogo de Azorín le resultan de indudable relevancia.

Tras unos elogios iniciales («Vicente Medina es un gran poeta», «un artista cabal, enamorado del arte, entusiasta de la Naturaleza, del campo, de los paisajes de su tierra. Sabe llegar al alma. Pinte escenas de la vega o fustigue en arranques pasionales la iniquidad social, Medina es siempre poeta delicado, genial, conmovedor»), cita Azorín en sus palabras, ahora preliminares del libro, a Verlaine, Maeterlinck o Rodenbach, alejados desde luego del joven Medina, porque lo que le interesa es meditar sobre el alma de las cosas, lo que le lleva también a evocar a Fray Luis de León y a Leopardi, para sentir el tedio inefable y la melancolía exquisita que representan estos poetas en busca de un ideal soñado, ansia de vida, perdida en cansancio y monotonía. «Precisamente por eso –escribe Martínez Ruiz– las poesías

de Vicente Medina que más me agradan son aquellas que tal estado de espíritu sugieren».

Por ejemplo, «Cansera», considerada «una diminuta obra maestra; una verdadera joya. El huertano, matiego apasionado de su pedazo de tierra, acorralado en su casa por las desgracias, por la mala cosecha, por la sequía, por el hijo que se han llevado a la guerra, se niega a salir de ella; no, no quiere salir; siente aquella alma ruda el cansancio insuperable, el tedio de quien toda la vida ha luchado reciamente y no recoge al final más que dolores». Como concluye el maestro Valbuena Prat, «Azorín comprende la profunda melancolía, la inmersión en la inacción por desesperación y dolor total en que el poeta además de referirse a casos concretos está a tono con el inmenso dolor inútil de los españoles conscientes de la generación del desastre».

Unos años después, el pintor Inocencio Medina Vera (Archena, 1876-1918), primo de Vicente Medina, y que había ilustrado sus *Aires murcianos* en subsiguientes ediciones, obtiene la primera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes con el cuadro titulado «Un día más», cuyo argumento se conecta directamente con el espíritu de los *Aires murcianos* de Vicente Medina, ya que representa el regreso de un grupo de labradores a la hora de la puesta del sol después de haber realizado una dura jornada de trabajo.

La escena, que podría ser considerada costumbrista o regionalista, sin embargo contiene una notable reflexión social y laboral. Admirablemente conseguidos el cromatismo lúcido del atardecer, los personajes miran al espectador y reflejan su sumisión al trabajo en la rutina de «un día más». Las mujeres, esencia de la vida rural de un tiempo de España, van a pie mientras que el hombre cabalga sobre el asno con aire melancólico. Ellas representan actitudes diversas, aunque propias de su condición: maternidad, laboriosidad y elegancia juvenil. Conjunto, en definitiva, acorde con el espíritu establecido en los *Aires murcianos* de Vicente Medina.



INOCENCIO MEDINA VERA

***Un día más*, 1915**

Óleo sobre lienzo, 162 x 219 cm

Depósito del Museo del Prado en el MuBAM, nº inv. 0/276

25

Es Baluard Museu d'Art Modern i Contemporani de Palma (Palma de Mallorca)

Jorge Luis Borges (1899-1986)

Norah Borges (1901-1998)

JUAN MANUEL BONET

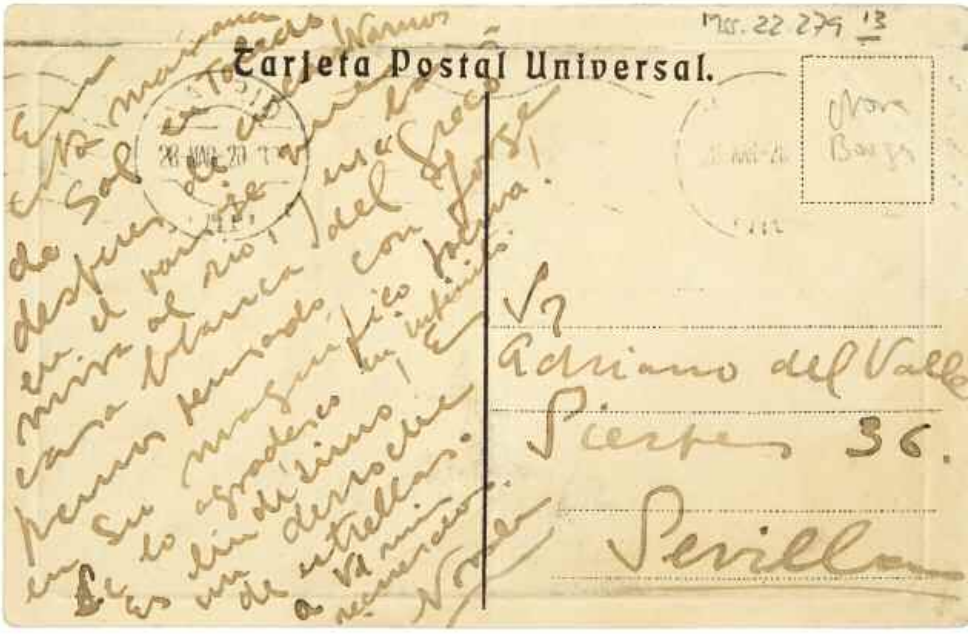
JORGE Luis Borges y su hermana, la pintora y grabadora Norah Borges, pasaron parte de sus años españoles (1919-1921) en la isla de Mallorca. A España llegaron con sus padres, procedentes de Ginebra, donde habían residido desde 1914. A orillas del lago Léman, ambos se empaparon de modernidad, principalmente expresionista. Ya en España, a ese bagaje se le vino a sumar el recién fundado movimiento ultraísta, al cual se incorporaron con entusiasmo, Jorge Luis como poeta y ensayista, y Norah como pintora y grabadora. Aquel compromiso llevaría a Borges a colaborar en revistas como la coruñesa *Alfar*, la palmesana *Baleares*, la sevillana *Grecia*, o las madrileñas *Reflector* o *Ultra*, y a terminar contagiando de ultraísmo, tras su vuelta a Buenos Aires, acaecida en 1921, a toda su generación literaria argentina, antes de renegar de lo que consideraría como un pecado de juventud. También la pintora estuvo presente en publicaciones como las citadas –a la lista cabría añadir la lucense *Ronsel*–, donde coincidió con colegas como Alberto, Rafael Barradas, Francisco Bores, Salvador Dalí, Robert y Sonia Delaunay, José Gutiérrez Solana, Wladyslaw Jahl, Francisco Mateos, Benjamín Palencia, Marjan Paszkiewicz, Carlos Sáenz de Tejada...

La pieza de Norah de la colección Es Baluard, constituye una preciosa reliquia: un fresco de colores desvaídos, representando una maternidad llevada a un

JORGE Luis Borges i la seva germana la pintora i gravadora Norah Borges passaren part dels seus anys espanyols (1919-1921) a l'illa de Mallorca. A Espanya, hi arribaren amb els seus pares, procedents de Ginebra, on havien residit des del 1914. A la vora del llac Léman, ambdós s'amararen de modernitat, principalment expressionista. Un cop a Espanya, a aquest bagatge se li sumà l'acabat de fundar moviment ultraista, al qual s'incorporaren amb entusiasme, Jorge Luis com a poeta i assagista, i Norah com a pintora i gravadora. Aquell compromís portà Borges a col·laborar en revistes com la corunyesa *Alfar*, la palmesana Baleares, la sevillana Grecia, o les madrilenyes *Reflector* o *Ultra*, i a acabar contagiant d'ultraisme, després del seu retorn a Buenos Aires el 1921, tota la seva generació literària argentina, abans de renegar d'allò que considerà un pecat de joventut. També la pintora participà en publicacions com les esmentades –cal afegir a la llista *Ronsel*, de Lugo–, on coincidí amb col·legues com Alberto, Rafael Barradas, Francisco Bores, Salvador Dalí, Robert i Sonia Delaunay, José Gutiérrez Solana, Wladyslaw Jahl, Francisco Mateos, Benjamín Palencia, Marjan Paszkiewicz, Carlos Sáenz de Tejada...



Tarjeta postal de Jorge Luis y Norah Borges a Adriano del Valle, 1920
BNE, Mss/22279/9/13

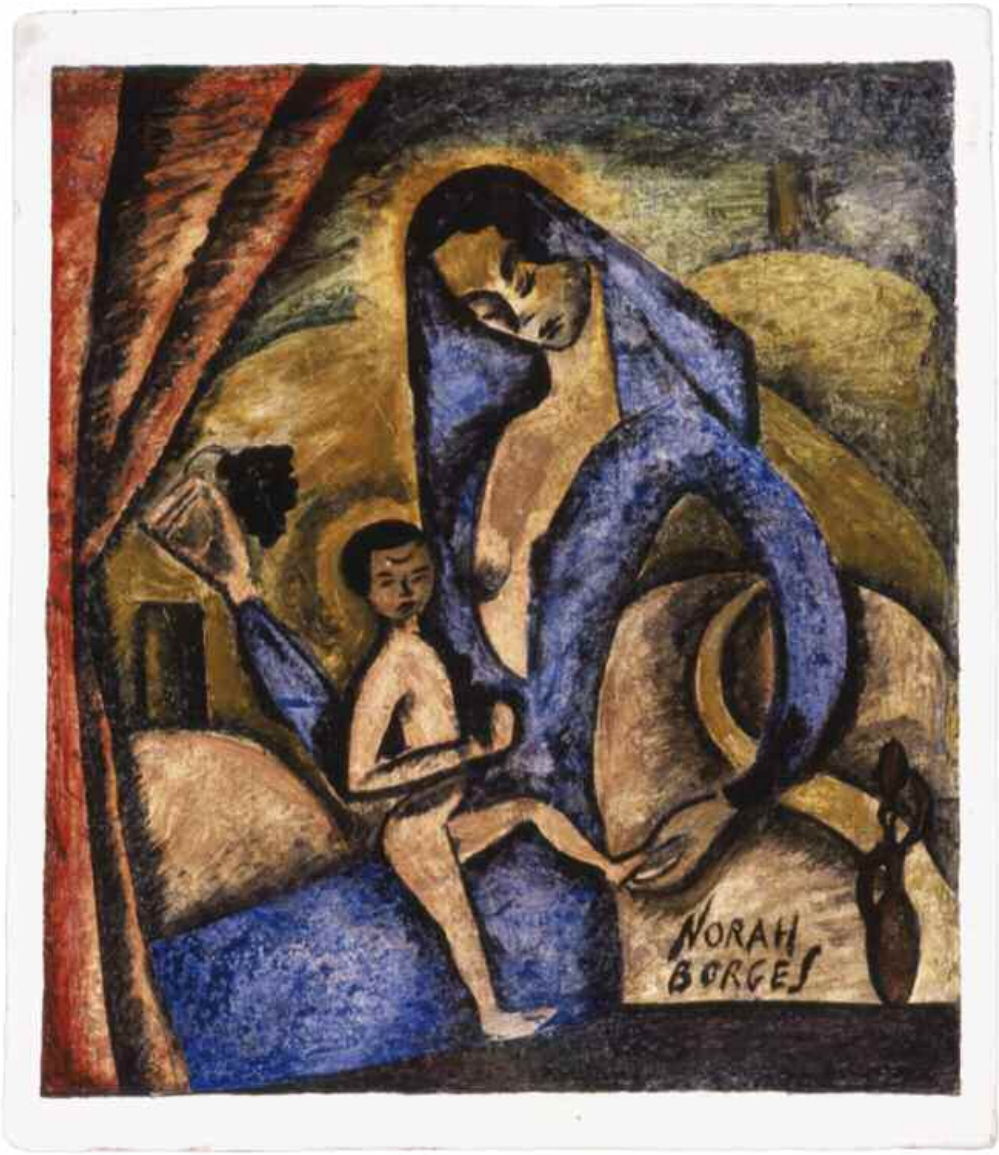


terreno de gran cotidianeidad, y pintado por Norah Borges, en 1920, durante la segunda y última estancia mallorquina de la familia, en la escalera del Hotel del Artista, de Valldemossa, en el cual se alojaban. Fresco que estuvo tapado muchísimos años, y que finalmente fue desgajado de la pared, y adquirido por Pere A. Serra, que en 2004 lo depositó en la pinacoteca de Palma de Mallorca, ciudad en cuyo Hotel Continental pintó por cierto Norah Borges un segundo fresco, desaparecido, en colaboración con el pintor sueco Swen Westman. Si su hermano asimiló el venero de la poesía expresionista alemana, más Walt Whitman o Romain Rolland, ella en paralelo, como puede comprobarse ante esta imagen, aprendió mucho de los grabadores de esa misma escuela, así como del flamenco Frans Masereel. Ese bagaje, y el de Marie Laurencin y otras modernas de aquella Europa, constituye el punto de partida de una obra en la cual la memoria de la infancia desempeña un papel fundamental, y en la cual a los temas españoles se les sumarán enseguida los del Nuevo Mundo.

Una postal toledana, de 1920, de los hermanos Borges a Adriano del Valle es la pieza de la Biblioteca Nacional elegida para dialogar con el fresco. El poeta ultraísta había sido el principal interlocutor de su colega argentino durante la estancia de la familia (invierno de 1919-1920) en la capital andaluza. Él fue quien lo llevó a la redacción de la revista *Grecia*, que dirigía el pintoresco Isaac del Vando-Villar, al cual el Borges de la madurez dedicaría palabras de escarnio. En el número 37 de *Grecia*, de 31 de diciembre de 1919, fue donde apareció «Himno del mar», primer poema impreso de quien hoy es justamente considerado como uno de los valores más universales de las letras de todos los tiempos. Poema tan impregnado de Rubén Darío –y del citado Walt Whitman– como los que por aquel entonces escribía el propio

La peça de Norah de la col·lecció Es Baluard constitueix una relíquia preciosa: un fresc de colors esmorteïts, que representa una maternitat portada a un terreny de gran quotidianitat, i pintat per Norah Borges, el 1920, durant la segona i última estada mallorquina de la família, a l'escala de l'Hotel del Artista, de Valldemossa, on s'allotjaven. Fresc que estigué tapat moltíssims anys, i que finalment fou separat de la paret, i adquirit per Pere A. Serra, que el 2004 el dipositá a la pinacoteca de Palma de Mallorca, ciutat on, a l'Hotel Continental, pintà per cert Norah Borges un segon fresc, desaparegut, en col·laboració amb el pintor suec Swen Westman. Si el seu germà assimilà la font de la poesia expressionista alemanya, més Walt Whitman o Romain Rolland, ella en paral·lel, com pot comprovar-se davant aquesta imatge, aprengué molt dels gravadors d'aquesta mateixa escola, així com del flamenc Frans Masereel. Aquest bagatge, i el de Marie Laurencin i altres modernes d'aquella Europa, constitueix el punt de partida d'una obra en què la memòria de la infantesa acompleix un paper fonamental, i en la qual als temes espanyols s'hi sumaran de seguida els del Nou Món.

Una postal toledana dels germans a Adriano del Valle, de 1920, és la peça de la Biblioteca Nacional elegida per dialogar amb el fresc. El poeta ultraista havia estat el principal interlocutor del seu col·lega argentí durant l'estada de la família (hivern de 1919-1920) a la capital andalusa. Ell fou qui el portà a la redacció de la revista *Grecia*, que dirigia el pintoresc Isaac del Vando-Villar, a qui el Borges de la maduresa dedicà paraules d'escarni. Al núm. 37 de *Grecia*, del 31 de desembre de 1919, aparegué «Himno del mar», primer poema imprès de qui avui és justament considerat un dels valors més universals de les lletres de tots els temps. Poema tan impregnat de Rubén Darío –i de l'esmentat Walt Whitman– com els que en aquells dies escrivia Adriano del Valle, que feia el gran salt dels clarins modernistes a l'Ultra, tendència que el seu amic de Buenos Aires adoptà també amb entusiasme, encara que després, com ja he indicat unes línies més amunt, en descregués, com en general de tot el que fes olor d'avantguardes. A la revista,



NORAH BORGES

Sin título, *ca.* **1920**

Fresco sobre piedra arenosa mallorquina y yeso, 53 × 47 cm

Colección Es Baluard Museu d'Art Modern i Contemporani de Palma, donación Pere A. Serra, nº inv. 491

Adriano del Valle, que estaba dando el gran salto de los clarines modernistas al Ultra, tendencia que su amigo porteño adoptó también con entusiasmo, aunque fuera para luego, como ya he indicado hace unas líneas, descreer de ella, como en general de cuanto oliera a vanguardias. En la revista, Norah Borges fue objeto de encendidos homenajes del sevillano, que por aquel entonces la pretendía, aunque finalmente quien se casaría con ella sería Guillermo de Torre, el líder del ultraísmo madrileño, que ya en 1923, en la composición que le dedica en *Hélices*, su único poemario, la calificaba de «fémina porvenirista». Uno ya ha escrito en alguna ocasión anterior, que si escribiera una novela y como protagonista se inventara a un personaje amigo sucesivamente de Federico García Lorca en la Universidad de Granada, de Jorge Luis Borges en la Sevilla ultraísta, y de Fernando Pessoa en la Lisboa de *Contemporánea*, visitada con motivo de su viaje de bodas, el lector protestaría por inverosimilitud. Ese personaje, sin embargo, existió, y fue Adriano del Valle. Un poeta que esperaría a 1934 para publicar su primer y magnífico poemario, *Primavera portátil*, editado –en París, y en poquísimos ejemplares– e ilustrado con litografías en color por Eugenio d'Ors. Un poeta no incluido por Gerardo Diego en ninguna de las dos ediciones sucesivas (1932, 1934) de su canónica antología, definidora de un tiempo

Norah Borges fou objecte d'encesos homenatges del sevillà, que en aquell temps la pretenia, tot i que finalment qui s'hi casà fou Guillermo de Torre, el líder de l'ultraisme madrileny, que ja el 1923, a la composició que li dedica a *Hélices*, el seu únic poemari, la qualificava de fémina porvenirista. Hom ja ha escrit alguna altra vegada que si escrivís una novel·la i com a protagonista s'inventés un personatge amic successivament de Federico García Lorca a la Universitat de Granada, de Jorge Luis Borges a la Sevilla ultraista, i de Fernando Pessoa a la Lisboa de *Contemporánea*, visitada amb motiu del seu viatge de bodes, el lector protestaria per inversemblança. Aquest personatge, amb tot, existí, i fou Adriano del Valle. Un poeta que esperà l'any 1934 per publicar el seu primer i magnífic poemari, *Primavera portátil*, editat –a París, i en poquíssims exemplars– i il·lustrat amb litografies en color per Eugenio d'Ors. Un poeta no inclòs per Gerardo Diego en cap de les dues edicions successives (1932, 1934) de la seva antologia canònica, definidora d'un temps que ambdós havien viscut des de posicions bastant semblants, però durant el qual el sevillà, a diferència del càntabre, no havia publicat cap llibre.

que ambos habían vivido desde posiciones bastante similares, pero durante el cual el sevillano, a diferencia del cántabro, no había publicado libro alguno. Un poeta que en la guerra civil se convertiría –al igual por cierto que Gerardo Diego– en uno de los principales intelectuales del bando franquista. Hechos todos ellos que explican el injusto olvido en que yace hoy su nombre, y el que no exista edición viva de su obra, exceptuando un volumen con sus escritos en torno a Fernando Villalón.

Retornados a Buenos Aires con sus padres en 1921, Jorge Luis y Norah Borges dedicaron grandes esfuerzos a trasplantar allá la buena nueva ultraísta. El primer signo, fue, aquel mismo año, la revista mural *Prisma*, en la cual colaboró Adriano del Valle. En Valencia, en el IVAM, pueden consultarse los dos números de la misma, en ejemplares que fueron de su propiedad. Surgió luego *Proa*, copia, durante su primera etapa, de *Ultra* de Madrid. En 1923 Norah Borges realizó la cubierta de *Fervor de Buenos Aires*, el primer libro de su hermano, que en él criolliza magistralmente el ultraísmo. La reseña de *Fervor de Buenos Aires* en la madrileña *Revista de Occidente* la escribió precisamente Ramón Gómez de la Serna, y en ella menciona a la pintora, con la cual el firmante de estas líneas, en el Buenos Aires de 1990, hablaría largo y tendido de sus años ultraístas.

Un poeta que durant la guerra civil es convertí –igual per cert que Gerardo Diego– en un dels principals intel·lectuals del bàndol franquista. Fets, tots, que expliquen l'injust oblit en què resta avui el seu nom, i el fet que no existeixi cap edició viva de la seva obra, a excepció d'un volum amb els seus escrits sobre Fernando Villalón.

Retornats a Buenos Aires amb els seus pares el 1921, Jorge Luis i Norah Borges dedicaren grans esforços a trasplantar allà la bona nova ultraista. El primer signe, fou, aquell mateix any, la revista mural *Prisma*, en la qual col·laborà Adriano del Valle. A València, a l'IVAM, poden consultar-se'n els dos números, en exemplars que foren de la seva propietat. Sorgí després *Proa*, còpia, durant la seva primera etapa, d'*Ultra* de Madrid. El 1923 Norah Borges realitzà la coberta de *Fervor de Buenos Aires*, el primer llibre del seu germà, en què criollitza magistralment l'ultraisme. La ressenya de *Fervor de Buenos Aires* a la madrilenya *Revista de Occidente* l'escriví precisament Ramón Gómez de la Serna, i s'hi menciona la pintora, amb la qual el sotasignat d'aquestes línies, al Buenos Aires de 1990, parlà llargament dels seus anys ultraistes.

26

TEA Tenerife Espacio de las Artes (Santa Cruz de Tenerife)

El Museo de La Plata: rápida ojeada sobre su fundación y desarrollo (1890)

L'ombre terrestre (1928)

JUAN MANUEL BONET

TEA Tenerife Espacio de las Artes de Santa Cruz de Tenerife, es un museo de nueva planta, obra de dos grandes arquitectos suizos, Jacques Herzog y Pierre de Meuron. Inicialmente, antes de abrir sus puertas –lo hizo en 2008–, TEA se llamaba IODACC, es decir, Instituto Óscar Domínguez de Arte y Cultura Contemporánea. El nombre de Óscar Domínguez, natural de la isla, venía a subrayar el compromiso de la institución creada por el Cabildo, con el surrealismo, movimiento fundado por André Breton en el París de 1924, y al cual a mediados de la década siguiente se incorporaría el tinerfeño, que en 1935 sería uno de los causantes de la visita a Tenerife del propio Breton, acompañado de Jacqueline Lamba, y de Benjamin Péret. Pero finalmente se prefirió una sigla menos enrevesada, y TEA hubo, un TEA que en cualquier caso sabe que el surrealismo sigue siendo uno de sus ejes principales.

René Magritte (Lessines, 1898 - Bruselas, 1967), autor del lienzo escogido para el presente diálogo, fue sin lugar a dudas la figura central del surrealismo belga. Breton se interesó tempranamente por su obra, y aunque luego las relaciones entre los núcleos de París y Bruselas se tornarían tirantes (entre otras cosas, por razones políticas), nunca dejó de destacarlo como uno de los artistas clave del surrealismo, algo que viene a simbolizar el hecho de que la segunda edición ampliada (Nueva York, Brentano's, 1945) de su clásico libro *Le surréalisme et la peinture*, lleve en cubierta la reproducción de uno de los cuadros del belga. Un territorio común a Breton y Magritte son las raíces simbolistas de sus poéticas, algo que en el caso del pintor se traduce en su mirada al suburbio de la capital belga, a sus faroles encendidos en el crepúsculo, a sus cielos claros de verano, a sus ventanas iluminadas que traen a la memoria a algunos pintores simbolistas de aquel país, y muy especialmente a William Degouve de Nuncques... Sensible a esa dimensión de la pintura de su compatriota fue Henri Michaux: ver esa maravilla bruselesa que es su libro de prosas *En rêvant à partir de peintures énigmatiques* (1972).

El cuadro de Magritte, hoy propiedad de TEA, *L'ombre terrestre* (*La sombra terrestre*, 1928), perteneció desde que fue pintado a E.L.T. Mesens, poeta y pintor (y en sus inicios compositor, amigo del simbolista y esencial y, a lo tarde, dadaísta, Érik Satie) belga muy próximo a Magritte, y que como él fue miembro del grupo surrealista bruselés. Es un cuadro extrañísimo, él también enigmático, que repre-



FRANCISCO P. MORENO
El Museo de La Plata: rápida ojeada sobre su fundación y desarrollo, 1890
BNE, HA/607

senta tan solo a un dinosaurio, en un paisaje con algo de lunar. No podía ser más adecuada, esta representación, para un museo ubicado en la isla de Tenerife, y puesto bajo la advocación del autor de *Cueva de guanches*.

Este mismo año 2012, el cuadro de Magritte fue incluido por Isidro Hernández, poeta, y responsable, desde su apertura, de la colección de TEA, en una exposición temporal titulada *Zoología fantástica*, un guiño literario explícito al *Manual de zoología fantástica* (1957) de Jorge Luis Borges en colaboración con Margarita Guerrero. Y siguiendo su ejemplo, nosotros también hemos cruzado, mentalmente, el puente del Atlántico, y nos hemos ido, en la representación de la Biblioteca Nacional, al hemisferio austral, y concretamente a la geométrica ciudad de La Plata, capital de la provincia de Buenos Aires, y a su museo, ubicado en el hermoso Parque municipal, y célebre por sus colecciones de paleontología, como bien saben los lectores de esa obra maestra de *travel writing* que es *In Patagonia* (1977), de Bruce Chatwin, libro que dos años más tarde, y en Buenos Aires, aparecería en castellano como *En la Patagonia*. Si el Museo de Ciencias Naturales de Madrid, partícipe por cierto de la primera tanda del programa *Otras miradas*, pudo ser contemplado en su día por César González-Ruano como «Museo de novela de Ramón Gómez de la Serna», «con algo de Casa de Fieras de la Muerte», nosotros, recordando el gusto de los surrealistas por las publicaciones científicas, hemos colocado el cuadro tan preciso de Magritte, junto a las humildes foto-

grafías de esqueletos de animales prehistóricos –entre ellos, gliptodontes y megatéridos– que contiene el fascinante folleto titulado *El Museo de La Plata: Rápida hojeada sobre su fundación y desarrollo*, aparecido en 1890, como separata del tomo I de su revista, y de la autoría única de su fundador (en 1884, es decir, dos años después de la fundación de la propia ciudad) y entonces director, Francisco de Paula Moreno (1852-1919), a cuya figura de adelantado –lo fue también de las exploraciones patagónicas– encontramos referencias en los panoramas culturales latinoamericanos, por ejemplo en los del dominicano Pedro Henríquez Ureña, catedrático que fue de la Universidad de La Plata. Por lo demás, Moreno nos ayuda a cruzar el Atlántico de vuelta al archipiélago canario: en el libro hace referencia... a cráneos guanches.

En la Biblioteca Nacional hay otras publicaciones del mismo museo, entre las cuales destaca una de 1891 (en realidad, número de sus *Anales*, y primer volumen de una *Paleontología argentina* cuyo segundo volumen saldría dos años después), asimismo de la autoría de Moreno, en este caso en colaboración con Alcides Mercerat, sucesor del gran Florentino Ameghino (cuya colaboración con Moreno había terminado en ruptura: de hecho en el libro que exponemos, figura un párrafo envenenado contra el antiguo colaborador) al frente de la sección de Paleontología: *Catálogo de los pájaros fósiles de la República Argentina conservados en el Museo de la Plata*. Pero la elegida me ha parecido más hermosa, por contener las referidas fotografías de las propias instalaciones, fotografías que de repente poseen un clima parecido al que reina en otro Museo de Ciencias Naturales, imaginario este: el de Klow, la capital del reino centroeuropeo –asimismo ficticio– de Sildavia, tal como se nos aparece en *Le sceptre d'Ottokar* (1939), uno de los grandes álbumes del gran dibujante Hergé, por cierto que compatriota y coetáneo de Magritte, con el cual compartió gustos, influencias, aire de la época, faroles bruselenses...



RENÉ MAGRITTE
***L'ombre terrestre*, 1928**
Óleo sobre lienzo, 73 × 90,5 cm
TEA Tenerife Espacio de las Artes, nº inv. TEA2006-005

27

MAS · Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria

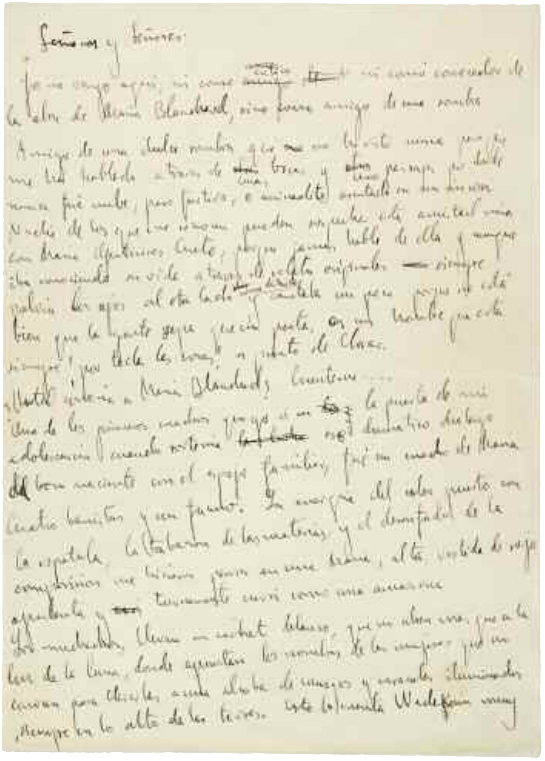
Elegía a María Blanchard (1932)

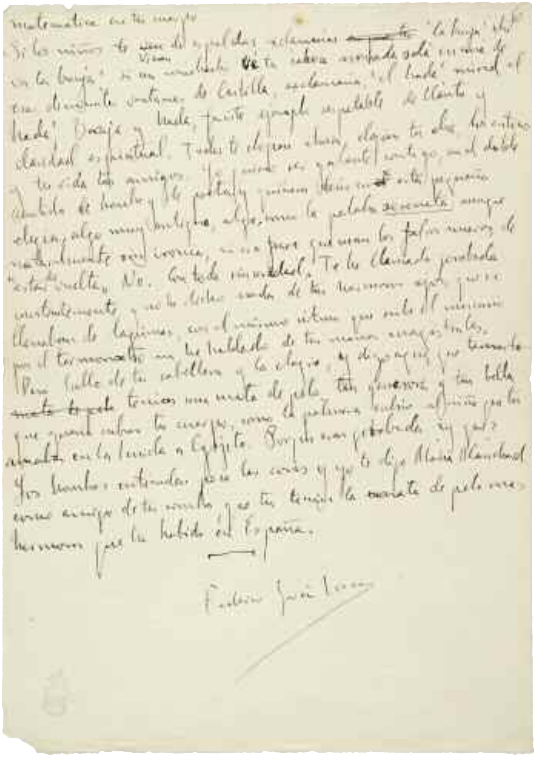
El cajista (1933)
Perro ladrando a la luna (1935)

JUAN MANUEL BONET

FEDERICO García Lorca (Fuentevaqueros, 1898 - Víznar, 1936) fue un rendido admirador de María Blanchard (seudónimo de María Gutiérrez Blanchard, Santander, 1881 - París, 1932), la doliente pintora cubista cántabra. En esto el granadino seguía al faro máximo de nuestras vanguardias, me refiero naturalmente a Ramón Gómez de la Serna, que había incluido a esta pombiana, y a su condiscípulo –y también adicto al café– el mexicano Diego Rivera, en su muestra madrileña de 1915 *Los pintores íntegros*. A su temprana muerte, ambos escritores estuvieron entre quienes la lloraron, participando, en el Ateneo de Madrid, en un homenaje póstumo a su memoria, en compañía del crítico de arte Manuel Abril –otro pombiano de la primera hora–, y a la novelista cántabra Concha Espina, prima de la pintora. Años después, Gómez de la Serna escribiría un gran retrato de la pintora. En cuanto a la intervención del poeta, «Elegía a María Blanchard», está recogida en un manuscrito de seis hojas, por él regalado a la mujer del guitarrista Regino Sáinz de la Maza, hija precisamente de Concha Espina. El manuscrito pertenece desde 1988 a la Biblioteca Nacional, que aporta con él, el punto de partida del presente diálogo. El recordado Miguel García-Posada lo retituló, en su edición de las Obras Completas, «Pequeña elegía a María Blanchard». Empieza así: «Señoras y señores: Yo no vengo aquí ni como crítico ni como conocedor de la obra de María Blanchard, sino como amigo de una sombra. Amigo de una dulce sombra que no he visto nunca, pero que me ha hablado a través de unas bocas y unos paisajes por donde nunca fue nube, paso furtivo, o animalito asustado en un rincón». Se compara luego el caso de la pintora, con el del uruguayo Rafael Barradas, tan amigo del poeta, y tan admirado asimismo por él, y se afirma que «la lucha de María Blanchard fue dura, áspera, pinchosa, como rama de encina, y sin embargo, no fue nunca una resentida, sino todo lo contrario, dulce, piadosa y virgen». Con palabras auténticamente emocionantes, en las cuales se busca el paralelismo con «el gran Falla», se alude a la fase final mística por la cual atravesó la homenajeada. Aquel mismo año, García Lorca volvió a homenajear a la pintora, en sendas conferencias en Santiago de Compostela y Lugo.

Errante con su grupo teatral La Barraca, Federico García Lorca llegó con él a Cantabria, invitado por la recién fundada (en 1932) Universidad Internacional Menén-





FEDERICO GARCÍA LORCA
***Elegía a María Blanchard*, 1932**
BNE, Mss/22543/5

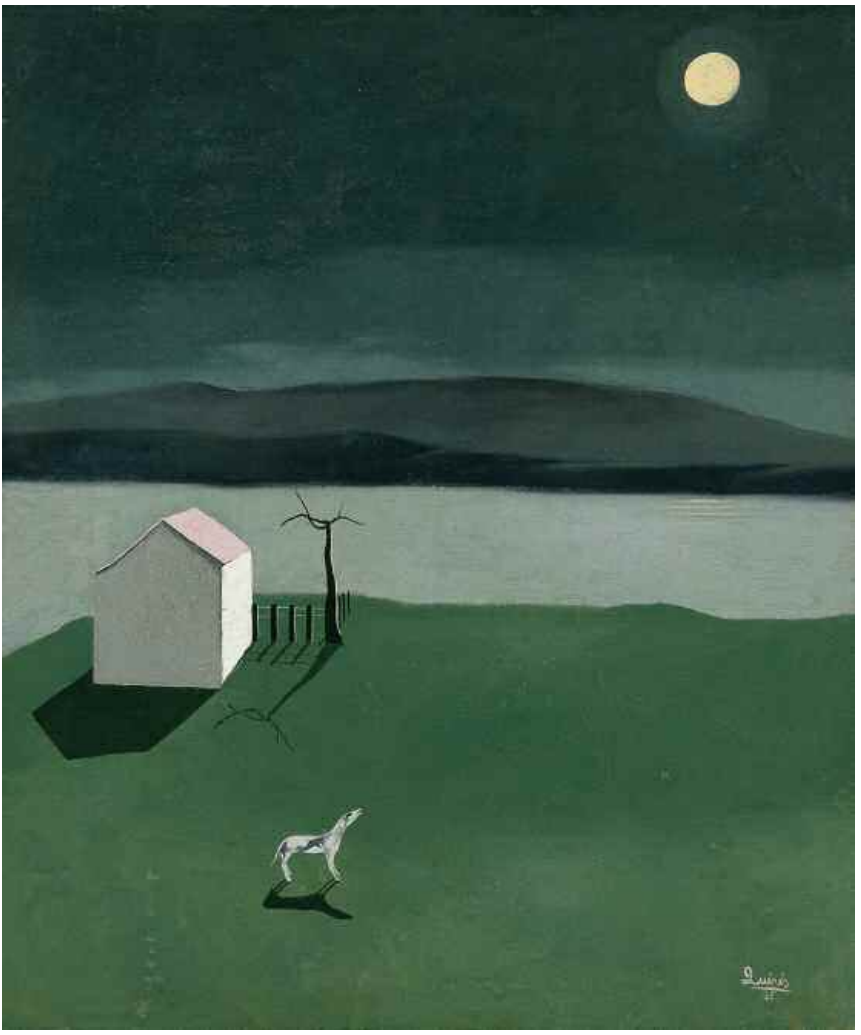
dez Pelayo. Un primer viaje en 1933, seguido de otro al año siguiente, y de un tercero y último en 1935. Fue en el segundo de esos viajes cuando el poeta, entonces en el cénit de su fama, conoció a un pintor joven, Antonio Quirós (Santander, 1912 - Londres, 1984), sobrino precisamente de María Blanchard, que había sido la influencia predominante durante la primera fase de su producción, como puede apreciarse en un cuadro tan bien traído como *El cajista* (1933) –primera obra propuesta en la presente ocasión–, en *L'infirmier des fous* (1933-1934), titulado así, en francés, y en el retrato del poeta cántabro Jesús Cancio, también de esos años. La obra del benjamín le llamó poderosamente la atención al «senior». Pronto, la influencia lorquiana sería determinante en Quirós –Salvador Carretero Rebés, director del MAS, ha hablado en varias ocasiones, a mi juicio muy pertinentemente, de una «etapa lorquiana» en su trabajo–, y especialmente en ese prodigio de esencialidad y de poesía –de «duende» lorquiano ha hablado a su propósito un Carretero nuevamente pertinente– que es *Perro ladrando a la luna* (1935), el segundo cuadro aquí mostrado, de dominante verde. Prodigioso, sobre todo, el modo que tiene Quirós, con solo veintitrés años, de asimilar el lenguaje surrealista, y más atrás en el tiempo, metafísico, chiriquiano, haciéndolos compatibles con esa veta popularista que era especialidad del granadino, y eligiendo como escenario Cantabria, y en concreto la bahía santanderina, contemplada a una luz lunar a propósito de la cual hay que recordar que en su elegía blanchardiana, el poeta hace referencia a la luz de la luna, y a «la gran poesía lunar» de Juan Ramón Jiménez. Lorquiano es asimismo, de un modo todavía más directo, más romancero, *Muerte del Camborio* (1935), cuadro lógicamente presidido por un tricornio de guardia civil. Aquel mismo año el pintor



ANTONIO QUIRÓS
El cajista, 1933
Óleo sobre lienzo, 76,1 x 66,6 cm
donación Domingo Indalecio de la Lastra Santos y M.ª Rosario Valdor Peña
MAS/Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria, nº inv. 1263

colaboró con una representación de La Barraca –aquella era, como lo he indicado, la tercera y última *tournée* cántabra de la compañía– de la cual estuvo ausente el poeta, sustituido para la ocasión, por mediación de Gerardo Diego, por el recitador cántabro *Pío Muriedas*, Pío Fernández Cueto.

Si la vida de García Lorca iba a quedar brutalmente truncada por su asesinato en la localidad granadina de Víznar en el verano de 1936, la de Quirós tampoco iba a ser sencilla, sino más bien todo lo contrario. Tras combatir en las filas del Ejército republicano, marchó al exilio francés, colaboró con la Resistencia, frecuentó tertulias artísticas y literarias en el París de la posguerra –de esa época data su amistad con el raro poeta Rafael Lasso de la Vega, marqués ful de Villanova–, dio a su pintura, siempre contenida, un giro expresionista, y finalmente decidió regresar



ANTONIO QUIRÓS
***Perro ladrando a la luna*, 1935**
Óleo sobre lienzo, 82 x 69 cm
Donación Familia de la Lastra Santos
MAS/Museo de Arte Moderno y Contemporáneo
de Santander y Cantabria, nº inv. 1247

a la Península, donde alcanzaría un cierto reconocimiento, dentro de lo que se ha dado en llamar «Escuela de Madrid».

María Blanchard, recordada este 2012 por una gran exposición (comisariada por María José Salazar) en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, de la cual en primicia Santander ha podido contemplar, en la Fundación Marcelino Botín, su capítulo cubista. Federico García Lorca, el poeta clave de la generación del 27, siempre tan cercano a las artes plásticas, e inspirado dibujante él mismo. Y Antonio Quirós, singularísimo pintor un tanto olvidado, cuyo centenario se celebra precisamente este año, y del que ahora recordamos sus períodos blanchardiano, y lorquiano. Tres protagonistas excepcionales de lo que, más que un diálogo, es un triálogo, sobre el fondo verde de una ciudad y una bahía maravillosamente dichas por el pintor en su nocturno perruno y lunar...

28

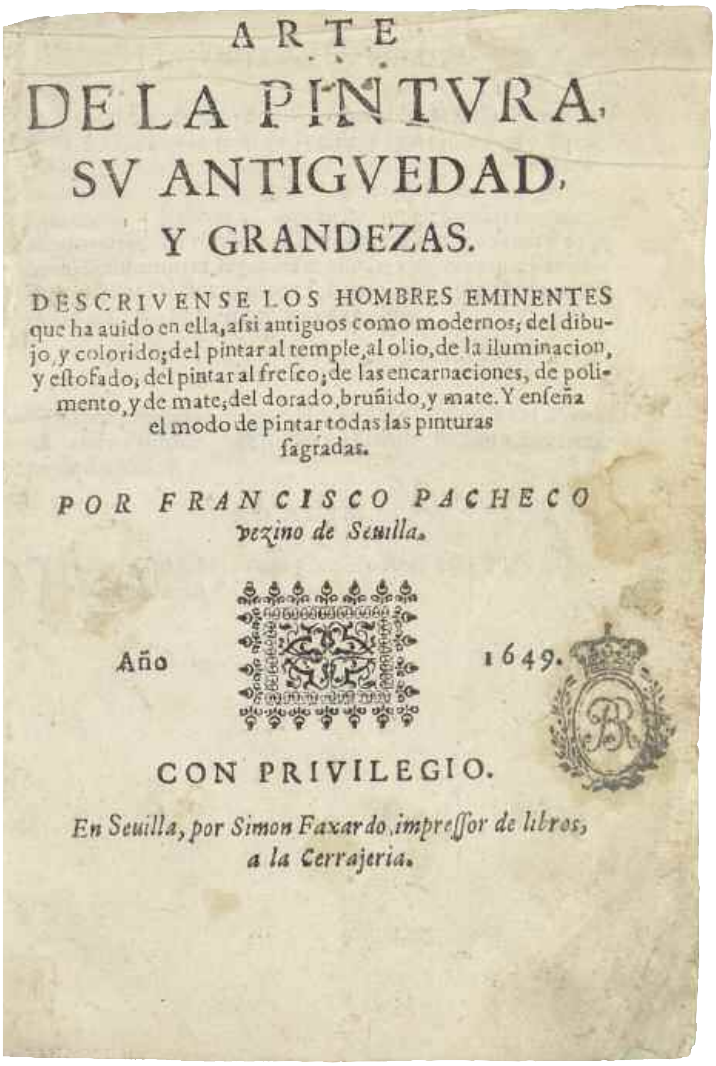
Museo de Bellas Artes de Sevilla

Arte de la Pintura (1649)

San Hugo en el refectorio (*ca.* 1655)

BENITO NAVARRETE PRIETO

CUANDO en 1649 se publica el *Arte de la Pintura* de Francisco Pacheco, en edición póstuma, Francisco de Zurbarán ya había realizado los encargos que le habían dado fama en la ciudad de Sevilla y había dejado su huella en Madrid en su trabajo para el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro, además de haber pintado tanto el conjunto de la cartuja de Jerez como sus pinturas del monasterio jerónimo de Guadalupe. Sin embargo, no deja de ser sorprendente la clara intencionalidad del suegro y maestro de Velázquez por omitir el nombre del pintor de Fuente de Cantos en su tratado. Ni una sola referencia hay a Zurbarán o a los artistas de generaciones más jóvenes en el *Arte de la Pintura*, excepto –por razones obvias– a Velázquez. Esta circunstancia es realmente llamativa por representar la pintura del extremeño uno de los más claros ejemplos de pintura contrarreformista, que cumplía satisfactoriamente con el decoro y con la revelación de la verdad sagrada que el libro de Pacheco propugna. Bonaventura Bassegoda i Hugas, el más profundo analista de este tratado, ha desentrañado toda la carga doctrinal, teórica e iconográfica que hay detrás de este libro que, además de ser una guía para pintar con decoro determinados temas, es una suerte de tratado técnico sobre el arte de la pintura, su antigüedad y grandezas y, en última instancia, la reivindicación de la dignidad del arte de la pintura, su adecuación a la doctrina y la dignidad del oficio. Cuando Pacheco redacta la mayor parte de su tratado entre 1632 y 1638 –que como se ha dicho no ve la luz hasta después de su muerte–, el artista ha sido testigo del ascenso de Zurbarán y de la recriminación que le habían hecho los pintores locales con respecto a la obligación de superar el examen de maestro pintor. No solo no lo hizo, sino que además recibió encargos públicos por parte del ayuntamiento de la ciudad, como es la pintura de una *Inmaculada* para la sala capitular baja, hoy en el Museo Diocesano de Sigüenza y que la corporación le encargó en 1630 justificándolo en que «la pintura no es el menor ornato de la república, sino que por el contrario constituye uno de los principales, tanto para las iglesias como para las casas particulares». Quizás sea esta pintura de Zurbarán la que mejor sigue las recomendaciones de Pacheco, más por la relación con sus Purísimas que por las indicaciones teóricas que no habían sido publicadas todavía. Zurbarán debió venerar y respetar como maestro la autoridad doctrinal y pictórica de Pacheco y lienzos como los de *San Hugo en el refectorio*, *La Virgen de los cartujos* y *La visita de san Bruno al papa Urbano II* pertenecientes al conjunto de la cartuja de Santa María de las Cuevas, indudablemente debieron de pintarse bajo el conocimiento de las recomendaciones tanto iconográficas como técnicas del suegro de Velázquez.



ARTE
DE LA PINTVRA,
SV ANTIGVEDAD,
Y GRANDEZAS.

DESCRIVENSE LOS HOMBRES EMINENTES que ha auido en ella, assi antiguos como modernos; del dibujo, y colorido; del pintar al temple, al olio, de la iluminacion, y estofado; del pintar al fresco; de las encarnaciones, de polimento, y de mate; del dorado, bruñido, y mate. Y enseña el modo de pintar todas las pinturas sagradas.

POR FRANCISCO PACHECO
vezino de Sevilla.

Año 1649.

CON PRIVILEGIO.

En Sevilla, por Simon Faxardo, impressor de libros, a la Cerrajeria.

FRANCISCO PACHECO
Arte de la Pintura, 1649
BNE, BA/255

San Hugo en el refectorio es una pintura tardía en la producción de Zurbarán. A pesar de manifestar un estilo un tanto arcaico y retardatario más acorde con obras anteriores, este conjunto de tres cuadros, que constituyen escenas alegóricas sobre las virtudes del silencio, la obediencia y la mortificación de los cartujos, bajo la protección de la Virgen María, fue acometido en 1655, cuando la producción del pintor había evolucionado hacia formas más blandas. En la obra que nos ocupa intenta escenificar el milagro acaecido en 1025 en la cartuja de Grenoble que nos narra Juan de Madariaga en su *Vida del Seráfico San Bruno* de 1596, según la cual los siete fundadores de la orden, dispuestos a comer, discuten sobre si es oportuno comer carne el domingo de Quincuagésima en vísperas de la cuaresma. Por intervención divina estuvieron dormidos cuarenta y cinco días en ayuno hasta que llegó san Hugo y los encontró en ese trance con gran escándalo, convirtiéndose finalmente el alimento en ceniza y prometiendo, a partir de entonces, practicar la abstinencia perpetua y no volver a comer carne. Nadie mejor que Zurbarán para representar la inmutabilidad de la escena que es todo un canto al silencio y la sencillez de las cosas.

Un silencio perpetuo que ha sabido ser representado magistralmente en la duración de los tiempos, en el vacío del espacio y en el contexto de la escena.

Pero, sobre todo, lo que advertimos con respecto a la técnica compositiva, es una mecánica de trabajo en todo concomitante con las recomendaciones que Pacheco marcaba en su tratado, al combinar estampas diferentes para alzarse con la composición final. De este modo, el pintor extremeño soluciona el esquema general de la obra usando la estampa florentina de la novela sobre *Gualteri e Griselda* de 1550 con una escena de un banquete y un paje al centro, y acude a un grabado de Abraham Bloemaert para solucionar la Virgen con el Niño que aparece en la parte superior. Este proceso creativo queda expresado por el tratadista en su *Arte de la Pintura* al definir el concepto de «invención» apoyándose en Ludovico Dolce: «La invención es la fábula o historia que el pintor elige, de su caudal o del ajeno, y la pone delante en su idea por dechado de lo que ha de obrar». Este grado de pintor al que el propio Pacheco denomina «el aprovechado», que ha visto mucho de diferentes estampas y papeles y que hace finalmente suya la composición es el que pone de manifiesto Zurbarán con esta obra, en la que es evidente el uso de estas estampas pero que transforma de manera tan magistral y propia que reconocemos en ellas su lenguaje artístico original. Su maestría a la hora de abordar el tratamiento de las telas, y de plantear a las figuras como si fueran potentes volúmenes esculturales que se recortan en el espacio es, por ejemplo, evidente en el paje de primer término que, absorto, contempla el milagro acontecido. Una vez más el pintor de Fuente de Cantos sabe trascender la realidad para hacerla mucho más durable, mucho más eterna y también mucho más cotidiana.



FRANCISCO DE ZURBARÁN

***San Hugo en el refectorio**, ca.* **1655**

Óleo sobre lienzo, 262 x 307 cm

Museo de Bellas Artes de Sevilla, nº inv. CE0174P

29

Museo de Santa Cruz (Toledo)

El Greco (1908)

La Verónica con la Santa Faz (*ca.* 1580)

FERNANDO MARÍAS

PARECERÍA lógico que un pintor como el Greco (1541-1614), uno de los mayores representantes del arte religioso de la Contrarreforma, hubiera dejado algunas obras maestras de la imagen de Cristo, que conocemos como Verónica, Santa Faz o Santo Rostro. Parece lógico que una imagen no solo devocional, sino de carácter tan metapictórico, hubiera atraído a un artista complejo e intelectual, de intereses teoréticos, tan consciente del papel del creador artístico y del retratista inventivo como el cretense, tal como su figura ha ido evolucionando desde los años sesenta.

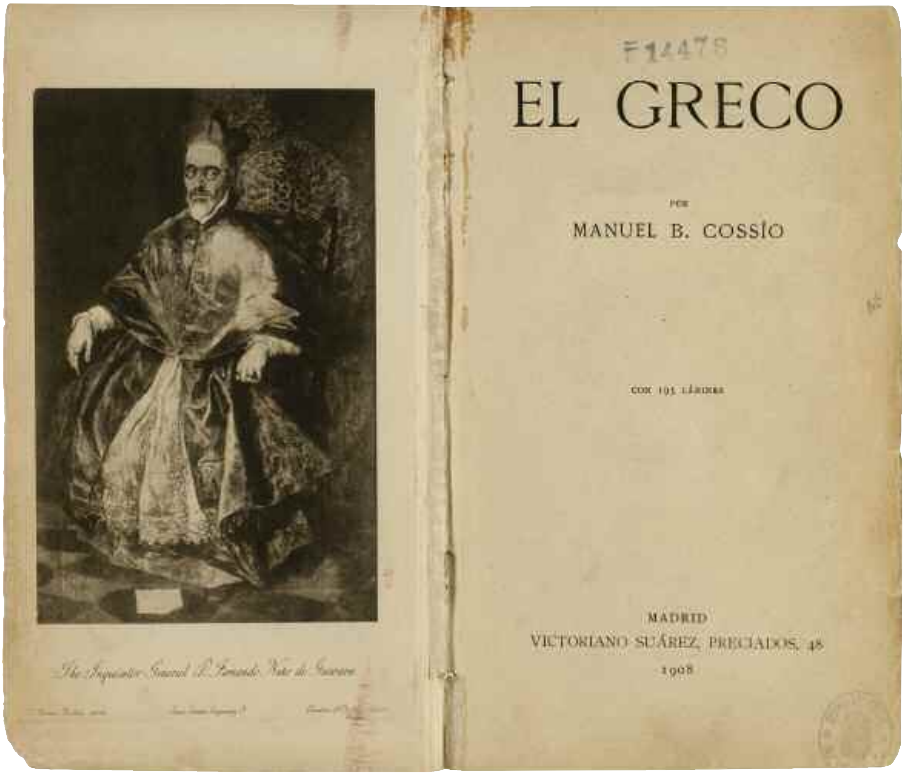
Y esto no dejaría de ser extraño para una imagen «imposible» –¿cómo representar el rostro de un dios hecho hombre?–, un ser con dos naturalezas y una sola persona; o para una imagen paradójica como hombre con un cuerpo sufriente y mortal capaz de resucitar al tercer día, que dificulta su reconocimiento como resurrecto, que no era un fantasma, que pedía la prueba física –el dedo de Tomás– de su corporeidad tangible y exigía la creencia en su resurrección.

Lo que supuestamente debería haber sido el retrato de la imagen *acheiropoiética* –no hecha por la mano del hombre– de la *vera effigies* de Cristo de la tradición bizantina –el *mandylion* encargado por el rey Abgar– o de la tradición latina, la *verónica* con el que Berenice habría enjugado la sangre y el sudor en el Huerto o camino del Calvario, se aleja de tales modelos y se duplica parcialmente en un tratamiento al mismo tiempo unitario.

Estas dos imágenes, más míticas que históricas, tuvieron que haber sido de naturaleza indicial, vestigios o huellas de un contacto milagroso o físico entre el cuerpo de Cristo y un lienzo; no habrían dependido de una mirada, de un punto de vista, y habrían obviado el escorzo, o la imagen en tres cuartos, excluyendo además cualquier representación del relieve, luces o sombras propias, ésto es, los recursos del arte a partir de la época tardomedieval y alto moderna. No es el caso.

El Greco produjo su primera «verónica» en Toledo, la imagen del paño, sostenida por dos *putti* más que ángeles del retablo mayor del convento de Santo Domingo el Antiguo (1577-1579), similar a «una Berónica con ángeles por acabar» que se inventariaba en su taller en 1614 y que podría ser la del retablo de Titulcia (1607-1621). Muy próxima a aquélla es la *Santa Faz*, que en 1773 vio Antonio Ponz «en un poste de la iglesia» parroquial de Móstoles, de donde pasó al Museo del Prado.

Sin corona de espinas ni tumefacción alguna, pero con gotas de sangre en la frente, el rostro de Cristo se despliega en el paño; este se pliega por la caída natural del lienzo y queda anudado en dos esquinas, flotando sobre un fondo negro, rodeado por un marco ovalado que parece convexo, transmitiendo esta convexidad a la propia faz.



MANUEL B. COSSÍO
***El Greco*, 1908**
BNE, BA/1674 v.1

El rostro se nos muestra ligeramente traslapado por un pliegue, sin llegar a formar parte de un soporte ficticio sobre el que flota, alejándose de los modelos indiciales de *mandylion* o *verónica*; las gotas de sangre lo alejan de aquel, los ojos abiertos y la expresividad empática de su mirada, que contacta con nosotros, de esta.

Es posible que similar a la de Móstoles fuera otra que también vio Ponz en Casarrubios del Monte y que podría ser la de la colección de Basil P. Goulandris de Nueva York (firmada «DOMENIKOS THEOTOKOPOULOS EPOIEI» y fechable en las fechas de la primera). La versión del convento de las Capuchinas de Toledo pierde fuerza como obra autógrafa, aunque no tanto como la de la colección de Mrs Danielson, de Groton. La tela Goulandris está tratada de forma diversa por su carácter menos naturalista y sus más claros vínculos con la Pasión, al portar Cristo la corona de espinas, y un mínimo goteo sobre la frente, así como por su composición apaisada. Además, presenta un interés añadido, al servir de motivo para otros dos, de formato casi cuadrado y en los que aparece la Santa Faz en un contexto más narrativo, al quedar entre las manos de una media figura de la mujer Verónica, que no mira al espectador sino a alguien situado a su izquierda, que hemos de identificar con Jesús.

De esta ficción histórica se conservan dos ejemplares; el más antiguo procede del convento de Santo Domingo (*ca.* 1577-1579, firmada «CHEIR DOMENIKOU», hoy en paradero desconocido). El segundo (Toledo, Museo de Santa Cruz) sería más tardío, procedente del ático del retablo del Expolio de la parroquia de Santa Leocadia. Serían del tipo que aparece en el inventario de 1621 como «una mujer Berónica» (cat. 169), pues no coinciden sus dimensiones, frente al de «una Berónica» (cat. 96).

En ningún caso se da una copia de los modelos de iconos reconocidos, aunque el Cristo deriva de la morfología bizantina de su imagen como Dios más que como hombre, al que se le ha añadido algo de sangre para colocarlo en la Pasión. El Greco rompió con la tradición de sus fuentes –las estampas de Durero– de situar simétricamente el paño respecto al lienzo o a la figura y el rostro de la santa; y con la firma de dos de sus cuadros produjo sus versiones personales del arte del icono, alejándose tanto de su naturaleza mítica *acheiropoiética* como de sus modelos.

Es difícil encontrar una reflexión paralela a la pictórica en la obra que ha constituido por más de medio siglo la biblia sobre el Greco, pues les dedicó un par de páginas, ajenas a cualquier tipo de problema. Nos referimos al libro del pedagogo y miembro de la Institución Libre de Enseñanza Manuel B. Cossío (1857-1935), fechado en 1908, pero en realidad escrito entre 1900-1902/1904. Una de las primeras monografías dedicadas a un artista español, al que se «recuperaba» del olvido secular, defendiéndolo de los juicios previos de pintor enajenado, para lanzarlo al estrellato nacionalista como culminación de un Siglo de Oro místico, predecesor de Velázquez y autoridad para la pintura más radicalmente moderna. Su éxito fue inmediato y se convertiría en la monografía más editada de un artista español.

Cossío partía de la explicación por medio de la influencia del ambiente castellano y su misticismo, de Teresa de Jesús y Juan de la Cruz; se nutría de las aportaciones de otras figuras vinculadas a la vanguardista institución como Giner de los Ríos o Aureliano de Beruete, pero también hizo suyas ideas de historiadores como Carl Justi, con su imagen del Greco –griego en 1897, no griego en 1903– como un Quijote visionario, representante del espíritu de la Edad Media cristiana, impresionista y anárquico, o Elías Tormo; este negó su carácter de pintor arrebatado para subrayar su meditada adhesión a un sistema de ideas forjado en Italia y vinculándolo a Miguel Ángel y Correggio, pero sucumbió a la tentación ambiental y reintrodujo el misticismo.

Versión casi oficial, impondrá su ley a lo largo de toda la centuria, permitiendo el desarrollo exclusivo de sus propias prolongaciones en un nuevo y extraño fenómeno de monopolio, capaz –incluso muerto el autor, a través de su hija Natalia– de incorporar pero no asimilar las aportaciones ulteriores, que dejaron indemne el grueso del retrato. Aunque se introducía una pretensión de objetividad, y su monografía ha de contarse entre los trabajos de rectificación, se trató más de una interpretación con visos de mito que de una reconstrucción histórica, pero que satisfizo las pretensiones culturales –nacionalistas y católicas– de la España del momento. Si Cossío había manejado treinta y siete documentos para su construcción biográfica y estética, al poco tiempo tuvo que publicar una obrita (*Lo que se sabe de la vida del Greco*, 1914), dando cuenta de nuevos hallazgos, que hoy alcanzan más de quinientos documentos y unas veinte mil palabras redactadas sobre el arte por el propio pintor, anotadas en dos de sus libros que han llegado hasta nosotros, uno de ellos conservado en la Biblioteca Nacional de España.



EL GRECO

***La Verónica con la Santa Faz**, ca.* **1580**

Óleo sobre lienzo, 84 × 91 cm

Procede de la Parroquia de Santa Leocadia, Toledo

Museo de Santa Cruz, nº inv. DO 1174

Un aniversario por todo lo alto: la Biblioteca Nacional de España y la British Library

Códice de trajes (1547)

A Description of England, Scotland and Ireland (1573-1575)

EXPOSICIÓN VIRTUAL DE LA BRITISH LIBRARY

EL año 2012 marcó un hito para la Biblioteca Nacional de España (BNE) pues celebraba el tricentenario de su fundación. Creada en 1712 por el rey Felipe V bajo el nombre de Biblioteca Pública de Palacio, en 1836 se desligó de la Corona y pasó a depender del Ministerio de la Gobernación. Actualmente es la mayor biblioteca de España, con fondos que rondan los quince millones de libros impresos y decenas de miles de manuscritos.

Para conmemorar estos 300 años de historia y letras, mostramos hoy un manuscrito que no procede de los fondos de la British Library sino de los de la BNE. Deseamos secundar con nuestra propia «exposición virtual» una serie de proyectos expositivos que tuvieron lugar a lo largo del año por toda la geografía española: obras procedentes de los fondos de la BNE –entre las que figuraban manuscritos, dibujos, estampas, cuadros, fotografías y libros– se exhibieron en importantes museos e instituciones culturales de todo el país, llegando a nuevos públicos, siendo apreciadas en nuevos contextos y originando distintos puntos de vista –«otras miradas»– a la vez que entablaban un diálogo con obras pertenecientes a una treintena de instituciones españolas. La BNE y Acción Cultural Española (AC/E), aunaron esfuerzos para que aquellos que no pudiesen acudir a la Biblioteca Nacional en Madrid participasen en un evento que conmemoraba 300 años de una historia cultural compartida. La British Library está orgullosa de contribuir a este proyecto trasladando este intercambio cultural al ciberespacio.



LUCAS DE HEERE
***A Description of England, Scotland and Ireland*, 1573-1575**
Miniatura de la Reina Isabel I
Add. MS 28330, f. 4r

Esta muestra virtual se centra en un manuscrito recientemente adquirido, de mediados del siglo XVI, denominado *Códice de trajes* y realizado en Alemania por un artista anónimo. Constituye un ejemplo de un tipo de libro que –aunque nos pueda parecer extraño hoy día en un mundo culturalmente interconectado– gozó de cierta popularidad en el siglo XVI. Se trata de una colección de imágenes de los atuendos utilizados por personas de diversos países y diferentes condiciones sociales, que celebra la diversidad de los trajes típicos. Libros como este nos resultan hoy de gran valía para recrear la forma de vestir de épocas pretéritas.

Además de mostrar imágenes de personas, agrupadas sobre un fondo neutro a guisa de pasarela de moda, el manuscrito se interesa por lo ceremonial, plasmando algunos de los grandes acontecimientos de la época, a sus protagonistas y, lo que





***Códice de trajes*, 1547**
BNE, MS Res 285
Miniaturas de «Danza española» (ff. 2v-3r), de Carlos V (ff. 35v-36r) y de mujeres «In England» (f. 34v)

en este contexto realmente importa, su vestimenta. Vemos así, a Carlos V, emperador del Sacro Imperio Romano y rey de España, sentado en el trono entre siete de sus príncipes electores, identificados por escudos de armas y portando las insignias imperiales. Carlos V aparece retratado como un hombre maduro, tal como sería en 1547, año en que se elaboró el manuscrito. Su retrato, al igual que las representaciones de trajes y vestidos que aparecen a lo largo de la obra, no ha sido realizado sobre modelos reales, sino a partir de otras fuentes. Aun así, las imágenes proporcionan una visión bella y detallada del colorido y la pompa del siglo XVI.



LUCAS DE HEERE
***A Description of England, Scotland and Ireland*, 1573-1575**
Miniatura de mujeres inglesas
Add. MS 28330, f. 33r

Una de las ventajas de los medios electrónicos es la posibilidad de reunir objetos que pueden estar físicamente muy separados. Resulta maravilloso, por lo tanto, poder contemplar y comparar las imágenes de este manuscrito de la BNE y las de una obra procedente del fondo de la British Library: *A Description of England, Scotland and Ireland*, realizada en Alemania apenas unas décadas más tarde. Se trata de un ejemplar que contiene hermosos y coloridos dibujos del pintor Lucas de Heere y que se inscribe, claramente, en la misma tradición del retrato descriptivo de ropajes. Las imágenes de mujeres inglesas que vemos en la ilustración revelan las diferencias entre la moda urbana y la rural: las tres londinenses de clase media acomodada de la izquierda muestran un apreciable contraste con la campesina de la derecha. Y quién sabe si las mujeres de más edad no podían reconocer en las mujeres inglesas del manuscrito de la BNE la moda de su juventud.

Ha supuesto una gran satisfacción para nosotros realizar esta exposición virtual en colaboración con la Biblioteca Nacional de España, que ha aportado, generosamente, imágenes procedentes de sus fondos para que figuren en esta entrada de nuestro blog. ¡Feliz cumpleaños, BNE!

ANA SANTOS ARAMBURO
Director of the Biblioteca Nacional de España

AMONG the various definitions that exist for the Spanish term 'mirada', the most appropriate one for this exhibition would be 'a way of looking at things', 'an expression of the eyes'. This kind of 'gaze' is also a convergence of views, but to find that common point, unite that experience or that expression of the eyes, a mutual scenario where 'gazes' converge sometimes needs to be created.

During the year that marked its 300th anniversary, the Biblioteca Nacional de España (BNE) was given the opportunity to carry out a project that, by virtue of its scope and depth, proved to be one of the most gratifying experiences a public institution can ever have in terms of multiplying the number of people benefitting from its work and the heritage it preserves.

The *Biblioteca Nacional de España. Otras miradas* exhibition, organised in association with Acción Cultural Española (AC/E) and curated by Juan Manuel Bonet, took a selection of works belonging to its collections to 29 Spanish institutions and museums and to another national library, the British Library. Books, prints, posters and manuscripts were selected to engage in dialogue with specific pieces held in the collections of each of the partner institutions. The BNE invited various specialists to reflect on these dialogues, and now offers the results in this catalogue as a conclusion to the exhibition.

True to its public service calling and aware of how important diffusion is nowadays for all national libraries, to make the exhibition a reality the BNE received cooperation and unconditional support from AC/E and all the participating institutions, essential in a project of this type. Thanks to the shared enthusiasm of their professionals, the allocation of specialised areas for displaying the works and constant collaboration in all phases of the project, we can say that our ways of looking at things have converged on a large number of points in space and time that are equal in number to the cities that participated in the exhibition, and which in this way joined in the celebration of the first 300 years of history of the Biblioteca Nacional de España.

● ● ●

TERESA LIZARANZU PERINAT
President of Acción Cultural Española

ACCIÓN Cultural Española (AC/E) includes among its strategic lines firm support for institutions and projects for reviving and disseminating Spanish culture. Our backing for the commemoration in 2012 of the tricentenary of the creation of the Biblioteca Nacional de España (BNE), of which the *Biblioteca Nacional de España. Otras miradas* exhibition forms part, is framed in this context.

The exhibition proposes a dialogue that weaves in and out of a selection of works belonging to the BNE collections and a series of pieces housed in some 30 institutions and museums across Spain. They consist of books, documents and manuscripts as well as unique artworks (oil paintings, prints and drawings), music scores, maps and other objects, most of them little known to the general public and all of them belonging to our vast and varied national heritage.

With *Otras miradas* and the other activities scheduled for this commemoration, AC/E wanted to help highlight the cultural institution nature of the BNE, the oldest library in the country and also one of the most active in terms of incorporating, conserving and restoring collections that are highly valuable as well as being public possessions. This public aspect is present in the daily activity of the institution, whose doors are open to everyone. The commemoration of this third centenary has enabled us to reinforce this strategy, taking some of the gems it houses all over Spain.

It has all been possible thanks to close collaboration with the Biblioteca Nacional de España and the good work of its team. AC/E wishes to congratulate it, as well as Juan Manuel Bonet for his curatorship and for the original idea of bringing back together art pieces that once formed a visible bond, a bond that was broken later when they were separated by time and space. The generous collaboration of the participating museums has been vital in order for this project to see the light. AC/E wishes to express its gratitude to them all.

● ● ●

JUAN MANUEL BONET
Curator

SET in the framework of the commemoration of the third centenary of the Biblioteca Nacional de España, this exhibition proposes a dialogue between items belonging to the library's rich treasures, and others from some thirty Spanish museums.

Jorge Manrique, Gil de Ronza, El Greco, Zurbarán, Francisco Pacheco, Rembrandt, Antonio de Pereda, 'Estebanillo González', Calderón de la Barca, Carreño de Miranda, Antonio Palomino, Filippo Juvarra, Miguel Jacinto Meléndez, Goya, Larra, Jenaro Pérez Villaamil, Gustavo Adolfo Bécquer and Valeriano Domínguez Bécquer, Clarín, Regoyos, Émile Verhaeren, Santiago Rusiñol, Erik Satie, Vicente Medina, Picasso, Mariano Bertuchi, José Gutiérrez Solana and Ramón Gómez de la Serna and others from the

Café Pombo circle, as well as Robert Delaunay, Guillermo de Torre, Juan Larrea, Jorge Luis Borges and his sister Norah, Federico García Lorca and his friend the guitarist and composer Ángel Barrios, the sculptor Alberto, Benjamín Palencia, Manolo Millares... These few examples of names that waltz through the exhibition make it possible to understand that while it is a Spanish set in the main, it includes, like our culture itself, European and American names. There is a Roman item, too, and items of the primitive inhabitants of the Canary Archipelago as well as some of Incan origin. All this speaks to us of a fabric in which literature, plastic arts, music, religion, bullfighting, science, voyages, geography, history and so forth, are interwoven.

If the Jorge Manrique of the *Coplas a la muerte de su padre* and the sculptor Gil de Ronza coincide in their dances of death, and if the Zurbarán-Pacheco Seville connection or the Pereda-Calderón Madrid connection are also evident, or if the comparison between the Biblioteca's royal portraits by Meléndez and the ones in the Prado is obvious and instructive, in the case of Filippo Juvarra, one of his architectural fantasies engages in a dialogue with a space in the Palacio Real, against a background of a set of *Stradivarius* instruments. The final colonial years of Peru, portrayed by a fascinating painting with a didactic intention, coexists, more unexpectedly, with Rembrandt, via Eugenio Izquierdo, the second person to be director of the Real Gabinete de Historia Natural. The Izquierdo collection of etchings and engravings, in which the Dutchman was magnificently represented, forms the basis of the Biblioteca Nacional's collection. Then come Larra and his Madrid (that of the impressive scale model by León Gil de Palacio), trans-European traveller Pérez Villaamil, the Bécquers in Veruela (with the Carlist Wars as a backdrop), Clarín and his Oviedo, Regoyos through *La España negra*, Vicente Medina and his *Aires murcianos*... Rusiñol paints a portrait of Satie, a pianist in Montmartre; Rusiñol is one of those who, in Els Quatre Gats, urges the young Picasso towards Montmartre; Picasso, who was addicted to the circus theme, went on, in his Cubist years, to create the curtain, set and costume designs for *Parade*, Satie's 'ballet russe'. Alongside the Pombian painting by Gutiérrez Solana – who wrote his own *España negra* – there are titles on show by Gómez de la Serna, an admirer of Larra and of Solanesque painting but also one of the first Spanish defenders of Picasso, whom he fêted at Café Pombo, and by the other people portrayed in the picture. The Alhambra is a logical backdrop for an exceptional copy of García Lorca's *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. Alberto and Palencia, both connected with Lorca's La Barraca, invent the Vallecan poetic: avant-garde in a landscape. The slant taken by the latter, in his poster-artist mode, on Larrea's collection of Inca art, exhibited in the Biblioteca Nacional in 1935 and then moved to the Museo de América, is related to the way pre-Hispanic art was viewed by another creator with whom the painter and poet had dealings, the Uruguayan Joaquín Torres-García. Millares, who made good use of reading *Universalismo constructivo* by Torres-García, was a regular visitor at the Museo Canario in his home town, where the art of the primitive inhabitants of the archipelago caught his eye. An essential component of this exhibition which is touring all round Spain is, then, the re-reading of the past, manifest also in the particular way Cossío (and Rusiñol, and Picasso) perceived El Greco, or in the interest many people show in Zurbarán, or in the passion felt by García Lorca and his circle (including Alberto in his set designer mode) for the plays of Calderón and other Baroque dramatists, not to mention the contribution made by so many writers, among them Gómez de la Serna, to the centenary of Romanticism...

• • •

1

Museo de América (Madrid)

Exposición Arte Inca (1935)

Vaso ceremonial (Kero) (1501-1750)

JUAN MANUEL BONET

JUAN Larrea (Bilbao, 1895 - Córdoba, Argentina, 1980), poet, essayist, teacher. A key, but 'secret', figure who preferred to stay in the background in the time of our avant-gardes. Trained in Deusto, like his fellow student Gerardo Diego, at the end of the 1910s he was influenced by the Chilean Creationist poet Vicente Huidobro, contributing to the major reviews of the Ultraist movement with verses that reflected this.

In 1925, Larrea went to Paris, a city he had already visited on two earlier occasions and where Huidobro had, so to speak, been his chief of protocol. It was to the Chilean that he owed contact and friendship with painters such as Juan Gris and Amédée Ozenfant; with the sculptor Jacques Lipchitz; with art critics such as Waldemar George and Maurice Raynal and, in particular, with the great Peruvian poet César Vallejo, with whom he was to form a deep, lasting friendship, and regarding whose work he was to become one of the leading exegetes. In 1926, Larrea and Vallejo launched the *Favorables París Poema* review, to which several of the most important poets of that historical cycle, among them Gerardo Diego, Huidobro himself and Tristan Tzara, were contributors.

His friendship with Vallejo was what led Larrea, 'traveler of the spirit', to decide to set sail for Peru, accompanied by his French wife, Marguerite Aubry, in 1930. They travelled from Lima to Arequipa and to Cuzco, a city that was to become a key factor in his vision of Peru and all things Peruvian. During this journey, which he experienced 'in, as it were, strictly enforced ecstasy', Larrea accumulated an impressive collection of pre-Hispanic art, mainly from the Inca period, thanks to the money he inherited from his mother who died while he was in the Andean country. This collection, and its export in particular, led to some bizarre incidents.

The result of this amazing expedition of barely two months which, despite having been embarked on by a non-

specialist, holds an exceptional place in the history of our Americanism, was the *Arts des incas* exhibition held in 1933 at the Musée d'Ethnographie de París – the future Musée de l'Homme (Museum of Man). The catalogue's introduction was written by its director, the great Americanist Paul Rivet, which was a particularly important endorsement for the international scientific community. Larrea had been introduced to Rivet by Lipchitz. Under the sponsorship of the Academia de la Historia (Academy of History), the collection was exhibited in 1934 at the Biblioteca Nacional (National Library) in Madrid. The fact that it was inaugurated by the president of the Republic, who was Niceto Alcalá Zamora at the time, gives us an idea of the importance that was attached to this exhibition.

To advertise it, Benjamín Palencia designed a beautiful lithographic poster, freely inspired by some *keros* or wooden Inca vessels. The third and last exhibition took place in the Seville of 1935, in the context of the 26th International Congress of Americanists, held in Seville.

An interesting link: in the Madrid of that time, Larrea came into contact with a friend of Huidobro, the Uruguayan Joaquín Torres-García and, in order to develop the art of this new contact, he established a basic reference for those years: how to look at pre-Hispanic art. In 1933 Torres-García had organised a short-lived Constructive Art Group in Madrid, one of whose members was none other than Benjamín Palencia. The Uruguayan had sensed the importance of the Indo-American world in the Paris of 1928 when he visited an exhibition of pre-Columbian art, whose commissioners were Alfred Métraux and Georges-Henri Rivière. On the occasion of that event, a book was published in which we find texts by several specialists, Rivet among them, but also by laymen who were fascinated by these cultures, such as Georges Bataille or Paul Morand.

In 1935, Larrea deposited his collection at the Museo Arqueológico Nacional (National Archaeological Museum) and founded an Association of Friends of American Archaeology. When the civil war broke out, the government toyed with the idea of a museum dedicated specifically to the New World, the building for housing it to be built by Luis Lacasa, one of the great names of the new Spanish architecture, and brother-in-law of the sculptor Alberto, another member of the Torres-García Constructive Art Group.

During the civil war, Larrea played an important role in the cultural policy of the Republic, participating in the configuration of its pavilion – one of whose two architects was the very same Lacasa – at the World Exhibition in Paris in 1937, and working jointly with Vallejo on advertising tasks. It was in this context that, on 14 April 1937, the sixth anniversary of the proclamation of the Second Republic, he donated his collection to the Spanish people. This was documented in a Ministry of Public Education leaflet issued in Valencia the following year, elegantly edited, as were all the leaflets in the series, and entitled *La colección Larrea* (The Larrea Collection). The front cover of the leaflet features the emblematic and today much disputed stone head of Viracocha and the text cites the decree, dated 12 October of the previous year, that created the Museo de Indias (Museum of the Indies) – set up in a way as a parallel institution to the Archivo de Indias (Archive of the Indies) – in addition to providing the history of the collection, alluding to the Paris, Madrid and Seville exhibitions, and reproducing the poster by Palencia.

In the postwar years, the Larrea collection was given shelter by the Museo Arqueológico (Archaeological Museum) until it was transferred in 1965 to the Museo de América (Museum of America), created by decree in 1941. During the years of the Transition, Larrea, who visited Madrid several times, gave his approval to his collection remaining there. It is only since his death – since 1994, to be precise, the year in which the museum, that had been closed for some time, was reinaugurated – that it has been possible to see his legacy under the right conditions.

As a tribute to Juan Larrea and Benjamín Palencia, and also in a way to César Vallejo and Joaquín Torres-García, we now exhibit together in that Museum of America where we know for a fact that the Larrea legacy – consisting of no fewer than 562 pieces – is highly valued, a copy of the poster, owned by the Biblioteca Nacional, announcing the 1935 exhibition and some of the polychromate wooden Inca vessels from which the painter took his inspiration, and for whom the contagion of Primitivism was clearly important, as it was for almost everyone of his generation.

• • •

2

Museo de Historia de Madrid

El Pobrecito Hablador: revista satírica de costumbres (1832-1833)

Maqueta de Madrid (1830)

ANDRÉS TRAPIELLO

THE collection in which I have been reading the articles of *Figaro* and *El Pobrecito Hablador* ('The poor little speaker') for many years is the one Repullés published in five volumes in Madrid between 1835 and 1837, during the lifetime of their author, Mariano José de Larra. They are small volumes, in small octavo. For people who are unfamiliar with book sizes, we would say that this kind of octavo is equivalent to something very small. These little books fit into the palm of the hand and the pocket of a frock coat. I know that this term, frock coat, disappeared from the face of the earth long ago, but for as long as the term exists, the garment that, along with the top hat, conjures up the spent perfume of Romanticism, will exist.

I like reading Larra in books that he himself saw, that he perhaps handled, to indulge in my own fantasies. They are set in very small print, in harmony with the size of the page. Lilliputian typefaces proliferated in Romanticism – one might say they needed to balance its unbridled exaltation with the kind of print sizes which are to typography as violets are to nature: something secret. I said that the print

those little tomes are set in is small, but the typefaces are light, the ink is black and compact and the printing is so clear that they can be read effortlessly with pleasure.

Larra can always be read effortlessly, because his tone is that of confiding secrets. Volumes in octavo such as these are the closest we can get to finding something told in confidence: a violet, something secret. Larra's greatness did not lie, as we have sometimes thought, in his great powers of observation, the publicising of national vices, the portraying of characters of the period and their customs. It was not even his gloomy view of the Spaniard, the one that, just like one of the calotypes that would appear a little later on, seems to have been fixed for ever in his literary canon by the bile of his own suicide. What made Larra great was tone. Literary tone, moral tone, from which suicide is excluded. His own was, how should we say, an accident. Playing, one might say, with life — and the devil ruins life. He just went too far. There is nothing sufficiently significant in Larra's work to lead anyone to think that he was suicidal before he took his own life, for the same reason that nobody thought Joselito was going to be killed by a bull, because nothing in his classic, Apollonian way of bullfighting exposed him to danger. Everything in Larra's work speaks to us of a man who, like Cervantes, loves reality above all else. And loves it with a humour that is not always caustic. To call himself *El pobrecito hablador* is an example of his likeable disposition. Nor does anyone who loves life as he did bear false witness against it, and suicide is always false witness. However, things became complicated for Larra and he started seeing everything as hopeless and, in a careless moment he took his life — his and the one he gave us in his articles. In one of the last of these, which is famous for the dénouement that was lying in wait for him, entitled *El día de difuntos de 1836. Fígaro en el cementerio* ('All Saints Day 1836. Figaro in the cemetery'), Larra tells us about Madrid. He does a tour for us, takes us down streets and into squares; he presents us with many of its monuments and outstanding buildings, only to end by saying that 'the cemetery is in Madrid. Madrid is the cemetery', beneath a tombstone on which we shall read an epitaph that would become no less famous: 'Here lies half of Spain. It died of the other half'. We do not recognise Larra in this article, in which he also went too far, just as we do not recognise Madrid in it either. We could find Larra's Madrid, for example, much better represented in the scale model by León Gil de Palacio that is as fascinating as it is cheerful. It makes us think of Madrid as something that fits equally well into the palm of the hand, as if he had not so much reduced its natural size to that manageable scale, but had folded it. Like the folio of a book in octavo, like the letter that was kept in the frock-coat pocket. The suicide victim's letter for the judge? Of course not. Quite the reverse.

One could argue that it is more like a mirror than a scale model of the city, the mirror through which we are strolling being that other famous mirror that Stendhal spoke of. I know that whenever two mirrors are placed together we end up a little dizzy from the flight of images, from *la mise en abîme*. It's worth our while to spend time on this now. Please be a little patient. This scale model of Madrid is, perhaps through the honesty of the cartographer-craftsman, also like Larra, an exaltation of reality. We plunge into it recognising what is still standing, filling ourselves with nostalgia for what did not manage to survive the pickaxe. But when all's said and done, recognising that in that Madrid of the 19th century there is still room, miraculously, for something of our 21st-century Madrid. So it is that we find it easy to discover ourselves in that Lilliputian Madrid. But we do not find it hard to discover Larra either, walking along those streets in miniature, going hither and thither, buzzing about endlessly, up, down, from one side to the other, wearing out his luck and love affairs, mirror in hand, the famous mirror of his articles. It is at this point that the small miracle occurs: in the same way that something of our Madrid is still in that scale-model Madrid, we recognise something, and even much of ourselves, in the heart of Larra. One could argue that he takes us with him wherever he goes, that he, in festive mood, carefree, ironic, sarcastic, sentimental, a dreamer, disillusioned and idealistic, takes us on a tour and shows us a life: his own, that in essence is not very different from ours, the one of right now, at exactly the same point as his when it comes to dreams and disappointments.

This journey, from the little volume in octavo by Figaro to the Madrid in octavo by León Gil de Palacio, is a sentimental journey. To read Larra is to return to Larra, tireless. To look at the León Gil de Palacio scale model is to never stop looking. Both works seem to have been conceived with the spirit of a child. The Madrid of Larra, in the Repullés edition, fits in a frock-coat pocket. The Madrid of Gil de Palacio is on a game scale. Larra's one ended, accidentally, in a tragic game. Gil's one continues to be a happy game. But once upon a time both games were the same.

• • •

3

Museo Lázaro Galdiano (Madrid)

La vida y hechos de Estebanillo González (1652)

Retrato de doña Inés de Zúñiga, condesa de Monterrey (1660-1670)

ANTONIO BONET CORREA

IN his *Libro de Retratos* ('Book of Portraits'), Velázquez's father in law, Sevillian-born painter and art essayist Francisco Pacheco, citing his predecessor in the theory of art, Pablo de Céspedes from Córdoba, points out that a portrait is *un mundo en breve forma reducido* ('a world in a nutshell'). Malraux, who believed that 'the stuff man is made of is what he hides', was not mistaken when he stressed that in a person's portrait the important thing is not just the external resemblance but the penetration through the image of the content of their soul or spirit. Undoubtedly the portrait, a genre whose importance has always been

essential for understanding Western culture, is not only a picture of the character of a particular person but also a historical document that portrays how a certain group of people thought and lived.

The painter Juan Carreño de Miranda (1614-1685), of Asturian origin, was one of the most brilliant representatives of Spanish painting in Madrid when Philip IV and Charles II were on the throne. The creator of great and brilliant religious compositions, he was above all a magnificent portrait painter. A friend and follower of Velázquez, whom he testified for in nobility tests. Carreño cultivated above all the portrait genre and particularly portraits of women in the later years of his career. Painter of the king in 1665 and, from 1671, the monarch's Chamber Painter, he bequeathed us the pictures of the queen mother, Doña Mariana de Austria, wearing demure gowns and widow's weeds, and the one of her son Charles II, weak and weedy as a child and, in adulthood, a sickly monarch dubbed *el Hechizado* ('the bewitched'). From the brush of Carreño, influenced by the art of Flemish painter Van Dyck, let us recall the magnificent and highly elegant portrait of the Duke of Pastrana with his horse, or the two canvases of *La Monstrua* ('The Monster'), the deformed, obese girl depicted naked in one and clothed in the other; and the portrait of Michel the Dwarf with his dogs and parrots.

In the Lázaro Galdiano Museum, with the portrait of Doña Inés de Zúñiga, countess of Monterrey, we have a typical example of an aristocratic lady dressed in the Baroque manner, dripping with jewels, with a white handkerchief in her left hand and her right hand poised to stroke her lapdog. The beautiful, childlike face of the young countess tells us little or nothing. An official portrait to be placed in the sitting room of a noble mansion, it is, rather, an icon of the eternal woman and of a stiff, high social standing. For a modern-day viewer, this portrait is the personification of a Spanish woman who, in the past, would have played the part of the perfect housewife, busying herself with household chores and with bearing and bringing up the offspring of her husband, keeper, lord and master. With no life to speak of other than staying demurely in the background and paying visits to churches and convents, if she belonged to the upper classes she would forge her identity with her necklaces, pendant earrings and other trinkets that accentuated her beauty. Her education left a lot to be desired. In her book about courtship in 18th-century Spain, writer Carmen Martín Gaite points out how in 1637 the novelist 'María de Zayas y Sotomayor, a forerunner of women's acts of defiance, spoke out against the injustice that women were not given an education, the only real source of their alleged differences from men'. In this respect she cites, among other writers, Lope de Vega who, in the play *La Dama boba* ('The Simple Lady') creates a character who asserts: *Yo la quiero muy tonta / que en todo tema / mucho mejor es tonta que bachillera* ('I want her to be a real simpleton / for in every respect / it is far better that she be a simpleton than too clever').

The anonymous picaresque novel *La vida i hechos de Estebanillo González, Hombre de buen humor compuesto por el mesmo* (Amberes, 1646) is a literary work of the same period as Carreño de Miranda's painting. According to Juan Goytisolo, this novel has been 'unjustly neglected for extra-literary reasons', because of the short-sightedness of Spanish critics and experts. In Goytisolo's view it represents not only the culmination of the picaresque genre 'from the point of view of its primitive design', that is to say that of the *Lazarillo de Tormes*, but it is 'the best Spanish novel written in the 17th century, except, of course, for *Don Quixote*'.

A lot of women appear in this autobiographical account of a modern-day mercenary adventurer. Apart from those from high society, cited with respect, the anonymous author of *Estebanillo González*, with his 'devastating sincerity' crudely portrays his sporadic relationships with ladies of the night, whom he happens to meet in his travels in Spain and abroad. The 'bitter watchtower of life' which, according to Mateo Alemán, is what the picaresque novel is – in the case of *Estebanillo González* chronologically speaking the last of its genre –, takes on a more carefree and melancholy tone, more in keeping with the decadent, corrupt and somewhat twilight world of the decline of the Spanish Empire of the Austrias Menores.

• • •

4

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid)

Manuel Abril, Mauricio Bacarisse, José Bergamín, Tomás Borrás, Pedro Emilio Coll, Antonio Espina, Ramón Gómez de la Serna

La tertulia del Café de Pombo (1920)

JUAN MANUEL BONET

FROM 1915 until the civil war, Spanish modernism had its first group platform in Café Pombo, a gloomy establishment from the Mariano José de Larra era that stood near the Puerta del Sol in Madrid. The Ramón Gómez de la Serna (Madrid, 1888-Buenos Aires, 1963) literary circle used to meet there every Saturday. From 1920 onwards the meeting was presided over by a similarly gloomy – and magnificent – canvas by one of the members of that circle, the great artist and writer José Gutiérrez Solana (Madrid, 1886-1945). When the café closed in the post-war years, the writer donated this canvas to the State and today it is in the Reina Sofía National Museum of Art which has an impressive collection of work by Solana. This is a canvas in which the voice of *Black Spain*, which, following in the footsteps of Darío de Regoyos, is the title he gave to his most emblematic book, portrays Ramón on his feet – a bottle of Negrita rum before him – surrounded by some of his fellow companions.

The list of those who attended that gathering includes representatives of our *Novecento* and avant-garde movements, almost in their entirety. In the plastic arts there is a drawing, also the property of the museum, that should not

be forgotten. It is by the Uruguayan Rafael Barradas, a regular, and portrays the founder for whom, incidentally, he illustrated children's stories. In 1917, that was where a tribute was paid to Pablo Picasso, the only one he ever received in Madrid during his lifetime. Picasso was visiting Madrid as companion to Olga Koklova and the tribute coincided with the premiere, at the Teatro Real, of *Parade*, the Russian ballet by Érik Satie for which he had designed the curtain, sets and costumes. Also important is the banquet given in 1922 for José Ortega y Gasset – one year before he founded the *Revista de Occidente* – who defined Pombo on that occasion as the last bastion of liberalism. There was also the other banquet given in 1930 for Antonio Espina who symbolised the end of the roaring twenties, as it was there that Ramiro Ledesma Ramos, one of the pioneers of Spanish fascism and future victim of a civil war whose outbreak both he and a few other intellectuals of different persuasions had quite a lot to do with, brandished a toy gun against the guest of honour. That was the forerunner of more deadly weapons such as those that were to take the life of the protagonist of that act of provocation, and were also on the point of putting an end, symmetrically speaking, to that of the republican Espina who was taken by surprise by the outbreak of war when in Palma, Majorca, where he was civil governor of the Balearic Islands.

The National Library showcase on loan to the Reina Sofía contains the two sensational books written about the café by Ramón Gómez de la Serna – dated 1918 and 1923, respectively – in which the writer also talks about a great many other establishments of its kind in Madrid, and which contain numerous clues about the members of the Pombo circle, about their group games, their banquets, and so on. The first of these two books is the one Ramón himself is holding in the painting, with its mysterious blacker than black cover, by Rafael Romero Calvet, a really strange person about whom little is known. The two books by Gómez de la Serna are accompanied by a title from each of those present, with the exception of José Cabrero. Cabrero was a painter from Santander who was a very good friend of his colleague Gutiérrez Solana – who made an effigy of him standing alone – and of Francisco Iturrino, with whom he had coincided in Paris, but he left no written record and there is no monograph about him either. Manuel Abril (Madrid, 1884-1943), poet, narrator and above all art critic – his section in the weekly publication *Blanco y Negro* was very widely read during the thirties – is represented by his novel entitled *La salvación, Sociedad de Seguros del alma* (1931), which appeared in the Biblioteca Nueva humorous novel collection that was popular at the time. The postmodernist Mauricio Bacarisse (Madrid, 1895-1931), is represented by his first collection of poems entitled *El esfuerzo* (1917), with its tortuous front cover by the late symbolist illustrator Enrique Ochoa who was, at that time, very well known for both his contributions to *Blanco y Negro* and for his work as the illustrator of the *Complete Works* of Rubén Darío, published by Mundo Latino. *El Madrid de las Rondas*, one of Bacarisse's most memorable compositions, is in that collection of poems. Salvador Bartolozzi (Madrid, 1892-México D.F., 1950), one of the great illustrators of that time in Spain and also a contributor to *Blanco y Negro* – clearly a common place for Pombo circle members – is represented by the large-format, posthumous monograph that was dedicated to him in 1951 in Mexico by Antonio Espina, mentioned above, a subtle writer placed somewhere between romanticism and modernism, who managed, against a backdrop of a Madrid no longer there and gazed at with nostalgia, to express the essence of the art of his companion in exile. José Bergamín (Málaga, 1895-Fuenterrabía, 1983), is represented by *El cohete y la estrella*, the book of aphorisms with which he opened fire in 1923 and which has the special characteristic of having been published by the great poet Juan Ramón Jiménez, the exquisite printer of poetry, in his highly select *Biblioteca de Índice*. In all other respects, this youngest member of the generation of '27 was, like others of that period, to end up quarrelling with the great poet. Tomás Borrás (Madrid, 1891-1976) – who had been very close to Gómez de la Serna right from the times of *Prometeo* magazine and whose destiny was different from most of his colleagues as he was to become a Falangist before the war – is represented by *Fantochines* (1923), with music by Conrado del Campo and beautiful illustrations and front cover by Luis Bagaría, the most important caricaturist of his time in Spain, one of the 'honourable' Gómez de la Serna followers and another future exile, in this case in Havana. Lastly, the Venezuelan modernist prose writer Pedro-Emilio Coll (Caracas, 1872-1947) – resident here at that time – the only foreigner and the oldest of those portrayed, is represented by *La escondida senda (Pláticas)* (1927). It is curious to note that apart from Ramón and himself, Gutiérrez Solana only included personalities whose surnames begin with the first three letters of the alphabet. It is as if they were the 'Pombo crowd', in alphabetical order and as far as they would fit on the canvas, which could, ideally, have been dozens more.

• • •

5

Museo Nacional de Ciencias Naturales (CSIC) (Madrid)

Rembrandt dibujando junto a una ventana (1648)

Quadro de Historia Natural, Civil y Geográfica del Reyno del Perú (1799)

JUAN CARRETE PARRONDO

HERE are two ways of looking at something. In the print held at the Biblioteca Nacional de España (National Library of Spain), Rembrandt portrays himself in 1648 painting inside his studio, wearing his work clothes, and clearly bent on self-reflection and analysis. This is the usual composition for portraying intellectuals: writing or reading in their study or studio; drawing is the same as writing. It is the empire of subjectivity.

In the painting held at the Museo Nacional de Ciencias Naturales (Natural Science Museum), we find an indication of the important place that drawing, placed at the service of

the development and dissemination of science and technology, came to occupy in Enlightened Spain. In the *Prospectus* of his *Encyclopedia*, written in 1759, Diderot had already pointed out that 'unaccustomed as we are to writing and reading about the [mechanical] arts makes things difficult to explain in an intelligible manner. Hence the need for pictures. We could use a thousand examples to demonstrate that a pure and simple dictionary of definitions, however well put together, cannot dispense with pictures without falling prey to obscure, vague descriptions... One glance at the object or its portrayal says a great deal more than a page of text'. Forty years later, José Ignacio Lequanda justified the creation of the *Quadro de Historia Natural, Civil y Geográfica del Reyno del Perú* ('Painting of the Natural, Civil and Geographical History of the Kingdom of Peru'), painted under his direction by Luis Thiebaut, with the explanation, among other reasons given, that 'the simple inspection of its figures, drawn as accurately as possible and presented in their natural colours, gives more accurate ideas than the most tedious of descriptions'.

With the mirror in front of him, what Rembrandt sees is a mature man; he was forty-two years old at the time. In the few proofs we have of the first stage he appears with a sad expression in his eyes and on his lips. As from the second stage, in which he places his signature on the copper, his gaze is more intense and his mouth firmly set. This, together with a face with coarse and unattractive features, his simple attire and the bare background, speak of a solitary man who works shut away in his own world. The portrait is impressive for its solemnity, in which the only thing that matters is the face, probably reflecting the changes in his life. Three of his children died shortly after birth (1635, 1638 and 1640) and his wife, Saskia, died in 1642. His son, Titus, had been born in 1641. Two women, Geertje Dircks and Hendrickje Stoffels, look after the child and occupy a complex place in the love life of the artist. His financial situation is still good, but he cannot, and perhaps does not wish to portray himself as a successful person.

Quadro de Historia Natural, Civil y Geográfica del Reyno del Perú is a unique specimen of the Viceroyalty period of art associated with illustrated encyclopaedism. It describes the Viceroyalty of Peru in 1799 from different viewpoints: geographic, economic, ethnographic and naturalist. The one hundred and ninety-five scenes brought together in the *Quadro* deal with aspects as diverse as physical and human geography, maps illustrating orography and natural production; history, from the Incas to the Spain of the period; administrative organisation and its economy, mineral wealth, particularly silver; and ethnography, in which a distinction is made between the civilised and savage nations. The description of natural history, with pictures of local flora and fauna, is of great value and is interspersed with texts totalling twenty-three thousands words, including the explanatory captions for each animal, vegetable and human figure.

José Ignacio Lequanda Salazar, born in Gordexola, Biscay, came from a generation of enlightened public servants who lived through the era of economic, social and political changes resulting from the Bourbon reforms. He started work at the Banco de Rescates (Bullion Bank) in Potosí and ended up securing the interim administration of the Real Aduana (Royal Customs House) in Lima. His intellectual activities included being a contributor to the *Mercurio Peruano* ('Peru Mercury') and participating in the preparation of the viceroy Gil de Taboada's *Memoria de Gobierno* ('Government Report') and in the *Guía política, eclesiástica y militar del virreynato del Perú* ('Political, Ecclesiastical and Military Guide of the Viceroyalty of Peru').

Rembrandt engages in self-analysis with that kind of intensity, sincerity and immediacy in his self-portraits, right from the earliest, in which he used his own face as the medium for learning to portray different expressions or feelings, down to the last, in which he looks at himself and portrays himself without fear of the truth in the image the mirror reflects back at him. Rembrandt manages to capture the intangible essence of the human being in a special way in his innumerable self-portraits, in which his awareness of being a unique, unrepeatable individual and his inexorable walk on the path towards death is self-evident. His creations are not places of peace, but of reflection, of agony, of struggle and strife for man's dignity, for his transcendent value.

Lastly, there is yet another way of looking at things for us to discover: that of the enlightened scientist, since this Rembrandt print belonged to the collection assembled by Eugenio Izquierdo de Rivera y Lazaún (Navarre 1745 - Chantilly 1813), who was appointed deputy director and teacher of chemistry and natural science at the Real Gabinete de Ciencias Naturales (Royal Office of Natural Science) in 1777, and its director in 1786, a position he was to hold sporadically because of the commissions that were assigned to him. When he died, the collection remained at the Real Gabinete, and was moved from there to the Biblioteca Nacional in 1904. Today, we can see it again on display at the Real Gabinete, as a reminder of the way the enlightened looked at things.

• • •

6

Museo Nacional del Prado (Madrid)

Felipe V. Isabel de Farnesio. Carlos III. Fernando VI. María Ana Victoria de Borbón. Felipe, Infante de España. Dibujo de dama para 'San Agustín conjurando una plaga de langosta'

San Agustín conjurando una plaga de langosta. El entierro del señor de Orgaz. Felipe V. Isabel de Farnesio. Retrato de niño. Retrato de niña

ELENA Mª SANTIAGO PÁEZ

EXHIBITED for the first time at the Museo del Prado were six portraits of the family of Philip V from the collection of the Biblioteca Nacional de España.

Commissioned from the painter Miguel Jacinto Meléndez for the Royal Public Library in 1727, they are now shown alongside six further works by the artist from the Museum's own collection.

Uncle of the still-life painter Luis Meléndez, Miguel Jacinto Meléndez (Oviedo, 1679 - Madrid, 1734) was one of the finest painters in Madrid in the first third of the eighteenth century. In artistic terms this was a transitional period between the Baroque of the Golden Age - which lasted until well into the eighteenth century - and the creation of the Fine Arts Academy, but one that also reveals signs of the new aesthetic trends that led on to the Rococo.

In response to the demands of a traditional client base, Meléndez's religious paintings look to and on occasions directly copy models by the great seventeenth-century artists such as Juan Carreño, Claudio Coello and Mateo Cerezo. His figures, however, are more fragile and delicate, his brushstroke tighter and his palette cooler than those of his models. In addition, Meléndez's original compositions are notably serene and well balanced in a way quite different from the ecstatic drama of the Baroque style.

In his court portraits Meléndez was inspired by the European Baroque tradition, particularly that of Flanders and France, represented in the work of Van Dyck, with which he was familiar through prints, and that of Jean Ranc, whom Philip V had summoned to work in Madrid. Nonetheless, Meléndez's sitters have their own personality, presented as gentle and almost melancholy in a simple, elegant and highly distinctive style.

The six portraits on display from the Biblioteca Nacional constitute the most important group of works by this artist and reveal his artistic maturity as a portraitist.

They depict Philip V, founder and patron of the Royal Public Library; his second wife, Queen Isabella Farnese; don Fernando, the Prince of Asturias; and the Infantes don Carlos, who reigned in Naples and then in Spain, María Ana Victoria, who became Queen of Portugal, and Felipe, Duke of Parma. Meléndez depicted the King resting his hand on the Library's statutes, the Queen presenting a book open at a page with a print of her husband, and their younger children holding books.

Together with these portraits from the Biblioteca Nacional, the Museo del Prado displayed the portraits of Philip V and Isabella Farnese from its own collection. They conform to a prototype of official royal portrait formulated by Meléndez and widely disseminated. Two fine portrait drawings of two of the royal children are displayed alongside them.

The Prado also possesses the definitive oil sketches for two large paintings for the church of San Felipe el Real in Madrid, exhibited here alongside a preparatory drawing from the Biblioteca Nacional de España. They depict two miracles of Saint Augustine that took place in Toledo. Despite their small size they reveal a mastery of composition and brilliant use of colour on the part of Meléndez, a worthy successor to the tradition of Golden Age Madrid painting. Meléndez died in 1734 without executing the final paintings but he left a large number of preliminary studies for the composition, light, colour and even details of the figures, which enabled his pupil Andrés de la Calleja (1705-1785) to undertake them. One is now in the Museo del Prado.

• • •

7

Museo del Romanticismo (Madrid)

Portrait of Bécquer (1856)

El conspirador carlista (1856)

ANDRÉS TRAPIELLO

IT is impossible to refer to the Bécquer brothers, Valeriano Domínguez (1833-1870) and Gustavo Adolfo (1836-1870), painter and poet respectively, without thinking of their lives and, above all, their tragic early deaths while in the fullness of youth. One was thirty-seven years old and the other was thirty-four and they died within just a few months of one another. Dying young two centuries ago was by no means a discourtesy of life towards the living. On the contrary, in many cases among the artists of Romanticism, for example, it could be said that it was a courtesy that life paid them: their untimely early demise endowing them for ever with an aura of genius.

This exhibition proposes that we look at two works by Valeriano, the painter, at the same time, one of which is a portrait he painted of his brother Gustavo Adolfo, the poet. It is not the quintessential portrait of Spanish Romanticism that was to end up appearing on the few Romantic banknotes to which the poet bitterly referred in one of his verses, but another: a pencilled sketch on a page in a travel log, specifically the one referring to the trip they both made to Veruela that is mythical and famous today.

What the picture shows us is a Carlist. In the 19th century, a Carlist was just another 'character', like the bandit, the ordinary man in the street, the low-class inhabitant of Madrid or the bullfighter. So what this exhibition suggests to us is an important picture of the author, in which his presence and ambition are evident; and a more intimate, familiar sketch made of him in the workshop of his daily life.

What do we see in these two works that are so very different? In one, we see an old man. In the other we see a young man whose thick beard nevertheless puts years on him. The old man is hunched and shrinks back into the concealment of his long jacket. The young man, on the other hand, holds his head high. The old man's gaze is grim, his eyes are small, like pepper seeds; they are not to be trusted. We can guess at the gaze of the young man, which is in shadow, serene and melancholy. The old man is no doubt a sly, astute man. There is something in his face, perhaps the way he holds onto his beard, that reveals him to us as scheming, working something out, but what? A riot, an ambush. The newspaper he is holding is *La Esperanza* ('Hope'). There is an irony, and even a great deal of it, in this

detail. The name of this tabloid is sufficient to remind us of the setbacks the royalist cause brought with it, the defeats it suffered on the battlefield. The fact of remembering that they have not lost hope of seeing their pretender on the Spanish throne some day is a way of reminding Carlists of everything they have lost over the last half century, and everything they will fail to win in the other half. There is sarcasm in the painter, perhaps a tongue-in-cheek attitude common among the people of Seville, in portraying him with that newspaper folded into four. He's not even reading it. Carlists don't read. That is what Baroja, who many years later made his big and small wars into novels, would say: Carlism is cured by travel. It would not have been necessary to go that far, as he could also have said that Carlism is cured by reading, the poor man's mode of travel. Valeriano's Carlist does not read, he only shows the ammunition, the pamphlet, the written fiery speech. He shows him beside the heavy stick he is leaning on. This lesson, at least, is learned without sparing the rod, it tries to remind us. Because that man clearly does not appear to need a stick to lean on, but for attacking, cracking heads open, beating the enemies of God, the Homeland, the King. The figure of Gustavo Adolfo contrasts with that. His hand is pointing to something. Something we cannot see. A hand has great powers of symbolism. And there are also some words in this work: *Portrait of Bécquer*. Is this snobbishness, the irony of a dandy? The fortuitous relationship of two works such as these may have been providential: if in the one of the Carlist that newspaper is used to remind us of the nature of his Spanish small-mindedness, those two English words suggest to us a vague yearning of Bécquer, of the Bécquer brothers. It is a deep desire: not to belong here, to belong somewhere else. They share that feeling with Baudelaire who, invoking the word 'spleen', looked forward, in about those same years, to escaping from Paris and, possibly, from his own language. That was how modern poetry was born in France, and how our modernism was born in Spain, from Romanticism, the romanticism of being someone else.

As there was no far-off country they could go to, the Bécquer brothers travelled across much of Spain. What were they looking for there? Old medieval monuments, Moorish ruins, abandoned churches, picturesque landscapes? No, they were seeking themselves in nature. The Court was not to their liking, and even though they were liberals, they did not like liberal governments either (it will do no harm to recall another album they put together between them, *Los Borbones en pelota* ['Bourbons in the Raw']: the most acid, brazen, pornographic satire that anyone has ever perpetrated against a queen and her grotesque court of miracles).

I have always imagined the Bécquer brothers as I do the Bécquer-like Machado brothers, Manuel, Antonio and José. All of them, the former and the latter, have seemed to me to be the authors of works that appear to have been created together, books and paintings, just like in one of the old family workshops in which authorship was neither a brake nor an incentive, but just the fate of feeling and thinking alike, nourished by the same spiritual milk since infancy.

Seeing these two works by Valeriano together, the portrait of the Carlist conspirator and that of his brother, the elaborately fashioned painting and the rough sketch, has brought to mind the Larra epitaph we have recalled elsewhere in this catalogue: 'Here lies half of Spain. It died of the other half'. Half of Spain, the noble, idealist, enlightened and romantic Spain that was stifled young by the other half which, old and sullen, hunched and small-minded, seems to be biding its time, grimly and incessantly chewing over the word hope, in the hope, it's true, of taking it away from everyone.

• • •

8

Museo Thyssen-Bornemisza (Madrid)

Destrucción, reconstrucción: la pintura de Robert Delaunay (1920)

Portuguesa (1916)

CARLOS PÉREZ

THE outbreak of the First World War in 1914 caught Robert Delaunay and his wife Sonia (her real name was Sarah Sophie Stern-Terk) off guard while they were in Hondarribia (Guipúzcoa). This is where they used to spend the summer months in the company of the Mexican painter Ángel Zárraga and where they were to meet Diego Rivera, another Mexican, and the American artist Leon Kroll. The Delaunays lived in Spain and Portugal from that year until 1921, when they returned to France. They settled in Madrid in 1914 and then moved to Vila do Conde, near Oporto, halfway through the following year. In 1916 they spent five months in Vigo, after which they went to live in Valença do Minho, then, after a short stay in Sitges in 1917, they set up home in Madrid. The artist couple were very active in the Peninsula during the whole of that time. In Portugal they kept company with Amadeo de Souza-Cardoso, a painter with Cubist leanings whom they had met in Paris; the architect and designer José Pacheco; and the futurist José Almada-Negreiros who, together with a few writers including Mario de Sá-Carneiro and Fernando Pessoa, among others, formed the *Orpheu* magazine circle. They also made contact with the painter Eduardo Afonso Viana and attempted to found *Corporation nouvelle*, a group of artists and men of letters, but this venture failed to materialise (there are three card sketches done by Robert Delaunay in 1916 for album no. 1 of the *Expositions Mouvantes-Nord-Est-Sud-Ouest* that had been planned by the group).

However, it was in Spain where Robert and Sonia Delaunay carried out a more noteworthy activity. They made contact with some of the members of the Ultraist movement including, among others, Rogelio Buendía, Isaac del Vando Villar (who in 1920 included his poem 'Sonia Delaunay' in the book entitled *La sombrilla japonesa*, and Rafael Cansinos-Assens (his novel *El movimiento V.P.* published in 1921, includes

a clear reference to Sonia Delaunay in the character of Sofinka Modernuska). It was, however, with Ramón Gómez de la Serna who, according to Juan Manuel Bonet, was the 'central figure of the Spanish avant-garde', that they formed a closer friendship. The writer did, in fact, include a biographical sketch of the two artists in *La sagrada cripta de Pombo* (1924); dedicated the *Simultanismo* chapter of his book *Ismos* (1931) to them; and designed a 'word fan' for Sonia Delaunay in 1924. In letters exchanged in 1923, Robert Delaunay drew two charcoal portraits of Ramón Gómez de la Serna. In 1918 in Madrid, they met the Chilean poet Vicente Huidobro, who had fled his home in Paris to seek refuge from the war. Robert Delaunay worked in association with Huidobro on different pieces of work such as the front cover and dummy of the poet's book entitled *Tour Eiffel*, published in Madrid in 1918, and subsequently on the sketches for *Salle XIV* ('Room 14'), a collection of 'painted poems' with a completely visual nature that the Chilean writer was to exhibit in Paris in 1922. In the same way, through Serge Diaghilev, a partnership between them both was proposed for the creation of the ballet *Football*, in which Delaunay would design the sets, Huidobro would write the libretto and Igor Stravinsky would compose the music. That project, like so many other initiatives that emerged during the period, never came to fruition.

It appears that while the artist couple were in Spain, Sonia Delaunay gradually became a better-known figure than her husband. The reason for this must, no doubt, lie in the active role Sonia played in everything that had to do with the applied arts, in which she was very well versed, whether it were interior decoration, textile printing or fashion design. Given the commercial possibilities of these activities, in 1919 the two artists decided to open Casa Sonia in Madrid. This was a shop (with branches in Bilbao, San Sebastián and Barcelona) that advertised itself as 'carrying out artistic projects for complete home decoration' together with the sale of all the necessary accessories. In this respect, we should also note the success achieved by Sonia Delaunay in the creation of theatrical costumes such as those she proposed for *Cleopâtre*, a show presenting Diaghilev's Ballets Russes, which led to her later being commissioned to design the costumes for the opera *Aida*, whose premiere was held in 1920 at the Liceo Theatre in Barcelona.

When Robert Delaunay arrived in Spain he had already left Cubism and abstract art behind him. After visiting the Prado Museum, he started experimenting afresh in order to find innovative figurative formulas, which he reflected in four studies entitled *Gitan* ('Gypsy'), based on the *San Sebastián* picture by El Greco, and the series of seven entitled *Femme nue assise lisant* ('Nude Woman Reading') that were inspired by the *Diana and Calisto* oil painting by Rubens. However, the later sojourn in Vila do Conde, where he was as much influenced by the light and colour of the place as by the activity of its people, led him to a new way of doing things in which he reconciled imagination with elements taken from orphism, which he used for accentuating the decorative aspects of composition. An important example of those ideas is Robert Delaunay's work *La grande portugaise*, dated 1916, for which he used hot wax colour paints (a technique he learned from Ángel Zárraga), that is presented in this exhibition and belongs to the Carmen Thyssen-Bornemisza Collection on loan at the Museo Thyssen-Bornemisza.

Returning to 1918, the Delaunays also made friends with the ultraist man of letters Guillermo de Torre, who dedicated the compositions *Torre Eiffel* and *Arco Iris* to Robert and Sonia Delaunay, respectively, in his book *Hélices* ('Propellers'). Utterly influenced and fascinated by the work of the two artists, from 1920 to 1923 he wrote a monograph entitled *Destrucción, reconstrucción: la pintura de Robert Delaunay por Guillermo de Torre* ('Destruction, reconstruction. Robert Delaunay painting by Guillermo de Torre'), for which the painter himself made a sketch for the possible front cover, which today is kept at the National Library of France. The book, whose manuscript belongs to the National Library of Spain collection, was never published. Guillermo de Torre focused on analysing Robert Delaunay's painting, from his Cubist works (he considered him to be 'the first Cubist heresiarch') to those forming part of the 'simultanism' created by the painter. The text underlines the constructive root in Delaunay's art, which was responsible for bringing luminist exaltation and the vibration of pure colour to the plastic compositions, in which objective themes were dropped so that the surface could be dominated by rhythm.

Seduced by the international artistic atmosphere of Paris, the Delaunays left Spain at the end of 1921, putting an end to a seven-year period that Sonia termed 'a long summer holiday'.

• • •

9

Patrimonio Nacional. Palacio Real de Madrid

Fantasía arquitectónica (1704)

Cuarteto Real (1696-1709)

ANTONIO BONET CORREA

THE destiny of human beings is always inscrutable. Historical events, unconnected with each person's personal life, make the biography of an individual follow different paths from the ones anticipated. The case of the great Italian architect Filippo Juvarra in this aspect of things unsuspected is paradigmatic. A cosmopolitan and courtly man, virtuoso designer, stage designer and above all one of the great Baroque architects, his life took an unexpected turn which, in circular time manner, brought to a close his successful journey through life. Born in Messina in 1678 when Sicily was still Spanish, when he reached the age of twenty-three he took charge of erecting the ephemeral architecture structures, the machines and stage machinery with which his home town celebrated the

proclamation of Philip V of Bourbon as King of Spain. The son of a silversmith and himself a skilful draughtsman, Filippo Juvarra went to Rome to complete his training, where he became a disciple of Carlo Fontana and in 1705 won first prize in the Clementino competition held by the Accademia di San Luca (St Luke's Academy). In 1714, when in the wake of the War of Succession Spain lost control of Sicily and the island became part of the kingdom of Savoy, Juvarra, who hitherto had been a subject of the Spanish Empire, was appointed architect to King Victor Amadeus of Savoy. He settled in Turin and went on to create all his masterworks in the capital and elsewhere in the Piemonte region, such as the Palazzo Madama (Madama Palace), the church of Superga or his masterpiece, the enormous hunting lodge at Stupinigi.

At the height of his career as grand architect of Savoy, Juvarra, a cosmopolitan man who between 1719 and 1720 travelled first to Lisbon and then to London and Paris, was asked by Philip V, the King of Spain, and his wife Doña Isabel de Farnesio to draw up the plans for the new Palacio Real (Royal Palace) in Madrid, after the monarchs' former residence, the old Alcázar castle, was devoured by flames at Christmastide in 1734. Juvarra, who was a Spanish subject by birth, must have been flattered and delighted to be called upon and regarded as the best architect of his time, capable of drawing up the plans for a new royal palace. He moved to Madrid in 1735 and, after designing the garden façade of the palace of La Granja in the province of Segovia, Juvarra, who never saw work start on the new Palacio Real in Madrid, fell seriously ill and died of a lethal cold on 31 January 1736. Unfortunately it is not known where he was buried and there is no monument in his memory in the court of the King of Spain. That oversight is unforgivable.

The drawing *Fantasía arquitectónica* by Filippo Juvarra that is kept in the Biblioteca Nacional (National Library) in Madrid dates from 1704, that is to say from the first period, when the brilliant architect was living in Rome and was a disciple of Carlo Fontana, an architect who in turn had been a disciple of Bernini, the most important representative of a certain way of understanding the Baroque. Juvarra, who was very young then and eager to learn and to study the legacy of ancient Roman art as well as the modern art that was being produced then in the so-called 'Eternal City', not only depicted existing monuments but also did stage-set drawings of fantastic and idealised architecture structures, in the manner of 'caprices', of imaginary buildings. His inventions of structures that are unreal but have a certain veracity about them on loose sheets or *disegni de regalare* or pages from notebooks and albums were prized and collected by connoisseurs. Piranesi, who would later sing Juvarra's praises, was the successor in a design genre in which, on one horizontal plate, with diagonal vanishing point perspectives, large circular buildings, porticos with gigantic columns, triumphal bridges, flights of stairs, fountains, obelisks and pyramids were depicted, all drawn with swift, loose strokes with a deft hand and boundless, erudite fantasy. The bulk of this repertoire of fantasised Roman architecture is the work of a perfect stage designer who is familiar with the theatre world of the Papal court for which he was working and in which he had a loyal clientele of admirers. That young man could never have imagined that, many years later, when he was middle aged and at the pinnacle of his career, he would be called on by the King of Spain to draw up the plans for a great royal palace. Nor would he have imagined that he would die in Madrid, victim of snubs from royal court circles and of the harsh Madrid winter. His life was coming to an inevitable end in the most absolute silence.

Also linked to King Philip V and his son Charles III in particular is the name of the most famous Italian *luthier* or violin maker, Antonio Stradivari (1644-1737), whose violins, made by his hands, were considered to be the most perfect instruments of their kind, producing an incomparable sound. A craftsman or rather an artist, who had a long and productive life as he lived to the age of 93, Stradivari was born in the noble city of Cremona, the capital of Lombardy, a province in the north of Italy. Cremona, home town of the Amati and of the saga of the Guarneri who, like Stradivari, made the most prestigious violins of the past, is also the home town of Claudio Monteverdi, the great 16th century composer who was one of the first to promote the violin, an instrument which, because of its brilliance and smoothness, is essential to modern orchestral music. Added to that, in a villa in the country in Cremona, in the bucolic and gentle plain of the river Po, Virgil, the Latin poet who wrote the Georgics and of the Eglogues, was born.

Philip V, who because of the War of Succession fought in Italy against the Austrian troops, attended a concert in Cremona in 1702 featuring violins made by Antonio Stradivari, who offered to sell him a set of five carefully decorated instruments. Because of local impediments, the violins were not dispatched to Spain. It was later, in 1775, when Charles III was on the throne, that Paolo Stradivari, the son of the maker of that quintet, sold them to the Spanish monarch for the education of the Prince of Asturias, the future King Charles IV, who played the violin. Since the five *Stradivarius* – three violins, of which two are on display, a contralto viola and a 'cello, the first four dated 1696 and the last, 1700 – arrived in Madrid, they have been played incessantly by the most prestigious musicians in the world who from time to time have given and who continue to give concerts at the Palacio Real in Madrid.

A violin is a sound box with vaulted surfaces, carefully carved millimetre by millimetre in a chosen wood treated and varnished in a special way to achieve the musical compositions of the great composers with unprecedented clarity of sound. The *Stradivarius* are real gems. Stradivari's violins belong to a period of exceptional musical splendour in which the names Bach, Vivaldi, Scarlatti, Bocherini and Mozart are the indicator of the heights that music in the 18th century reached. In Madrid, the incomparable setting of the Palacio Real, designed by Filippo Juvarra and brought into being by his disciple Jean Baptista Sachetti, is the most fitting place in which to listen to Antonio Stradivari's marvellous instruments.

10

Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid)

La vida es sueño (1636)

El sueño del caballero (*ca.* 1645-1660)

ANTONIO BONET CORREA

LIFE'S fragility and the brevity of worldly pleasures are certainties inherent in human existence. For the virtuous Christian, instructed in the asceticism of preachers and by reading the pious texts of theologians, the boundless thirst for power and excessive love of riches, pomp and vanities lead man inevitably to perdition of the soul and consequent eternal damnation. The sole truth is that human life is inexorably subject to the power of time and death. Like withered flowers or the candle that burns down and goes out, everything is perishable. What is important is salvation, renoun-cing the temptations of pleasure and the charms of passing beauty, of an ephemeral and deceptive nature.

The pictorial genre known by the name of vanitas takes shape in Western art in the mid-15th century and reaches its zenith or peak in the mid-17th century. There is nothing more in keeping with Baroque sensitivity than the vanitas, which in Spain were fittingly called *desengaños* ('disillusionments'), as their symbolic content really does consist of making truth patent, wakening the minds of those who, dazzled by the unleashing of pleasures, do not tread the path of the saintliness and salvation of the soul.

El sueño del caballero ('The Knight's Dream') by Antonio de Pereda (1611-1678) is one of the masterpieces of the Baroque *desengaños* genre. At the time of the French invasion, this emblematic painting under the title *Los placeres del hombre pasan como un sueño* ('Man's pleasures pass like a dream') was sent to Paris to form part of the Musée Napoléon. It was returned to Spain in 1816, since when it is conserved, like a prized gem, in the Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Traditionally attributed to the Valladolid-born painter Antonio de Pereda, Alfonso Emilio Pérez Sánchez, who was a great expert in Spanish Golden Age painting, assigned its authorship to the painter from Madrid, Francisco de Palacios, a disciple and assistant of Velázquez. Without wishing to enter into the discussion about that attribution, it has to be said, nevertheless, that as it is a work of exceptional beauty, all comment about who painted it is superfluous. The same goes for its date, as it is a work that goes beyond the bounds of purely chronological considerations.

A vanitas by Antonio de Pereda, *El Desengaño del mundo* ('The Disillusionment of the world'), is conserved in the Kunsthistorisches Museum in Vienna, that has iconographic and iconological similarities with the Madrid Academy's *El sueño del caballero*. Both contain the same objects and attributes that symbolise the vanity and inanity of the world of pleasures. In them both, too, the lovely image of an angel in the manner of a guardian and premonitory spirit is like the heavenly messenger or admonisher who warns the unwary of the danger they are in if they let themselves be seduced by the perishable goods of the world. In the vanitas in Vienna, the angel shows the onlooker objects piled up on a table that represent some of the fantasies and temptations that can lead man astray from the path of virtue. In the Academy's *El sueño del caballero*, the angel, who has a delicate and graceful feminine loveliness about her, is holding a phylactery with an inscription on it while she gazes at the elegantly dressed young knight who, propping himself up on his left hand and with his right hand in relaxed abandon, is sleeping placidly, seated at a table strewn scenographically with a large array of objects: a clock, a globe, a crown, a sceptre, a mitre, a tiara, a breastplate, a standard, a tortoiseshell casket with jewels, coins, playing cards, a mask, a cameo with a portrait of a woman, a music score, a bunch of flowers and a skull on an open book. All these objects contain a significance: they are symbols of the passing nature of things and ephemeral distractions, of things transient and fleeting.

The inscription on the unfurled phylactery that the angel is holding cannot be more laconic and profound. In the middle of it there is a tautened bow with an arrow with a sun behind and the Latin banner 'AETERNA PUNGIT/ CITO VOLAT/ ET OCCIDIT' which, translated, means 'Eternally it wounds, rapidly it flies and kills'. Without a doubt, of all the arrows shot into the air there are many that wound but there is one that ends up killing.

La vida es sueño ('Life is a dream') by Calderón de la Barca is, as everyone knows, one of the world-famous Spanish plays. Staged for the first time in Madrid in 1635, this philosophical play by Calderón is strictly contemporary with the vanitas by Antonio de Pereda in the Museum in Vienna that Alfonso Emilio Pérez Sánchez dated at around 1636. When the same art historian studied *El sueño del caballero* at the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando he said emphatically that this painting, 'swan song' of the Spanish vanitas genre 'cannot be considered in any way to be a pictorial paraphrase of *La vida es sueño* by Calderón de la Barca, as has sometimes been done. Nevertheless, when cultured persons think of both works, the literary one and the pictorial one, it is no wonder that they link them both immediately. *El sueño del caballero*, which in the past had been called *El sueño de la vida* (Life's dream), is, within Spanish painting, one of the masterly renderings of someone sleeping. In the 17th century, Ribera 'El Españoleto' painted *El sueño de Jacobo* ('Jacob's dream') and Murillo, *El sueño del Patricio* ('The dream of the patrician'). Both canvases are in the Prado Museum and have connotations that lead to thoughtful reflections on the subject of dreams. Let us not forget that Goya engraved the Caprice *Sueño de la Mentira y la Inconstancia* ('Dream of Lying and Fickleness').

In literature, since Antiquity, sleep and dreaming has been a source of inspiration for philosophers, poets and playwrights. In Golden Age Spain, Quevedo swept the board with phantasmagoric, satirical and conceptual 'Dreams',

creating a new and original genre. Spanish preachers and ascetics, such as the Dominican Fray Luis de León or the Jesuit Nieremberg, have written memorable pages on how 'life is a dream and awakening is to die'. Without entering into a discussion that a subject that has been dealt with in depth by critics and scholars of Calderón de la Barca's work would lead us to, let us just point out that the great Spanish playwright was not only a collector of paintings and objets d'art but also an expert in the field of painting. As is well known, in 1677 Calderón presented his *Deposición a favor de los Profesores de la Pintura, en el pleito con el Procurador General de esta Corte, sobre pretender este se le hiciese repartimientos de soldados* ('Deposition in favour of Teachers of Painting, in the lawsuit with the Attorney General of this Court, regarding the claim by the latter that he be allocated soldiers'). In his text he expresses 'the natural leanings that I always had towards Painting', which he describes as 'Dumb rhetoric' and expresses all the clichés typical of art essayists of his time. We would only like to add that his plays always contain allusions to the art of painting and that, in his play *El pintor de su deshonra* ('The painter of his dishonour') the whole mesh of jealousy revolves around the portrait of a lady, in the same way that the play *Darlo todo y no dar nada* ('Give everything and not give anything'), a rural satire, has to do with the portrait of Alexander the Great by Apelles.

United today in this exhibition, Antonio de Pereda and Calderón de la Barca are the proof of the high conceptual and artistic loftiness of two Spanish creators of Baroque works in the Golden Age.

• • •

11

Bilboko Arte Ederren Museoa-Museo de Bellas Artes de Bilbao

España negra (1899)

Vendredi Saint en Castille (1904)

ANDRÉS TRAPIELLO

ESPAÑA negra ('Black Spain', 1899), by Émile Verhaeren and Darío de Regoyos, is a rare book in every sense. We can't even call it lovely as we might others. The whole of it does, however, convey precisely what it set out to convey: an idea of Spain, a vision that is obviously limited to the manner in which books were customarily made here one hundred years ago, which was rather careless, painful and grey, rather than black, in spite all the engravings that punctuate the text. These are of great interest besides being of great value as they are the original boxwood engravings, not to mention the truly stunning vignette on the frontispiece which, despite or perhaps because of its caustic tone, is a masterpiece of typographic vignettes: a skull covered with a bullfighter's hat, on top of a *banderilla* and a sword dripping with blood, representing tibia bones, suggesting to us right from the start that it is better to treat some matters with humour, albeit black humour, or ignore them altogether.

Perhaps it is because of all these small details, and another I will now mention, that it is one of my favourite books in my own library, not just because it is truly a great rarity, or the fact that my copy is rendered even more valuable because of its handwritten inscription by Regoyos, but because of what it means in literature and even beyond literature. Let us say, without further delay: we are looking at a seminal book. Two authors, one Belgian and the other Spanish, tackled the myth of 'Black Spain' for the first time, and although it was not their intention to combat the 'Black Legend' with that myth, they managed to do so much more effectively than all the ambassadors, chancellors and scribes who, as gloomy and useless as they were, had followed on one from the other since Philip II. 'You must look behind the doors, gentlemen', they seem to be telling us, 'appearances are deceptive, and if they do not deceive, then so much the better'.

It was they who coined this concept which Gutiérrez Solana was to develop twenty years later, setting the seal on it for ever and masterfully carrying it to perfection: 'Black is beautiful, it is genuine', they seem to be reminding us. The villages, the ordinary people, the Spanish customs of deepest Spain, all of them are beautiful. The Romantics sought out the luminosity of Andalusia, its flamenco singing, its Gothic legends. First Regoyos, and then Solana, Noel and those of the generation of '98, gave Romanticism a twist of the screw, distilling it. From the fortified wine of Málaga and the dry sherries of Puerto de Santa María to the rough liquor of breed; from the tambourine and tassels to the twilight silence of woodland glades.

However, unlike the prominent figures of the Romantic era, Regoyos was a modern Romantic, as Solana was to be. He did not live in or through the past. He was not one of those purists who lashed out at the literature and art of the 19th century's final years. He was a traveller, it's true, but not in pursuit of prestigious footprints. It was not prestige that interested him, but the beauty of ordinary things, even if they came to him with no pedigree: a path, a vegetable garden, a cornfield, the town hall in a small town, the main square of anywhere, craftsmen at work, nuns (whom he plucked from the gentle Beguine sisterhoods of Belgium and transferred to the harsh Spanish plateaux). His eyes, like those of the primitive painters (there is something primitive about Regoyos as there was about Giotto), look at the world for the first time. Do we not get the feeling that that scene — common in all other respects — of an unsightly but sturdy bridge built by a Spanish engineer, with a train going over it while some monks cross beneath, is a unique scene? His cemeteries, his churches and railway stations, his landscapes are commonplace as well. There is nothing artistic in them; he seems to have stumbled on them, like life, achieving what few painters have achieved: to convey to us the gift of artlessness.

No one needs to go looking for 'Black Spain'. It's everywhere. And it's beautiful. There is no getting away from that, Regoyos insists, tired of giving explanations to

those who fail to understand what he sees in it all. Understanding it is sufficient. Understanding is compassion, the virtues of Cervantes. And Regoyos understands, and Regoyos feels sorry for himself, and Regoyos laughs a little, with seriousness and respect. At himself, of course, at the inoffensive pathology that causes him to be magnetised to everything black in the world, and at the blackness of the world, which he cannot stop looking at through the eyes of a lyrical poet. Because, as modern as the next man, he is still a Romantic.

• • •

12

Museo de Belas Artes da Coruña

Chorographia sacra Brabantiae (1726-1727)

La Catedral de Saint-Jacques le Mineur (1846)

JUAN MANUEL BONET

THERE is no other painter like Jenaro Pérez Villaamil (El Ferrol, 1807 - Madrid, 1854) for taking us back to the way the Romantics viewed Spain and all things Spanish.

The highly precocious future painter, whose father and first teacher was a topographer who instilled in him a love of precision, began military studies in Santiago de Compostela while still virtually a child. At the early age of sixteen he enlisted, in Madrid, to fight against the French troops. Wounded in battle and taken prisoner in Seville, after convalescing he went to Cádiz to further his art studies. He continued these studies in Madrid and then went to live in Puerto Rico from 1830 to 1832.

After returning to Spain, he met his Scottish colleague David Roberts in Seville in 1833. This meeting was decisive and providential: a direct link with one of the key builders of Spanish Romanticism, to which other foreigners such as Eugène Delacroix, Gustave Doré, Théophile Gautier, Victor Hugo, Washington Irving, John Frederick Lewis and Prosper Mérimée also contributed, each in his own particular field.

In 1830s Madrid, Villaamil frequented the Romantic circle known as El Parnasillo in the gloomy Café del Príncipe, as did, among others, Leonardo Alenza, Patricio de la Escosura, Antonio María de Esquivel, José de Espronceda, Enrique Gil y Carrasco, Juan Eugenio Hartzenbusch, Mariano José de Larra, Federico de Madrazo, Ramón de Mesonero Romanos (who describes the place as a 'squalid hovel' in his memoirs), Ventura de la Vega and José Zorrilla, who, in 1837, dedicated his beautiful poem La noche del invierno ('Winter's Night') to him, a poem that tells us of many shared concerns. From 1835 onwards, Villaamil was professor of landscape art at the San Fernando Academy of Fine Arts, and five years later was appointed court painter to Queen Isabella II.

The lithographs created by Villaamil for *España artística y monumental* (Paris, Hauser, 1842-1850) are impressive. This was a project financed by the banker and art collector Gaspar de Remisa, whose artistic section included contributions from other outstanding painters and whose literary section was entrusted to Patricio de la Escosura, mentioned above. The sheer volume of work carried out is impressive, but more impressive still is the encyclopaedic ambition and the capacity to list the major monuments in our country with special attention (very Romantic) paid to those in the Gothic style. Villaamil drew and, as was common at the time, his drawings were turned into lithographs by French artists. Although the official reason for his stay in Paris — from where he would end up going to Brussels, as we shall see later — was to direct this great work, he was, in fact, as we can deduce from what remains of his interesting diary, in semi-exile as a result of his criticisms of General Espartero. In Paris his work was noticed by Charles Baudelaire who, in his *Salon de 1846*, compares his Salón del trono (Throne Room) with similar works painted by Roberts, finding the Spanish one to be 'less fine in tone' but 'with more strength of colour'.

Having returned to Madrid in 1844, after the fall of Espartero, Villaamil became director of the San Fernando Academy for the final period of his short life, having taken up this post at only thirty-eight years of age.

In 1923, the Madrid-based Ediciones de la Esfinge dedicated an elegant monograph to the painter, with text by the critic Antonio Méndez Casal. Villaamil was to have a decisive influence on Carlos Sáenz de Tejada in the post-war years, a period in which the former ultraist and graphic chronicler of the so-called 'Crusade' took pleasure in 19th-century archaism, a theme we also find in certain phalangist literature of the time, particularly in Agustín de Foxá and Rafael Sánchez Mazas. However, Villaamil also aroused the interest, and very much so, of Juan Antonio Gaya Nuño, and of the painter and writer Luis Seoane, an exile in Buenos Aires and author, in 1954, of a monograph published on the occasion of the centenary of his death, which was commemorated with an exhibition at the Museo Nacional de Bellas Artes in the Argentinian capital.

The work in the Museo de Bellas Artes de A Coruña that was selected for this dialogue follows a Belgian, not a Spanish theme. It is an extraordinary Gothic interior, that of Saint-Jacques le Mineur, in Liège. The canvas is accompanied by a preparatory watercolour, painted in a lighter, Turner-like vein, that is owned by the same art gallery. The atmosphere prevailing in this extraordinary painting, with its semi-darkness alleviated by the light from the stained-glass windows, is reminiscent of that prevailing in some of his interiors of Spanish churches, such as that of San Juan de los Reyes in Toledo, painted in 1839.

The capital of Belgium, a land formerly under Spanish rule that had only enjoyed independence for twelve years, was the city where Villaamil lived during part of the years from 1842 to 1844. He produced works about it and about Antwerp, Louvaine and a few towns of lesser importance. Besides these two pieces held in A Coruña, Liège served as his inspiration for a watercolour of its Saint-Denis church, now kept at the Museo Lázaro Galdiano in Madrid, which organised the *Jenaro Pérez Villaamil y la 'España artística y monumental'* exhibition in 2011 as a reminder of the passion the art collector felt for Villaamil. The purpose of Villaamil's

stay in Belgium was, in fact, to prepare a Belgian project similar to this one, but it failed due to lack of funding. During those years the painter also visited neighbouring Holland.

The Biblioteca Nacional piece that is on show next to the painting and the watercolour tells us of the Belgium Villaamil travelled around: it is the third of the three volumes that comprise the second, posthumous, edition (the first is from Brussels, 1659-1669), of *Chorographia Sacra Brabantiae* (The Hague, Christian van Lom, Bibliopolam, 1726-1727), the great work by the theologist and historian Antoon Sanders or Antonius Sanderus (Antwerp, 1586 - Affligem, 1664) containing etchings by Jan-Baptist van Berterham, David Coster, Jacques Harrewyn, Renier Hokhuysen and H. van Wel with religious buildings in Brabant, including those in Affligem itself, in Antwerp, Brussels, Louvaine and Mechelen as their subject. The topographic precision of those etchings enables us to recall the Neoclassic beginnings of our Romantic artist while delighting in the way he takes flight with a love of fantasy and mystery that are typically Romantic, so very different from the previously mentioned obsession with precision that stimulated the illustrators of the 18th-century edition of the Sanders work.

13

Museo de Bellas Artes de Asturias (Oviedo)

La Regenta (1884-1885)

Busto de Leopoldo Alas 'Clarín' (1955)

JAVIER BARÓN

LEOPOLDO ALAS *Clarín* (Zamora, 1852 - Oviedo, 1901) was one of the foremost writers of Spanish naturalism. His prolific, multiform work encompasses all genres but is particularly prominent in the novel, the short story and literary criticism. A luminary of the Oviedo Group, his ideas, which were associated with Krausism, made a decisive contribution to the renewal of Spain's intellectual panorama. His masterpiece, *La Regenta*, was first published in 1884 and 1885 in two successive volumes in an illustrated edition of the Biblioteca de Arte y Letras collection that Daniel Cortezo had been in charge of since 1883. Illustrated by Juan Llimona (1860-1926) and Francisco Gómez Soler (deceased in 1899), both from Barcelona, the drawings were reproduced on the basis of what, as indicated on the title page, would be 'engravings' by Enrique Gómez Polo (1841-1911). In fact they were photomechanical reproductions, according to the, by then, industrial technique that Gómez Polo had started to use without it detracting from his view of himself as an artist. Rather, these new techniques were at the time rated more highly than the old ones, despite the fact that their graphic quality did not bear comparison. Clarín must have been pleased with Cortezo's edition, very different from the majority of his books and imbued with the aestheticism in vogue in Catalan publishing in those years. In a letter to the publisher Fernando Fé, he commented that that publishing company 'produces beautiful books, illustrated, bound, etc'.

Clarín's powerful plastic imagination found, as Benito Pérez Galdós did, a temporary outlet in sketching. The plastic definition of his characters interested him and he did pen and ink drawings of the main characters in his manuscript of *La Regenta*. He included drawings in other manuscripts as well, among them the Tower of Oviedo Cathedral as the heading of a poem entitled *La Torre* that is kept in the Tolivar Alas Archive. In turn, the writer's own frantic handwriting says much about the way he wrote, which was certainly fast. So Clarín's manuscripts, of which the Biblioteca Nacional keeps several, such as the one for the celebrated short story *¡Adiós, Cordera!* and the one for the critical collection of 1894, *Palique*, that are on display here, are of great interest.

Like other writers of the Restoration, and unlike what would happen in the next generation, that of 1898, Clarín was not interested in having his portrait painted by distinguished painters. Although he knew a few, he did not strike up a friendship with any of them and most portraits of him are caricatures which, as happened with other celebrities at that time, were published by illustrated reviews. Some were the work of well-known artists, such as the one that Luis Menéndez Pidal (1861-1932) drew in 1883 for *El Trasgo*; the six by Ramón Cilla (1859-1937) who contributed to the same magazines as Clarín; and others by Mecachis (Eduardo Sáenz de Hermúa, 1859-1898), Francisco Sancha y Lengo (1874-1937) and Ángel Pons. Far less common are the pictorial portraits that were painted or sculpted with his image. Other than an anonymous one, done in a distinctly realist style during his lifetime, in the late 1880s probably, the rest are posthumous. One, attributed to the painter Juan Martínez Abades from Gijón (1862-1920) in 1901, soon after Alas died, was commissioned by the University of Oviedo for placement in the Iconoteca Asturiano-Universitaria and, like the rest of this large gallery of portraits, it perished in the fire of October 1934. There is, however, a sketch or replica of this portrait in the university itself portraying the bust of the figure only.

In 1917 it was proposed that a monument to Clarín should be erected in the Campo de San Francisco park. Sculptor Manuel Álvarez Laviada (1894-1958) made a model that was published by *Asturias Gráfica* in 1920. The bust of the writer put the finishing touch to a semi-elliptical construction at the central point of which appeared the portrayal of Truth, naked after having taken off the veil of Hypocrisy. The monument was not put up until 1931, according to a different project in which Álvarez Laviada collaborated with Víctor Hevia (1885-1957). Laviada kept the figure of Truth, albeit more simplified and reduced to relief, and sculpted a splendid bust of Clarín which we know from photographs. Hevia, for his part, drew a set of expressive pencil sketches which were kept by the artist's descendants. In addition, Faustino Goico-Aguirre (1905-1987), a disciple of Hevia who was intensely committed to artistic renewal at the time, also designed a project for a monument to Clarín, more synthetic

than Laviada's, the outline sketch for which is kept by the Museo de Bellas Artes de Asturias.

During the Civil War, the hate unleashed against the writer (cause of the assassination of his son, the Vice-Chancellor of Oviedo University) led to the destruction of the monument, whose ruin remained in the park, regrettably, for years. In 1946, the painter Paulino Vicente (1900-1990) from Oviedo, did an ink drawing in which Alas appeared in bust form, with the cloister and tower of the university in the background, which was reproduced as the cover of the biography of Adolfo Posada published that year. And in the next decade, the son of that painter, Paulino Vicente *El Mozo* (1924-1956), painted a solitary Clarín almost hemmed in between the city wall and the houses of the working-class area of Paraíso Street. Lastly, in about 1955, Víctor Hevia completed a stone bust commissioned by Oviedo City Council that was not installed in the reconstructed monument in the park until 1968, and a copy of which can be found on the Humanities Campus. The original plaster model of the bust was kept in the family collection. All these iconographical riches were displayed and published in the catalogue of the big exhibition to mark the centenary of Leopoldo Alas's death in 2001. In 2007, the Museo de Bellas Artes de Asturias commissioned a bronze cast of that plaster model, which is currently on display together with the manuscript of *Palique* and the first edition of *La Regenta* in honour of that most universal Asturian writer.

14

Museo de Navarra (Pamplona)

El sueño de la razón produce monstruos (1799)

Retrato del marqués de San Adrián (1804)

JAVIER BARÓN

IT is hard to find a more exemplary expression of the crossroads of the Age of Enlightenment in art than the collection entitled *Los Caprichos* ('The Caprices') that Francisco de Goya (Fuendetodos, Zaragoza, 1746 - Bordeaux, 1828) engraved in the final years of the 18th century. The print that was initially to have been its frontispiece, *El sueño de la razón produce monstruos* ('The Sleep of Reason brings forth Monsters') is one of the artworks created by Goya throughout his lifetime that has the greatest power of suggestion. The very title is ambiguous: does it mean that the abdication of reason during nightly rest produces those nightmares or are they perhaps the consequence of reason itself dreaming that it is lost? Goya based himself on the fantasy tradition of the *capricci* that was cultivated not long before by Tiepolo, but transformed it radically and, in this case, his work seems to warn the viewer against the delusions of imagination.

The artist was immersed in one of his greatest periods of creativity at the time and had found etching and aquatint to be the right kind of procedures to provide a creative outlet for the enlightened ideology championed by his friends and the best way of distributing it, through the multiplicity of the print, in the society he hoped to improve. The figure shown with his head resting on his work table is the artist himself, beneath the nocturnal birds shrouded in darkness that fly ominously above his head and are, thus, doubly representative of ignorance. There was a tradition that stemmed from the *Sueños* ('Dreams') by Quevedo, which used the multiple possibilities offered by the world of dreams to satirise vices and unsavoury habits. That was what Goya had in mind in this print. He studied it in a watercolour that shows the first idea in 1797 and in *Ydioma universal* ('Universal Language'), a preparatory drawing that the artist undoubtedly used to transfer his picture to the copper plate, both of which are the property of the Museo del Prado. In this latter work, a pencil drawing, there is an inscription that reveals the aim of the artist with this collection: 'The artist dreaming. His only intention is to banish harmful banalities and to perpetuate with this work of fancy the sound testimony of truth'.

The lynx in the bottom right-hand corner, a counterfigure to the owls and bats, represents keen sight and, therefore, a watchful intellect placed near the dreamer to protect him. However, the loneliness and defencelessness of the artist make him vulnerable in the presence of the nocturnal birds and the black cat. Goya's skill in using light and shadow does not manage to clarify the ambiguity of the print. The sleeper is in the realm of light but some of the birds enter it and one even presents him with a pencil to draw with. The print on show forms part of the collections belonging to the Biblioteca Nacional, which possesses not only an exceptionally rich collection of etchings, but also of drawings by the artist.

José María de Magallón y Armendáriz (Tudela, 1763 - Madrid, 1845), Marquis of San Adrián and Castelfuerte, was one of the great men of the Enlightenment who fraternised with Goya and his circle of friends and whose portraits were painted by him, Cabarrús and Moratín among them. Appointed in 1804 as a Gentleman of the King's Court and pro-French, as those men were, he served under Joseph Bonaparte, and so went into exile in Bordeaux for a few years after Ferdinand VII came to the throne until he resumed his former position at court. Goya painted his portrait in 1804, probably as a result of that appointment. His pose is similar, but leaning the other way, to that of the famous Resting Satyr by Praxiteles. There was a Roman replica of this work, originally in the collection held by Queen Christina of Sweden, in the royal collections (today in the Museo del Prado) and another in the Musei Capitolini. The knowledge that Goya had of classical statuary, both through the royal collections and the ancient statutes he was able to visit during his stay in Rome, is a key factor in understanding his work, especially in this period when the search for perfect balance in composition drew him closer to the international neoclassicism that was in vogue at the time. The pose with one leg crossed in front of the other was very characteristic of the English portrait that had influenced the artist in earlier decades. Proof of this are the first of the two portraits he painted of Gaspar Melchor de Jovellanos (Museo de Bellas

Artes de Asturias), which brings to mind the models used by Sir Joshua Reynolds and, above all, the portrait of the Duke of Alba (Museo del Prado), which prefigures the pose in the portrait of San Adrián, but is reversed. The finely drawn, elegantly coloured figure stands out on a plane that is almost parallel to the viewer, in the style that befitted the most classicist taste of the time, against the landscape in the background. However, the tones of the browns and the elegant greys of the distances are characteristic of Goya's interpretation of the background landscapes in the work of Velázquez, which also occurs in the portrait of Count Fernán Núñez (private collection) a year earlier. In contrast to what we find in this latter portrait which incorporates Velázquez blues, the backgrounds in the portrait of San Adrián are set in warmer shades wisely related to those of the foreground, lending greater unity to the composition. The latest restoration of the painting has revealed the chromatic finesse of the ensemble, its hues in harmony with the graduations of light bringing spatial and atmospheric richness to the work which, because of its freedom of style, also sets itself apart from the academic rigour of other masters of European neoclassicism. The portrait, which is one of the most interesting in this outstanding period of its creator, was acquired from the descendants of the Marquis of San Adrián by the Regional Council of Navarre in 1950 and exhibited in the Palace owned by this institution in Pamplona until it was moved in 1966 to the Museo de Navarra, where it is its most prized painting.

15

Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí (Valencia)

El museo pictórico y escala óptica (1715-1724)

Carroza de las Ninfas (siglo XVIII)

ANTONIO BONET CORREA

VALENCIA experienced one of the highlights of its history in the 18th century. Under the Bourbon dynasty, the city did not stop growing and developing in material terms. Its abundant agricultural production, especially of rice, fruit and vegetables, its silk industry and ceramic and tile manufactures, as well as the trading and business activities of the port, made Valencia a prosperous, rich emporium. In the field of culture, the scientific activities of the *novatores* [a sarcastic term directed at those of enlightened thought] and the strides forward made by architects, sculptors and painters, turned the Turia capital into an artistic and intellectual focal point of the first order.

The five years that the painter and art writer from Córdoba, Acislo Antonio Palomino, spent in Valencia, from 1697 to 1702, was important because of his influence on mural painting. Creator of the frescos on the oval dome of the chapel of La Virgen de los Desamparados, patron saint of the city, Palomino also painted the ones that completely covered the barrel vaults of the San Juan de Mercado Church, known as the Santos Juanes Church. Following the baroque guidelines laid down by the Neapolitan painter Luca Giordano at the Court in Madrid, Palomino composed a colourful group of volatile, foreshortened figures riding swirling through the skies. These paintings were destroyed when the church caught fire during the last civil war, but most of what remains of them was recovered and is still preserved today. The researcher Víctor Marco García has recently discovered, in a collection held at the Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias, a series of sketches or preliminary sketches sent from Madrid by Palomino in 1692 to his friend the Valencian painter Dionisio Vidal, for the latter to paint the murals that decorate the parish church of San Nicolás de Bari and San Pedro Mártir de Verona in Valencia.

The place Palomino occupies as an art theoretician and writer could not be more pre-eminent. His book *El museo pictórico y escala óptica* ('The Pictorial Museum and Optical Scale'), published in two volumes, the first in 1715 and the second in 1724, in which he summarises encyclopaedically all the pictorial knowledge of his time, is an indispensable work in Spanish literature on art. The beautiful, allegorical frontispiece of the first volume, printed in 1715, portrays Painting, seated, showing us the artefacts of Perspective. It is interesting to note that the person who engraved this frontispiece was the great artist Hipólito Rovira, the best-known exponent of rococo art in Valencia.

Certain artists' names are the key and cipher of a moment. The Valencian Hipólito Rovira Brocandel is one of those great people who knew both success and misfortune during his lifetime, as he ended up falling prey to total insanity. The son of a sculptor, he distinguished himself very early on as an illustrator and engraver, travelled to Italy in 1720 and, after frequenting the fashionable artistic circles in Rome at a time when the eternal city was the meeting place for the most restless artists and most cosmopolitan travellers of the period, he then returned to his city full of ideas and projects. In Valencia he was a protégé of the opulent Marquis of Dos Aguas, for whom he designed the work that immortalised his name. Giner Rabassa de Perellós y Lanuza, Marquis of Dos Aguas, commissioned him to redesign the old medieval mansion that was the former seat of the Dos Aguas barony. The porch, designed by Rovira and crafted by the sculptor Ignacio Vergara, with the allegorical portrayal of the Júcar and Magro rivers that irrigate the fertile agricultural land of Valencia, is a masterpiece of the short-lived Levantine rococo. Made in alabaster from Niñerola, with its Michelangelo-esque figures and Bernini-esque air, it is the essence of sensory art with epidermal sensitivity.

Today, the Palace of the Marquis of Dos Aguas is the Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí. Besides housing ancient and modern clay pieces, four 18th-century carriages are kept there. The most beautiful and flamboyant is, without doubt, the Carroza de las Ninfas ('Nymphs' Carriage'), designed by Hipólito Rovira and crafted by Ignacio Vergara in 1753. It is a magnificent berlin made of gilded wood and suspended on straps, whose exterior is adorned with carved compositions of rocks and plants, dead

leaves, flowers, fruits, cherubs and *putti*, with mythological oil paintings on its panels. Its interior is upholstered in red velvet embroidered with silver thread. A 'luxury coach' or 'special-occasion coach' for short journeys around town, it is a splendid example of rococo art. In principle, the use of this type of vehicle, which started being used in Spain at the end of the 16th century, was restricted solely to monarchs and high-ranking dignitaries of the Crown. The Marquis of Dos Aguas' loyalty to the Bourbons, after the 'Nueva Planta' decrees, led to this magnificent coach being owned by an important figure who was so representative of the Valencian nobility. Although under the Hapsburgs and King Philip V several decrees were enacted against the extravagance of the aristocracy as Juan Sempere y Guarinos rightly states in his *Historia del luxo y las leyes suntuarias en España* ('History of Luxury and the Sumptuary Laws in Spain'), it was during the reign of Ferdinand VI and Barbara of Portugal that luxury ceased to be considered harmful to the State. That was actually when the Spanish monarchy became aware that the creation of manufactures of the sumptuary arts served to promote trade and national industry.

Human life hangs by a thread and triumphs end up being in vain. Just as the Valencian rococo style was very short-lived, being truncated by the founding of the Real Academia de San Carlos which imposed the taste for neoclassicism, the same thing happened to Hipólito Rovira's existence. When he was in Rome he started doing odd things that were typical of a madman. At the end, having gone completely mad, he was shut away in the La Misericordia asylum and finally died on 7 March 1765 in the Hospital General in Valencia. Despite the sad end to his life, the name of the Valencian Hipólito Rovira, creator of the engraving on the frontispiece of volume 1 of the *Museo pictórico y escala óptica* by Palomino and the sumptuous Carroza de las Ninfas, among other works, has been immortalised as that of the brilliant creator of the Palace of the Marquis of Dos Aguas, one of Spain's cardinal buildings of rococo art.

• • •

16

Museo Nacional de Escultura (Valladolid)

Glosa famosísima sobre las coplas de don Jorge Manrique (*ca.* 1508-1510)

La Muerte (*ca.* 1522)

MARÍA BOLAÑOS

SYMPTOMS of a new sensitivity towards the great themes of existence: the meaning of life, the afterlife and, above all, death, flourish in the last centuries of the Middle Ages. In Christian thinking, dying had been a natural event – and the culminating transit to eternal life. But that belief crumbles and a view of death as mere fear of annihilation, the end of life, physical decomposition, holds sway. Mankind has begun to meditate for itself on that ending in terms that are no longer those of religion: death is 'secularised', it is lived out as a real experience, as a universal and devastating force, almost set apart from God: an angel, yes, but exterminating and impartial. An enemy. Sermons, popular and highbrow literature, theatre and the arts bear witness to this crisis which was not unconnected with the scourge of epidemics, famines and wars that devastated fields and cities in the 14th century. This feeling towards dying is nothing but a sign of the modern awakening of individualism, of that 'inner man' who discovers that life is in itself splendid and deserves to be sampled, praised and preserved.

Death polarises the most solemn inspiration for European lyrical poetry, from the Italian Petrarch with his *Triumph of Death* to the Frenchman Villon, who sings the praises of the transient nature of human fate with boundless compassion, and Castilian-born Jorge Manrique, one of the great poets of the 15th century. Manrique writes *Coplas a la muerte del maestro Don Rodrigo* ('Verses on the death of the master Don Rodrigo') (1476), his own father, turning his personal loss into a universal grieving process. It is a poem devoted to mortality. In its forty stanzas – with a poetic meter that his uncle, Gómez Manrique, had already tried out – it brings together a constellation of themes of the tradition, linked together in a noble and melancholy rhythm, as Salinas has said, that saves them from the 'dry formulaic crust' thanks to the poetical concentration, intellectual density and simplicity of words and phrases. That is what happens with the *ubi sunt*, that question without an answer that inquires, from the world of Ancient Greece, into the whereabouts of the heroes of bygone times. Manrique revisits his Spanish contemporaries – the Infantes of Aragón, Álvaro de Luna, the king Don Juan, their treasures, tournaments and great deeds; the ladies, their costumes and their pleasures; his own father – and, in the metaphor of the river that flows into the sea, provides a final reckoning that leads them to Death's 'forge'. In a tone of elegiac lament, using exhortations – *recuerde* ('remember'), *despierte* ('awaken'), *avive* ('kindle') – he sings the praises of worldly realities, laments the drawing to an end of pleasures, recalls the ruin of beauty but, for the sake of his father's dignity, salvages a third life, that of posthumous glory gained in his 'trials and tribulations against Moors'.

Jorge Manrique's verses come at a brilliant period for Castilian publishing and in an atmosphere conducive to the frequenting of books among scholars, nobles and medical practitioners, and when printing was carried out using a technique brought by Germans. That is so in the case of this *Glosa famosissima sobre las coplas de don Jorge Manrique* ('Very famous commentary on Jorge Manrique's *coplas*'), published in Seville in around 1508-1510 by Jacobo Cromberger, a powerful printer and bookseller who dominated the business in Seville in 1504 until his death in 1528 and was the first publisher to reach the New World.

It can be said that, in a way, Gil de Ronza's carving is the answer to Manrique's questions about the final destination of earthly glories. But if the poet's tone is framed in the tradition of Christian elegy tinged with stoic philosophy, Platonism and pagan culture, this artwork that accompanies it corresponds to another outlook that had gained unprecedented

importance at the end of the Middle Ages. In engravings, miniatures, capitals, mural paintings and altarpieces we behold the invention of Death with a capital letter: a hybrid being, a living corpse, a ghastly skeleton that acts like a person, appears to the living, invites them to dance or, as in this case, pronounces the Last Judgement to them. Not a shadow of lyricism. It personifies a category destined to be a great success: the macabre, a French term first coined as a proper noun at the end of the 14th century (Macabré) but turned into a 'pathetic fantasy' associated with a fear of ghosts, a superstitious terror that was to cling to the popular imagination for ever more.

This example falls within that culture of death. It comes from the funeral chapel of a Franciscan convent in Zamora, which the dean, Diego Vázquez de Cepeda, commissioned a French stonemason, Ardoin de Avineo, and the Flemish figure sculptor Gil de Ronza who also worked in Salamanca and Toledo, to make in 1521. There is hardly anything left of this eccentric and opulent project consisting of an impressive architecture distributed in *cabañas* ('huts') portraying scenes from the life of Christ entitled with phrases from the Latin Creed. Perhaps it was inspired by the Mystery plays — with which these artists from the North were familiar — which, like the sculptures in the *cabañas*, represented pictures from sacred history in a scenario of symbolic co-participation.

In triumphal posture, adorned with its shroud and with the trumpet summoning to the Last Judgement, it is notable for its chilling realism. It is no longer the sweet angel that accompanies compliant death. De-Christianised, the enemy now has a terrifying appearance. Its body devoured by maggots with the flesh still clinging to the bones, it is a supernatural being and at the same time the double of the mortal it is threatening. It is an 'anatomised' Death, all the more amazing because of the exact details, its scientific realism, which explains the now-discredited assumption that it might have been the work of sculptor Gaspar Becerra, illustrator of the *Historia de la composición del cuerpo humano* ('History of the composition of the human body') (1552) by Juan Valverde de Amusco, an anatomist and competitor of Vesalius but also a defender of dissecting corpses as a source of knowledge about the human body.

• • •

17

Museo de Zaragoza

Romances en que están recopilados la mayor parte de los Romances castellanos... (1550)

Retrao del monarca Alfonso V, rey de Aragón (1557)

FERMÍN DE LOS REYES GÓMEZ

ONE of the phrases Alfonso V the Magnanimous, King of Aragon (Medina del Campo, 1396 - Naples, 1458) is known for refers to one of the common denominators of the exhibition: 'Among all my advisers, books are the ones I find most pleasing, because neither fear nor hope prevent them from telling me what I ought to do'. Another of the features that typifies the Aragonese monarch is his literary facet. Humanists from Castile, Aragon and Italy (Pere Torroella, Giovanni Pontano, Lorenzo Vallaque) installed themselves at his court in Naples, producing poetic compositions in different languages and delighting the courtiers with a great many traditional ballads.
An outstanding result of this activity was the *Cancionero de Estúñiga* ('Estúñiga Songbook'), which was copied out in Naples in around 1460-1463. Another important facet was his Mediterranean policy, with the annexation of Corsica, Sardinia, Sicily and Naples, where he settled from 1442 until the end of his life. Almost a century after his death, the aldermen of Valencia commissioned one of the most important artists of the Spanish Renaissance, the Valencian Juan Masip, known as Juan de Juanes (La Font de Figuera, 1523 - Bocairent, 1579), to paint a portrait of the king, which he completed in 1557. The aim was to give it to Don Carlos of Aragon, Prince of Viana. Juanes was influenced not only by Flemish art but even more by Italian art and was highly regarded within his circle. In the portrait, the way the persona of Alfonso the Magnanimous is put together is easy to see, with its bright colours reminiscent of Raphael. He is portrayed with the symbols of a crown to signify a king; of a helmet to signify a warrior; of chain-mail and armour to signify the Charles V period (as well as having his left hand on the hilt of his sword); and of a book to signify a man of letters. For the face, Juanes took his inspiration from the king's medals made by Pisanello in Naples, a face of mature years, serene but firm, with an aquiline nose, cleft chin and a crease and shadow on the right side of his mouth. The king's name is written on the window-sill ('ALFONSVS QVI[N]TUS ARAGON[UM] REX'), and to the rear the curtain only allows us to glimpse part of a landscape with Roman ruins and what appears to be Castel Nuovo in Naples. The helmet and crown, adorned with precious stones, cornucopia and, again, books lying open but whose bindings can be seen, are placed on top of a table. Beneath the crown there is a book, Caesar's *De bello civili* or *Commentarii de bello civili*, which is open at a page that seeks to reflect the magnanimity of the king, who only resorted to force when there was no other choice: 'Caesar had entertained the hope that, since he had cut off his adversaries' food supply, he might be able to settle the conflict without involving his men in fighting or bloodshed'. His preference for the work of Caesar, which is introduced into the oil painting symbolically, is a well known fact that does not exclude the literary tastes mentioned earlier.

Because of that symbolic nature and also because of the anachronism, the book we are looking back at, *Romances en que están recopilados la mayor parte de los Romances castellanos que fasta agora sean compuesto* ('Songbook of Ballads in which are gathered most of the Castilian ballads written to date'), printed in 1550, could not have appeared in the portrait. The almost one-metre-square oil painting

(130 cm high by 109 cm wide with the frame) contrasts with the small dimensions of the volume (14 cm high by 7.3 cm wide, in twelvemo format). The reason for this is that the oil painting was intended to portray a great monarch, a model for a prince, to be put on display, while the book had a very different mission to fulfil, in that it could be carried in anyone's pocket or handbag to brighten up the day. Alfonso the Magnanimous was, of course, familiar with its contents, as it was a collection of ballads which, among others, circulated in the literary court of Naples. However, the ballads are Castilian, as the title indicates, despite the difficulties encountered in getting them disseminated in printed form.

The ballads were circulated and transmitted orally with variations, which is what gave rise to their anonymity, although sometimes they were written down, as is the case with a few that appear in the *Cancionero de Estúñiga*, mentioned above, or in the *Cancionero musical de Palacio* ('Palace Songbook with Music') (towards the end of the 15th and beginning of the 16th centuries). It was the printing press that increased their distribution, to start with on loose sheets that were plentiful as from the early decades of the 16th century, and later on in the form of collections as well. The first known anthology was published in Barcelona in around 1520, but the most important was, no doubt, the *Cancionero de romances* ('Ballad Songbook'), published in Antwerp by Martín Nucio in around 1547 or 1548, with just over one hundred and fifty ballads. Its success, which was due to the content and pocket-sized format, encouraged Guillermo de Miles (or de Millis), the Italian book merchant established in Medina, to publish the *Romances* ('Ballads') a few years later in 1550, following its predecessor exactly. The only difference was that he deleted the prologue by Nucio in which he had explained that he had made the book for entertainment purposes, that he had compiled it by collecting ballads from different sources and had arranged them according to content. We imagine that Miles would have ordered at least a thousand copies but only one has come down to us, and that belonged to Pascual de Gayangos and is incomplete, as one or two pages at the beginning and the final gathering of pages are missing. The bookseller's coat of arms and the date appear in the book, but the name and address of the printer do not, though it is possible that this information might have been included in a colophon. Some catalogues assume it was published in Zaragoza, but Miles had his headquarters in Medina, and so it was as much from Medina as Alfonso de Aragón was. Although this king was the subject of poetic compositions, none of them appear among the ballads in our book, which is historical in nature (about France and the twelve peers, about the history of Castile, about Troy) and about the outcomes of love affairs. So it is that we find history in both pieces, a historical figure who loved books and an important book full of histories, tradition and entertainment.

18

Museo de Albacete

Máscara (*ca.* 1936)

Retrato de Alberto (1932)

JUAN MANUEL BONET

BENJAMÍN Palencia, the painter from Barrax (Albacete), and the sculptor from Toledo, Alberto Sánchez, better known simply as Alberto, were the two leading representatives, in Republican Spain, of a home-grown movement associated with the name of the Vallecas district of Madrid.

Benjamín Palencia was educated in Madrid and soon caught the attention of some of his colleagues and a small number of writers. This is borne out by the fact that in 1923 his book of drawings entitled *Niños* (with a prologue by Juan Ramón Jiménez) appeared in the latter's select Índice magazine collection and the fact that he was one of the first graphic artists to contribute to the newly launched *Revista de Occidente*, José Ortega y Gasset's great creation. His drawings also appeared in *Residencia* magazine, one of them illustrating a poem about trains by Rafael Alberti, a poet of his generation and also a very close friend.

The path taken by Alberto was more difficult. He came from a humble family – his father was a baker and he, too, worked in that trade – and moved in socialist circles in the years between 1910 and 1920, during which time he met the painter Francisco Mateos and served as a soldier in Morocco. In the early years of the following decade he made contact in Madrid – at the Gran Café Social y de Oriente near the Glorieta de Atocha roundabout – with the Uruguayan artist Rafael Barradas, the life and soul of that artistic circle and known as 'one of the *Alfar* crowd' since he was the artistic director of *Alfar* magazine (La Coruña). That café, so often depicted by Barradas, was also depicted by the man from Toledo in an Indian ink drawing that appeared in *Ronsel* magazine (Lugo) in 1924 and is now owned by the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. In the following year Barradas' influence can be seen in the work he sent to the Sociedad de Artistas Ibéricos (SAI) Exhibition, which was so important in consolidating the Spanish avant-garde.

At the end of the 1920s and in the early 1930s, Alberto and Benjamín Palencia started out on the path to Vallecas, as mentioned at the beginning of this article, by inscribing the names of some of their leading lights: Picasso and Eisenstein, but also El Greco, Cervantes, Zurbarán and Velázquez, on a milestone on top of the hill known as Cerro Almódovar (which they renamed Cerro Testigo). This was a rural avant-garde rooted in the landscape of the meseta and in a tradition. It was a path described in two wonderful texts, one by Benjamín Palencia in 1932, in the prologue to his monograph published by Plutarco, and the other by Alberto in 1933, in 'Palabras de un escultor' ('Words of a Sculptor'), in issue no. 2 of *Arte*, the SAI magazine. They were soon to be joined by painters such as Luis Castellanos,

Juan Manuel Díaz-Caneja, Maruja Mallo and Antonio Rodríguez Luna; sculptors such as Eduardo Díaz Yepes and Pancho Lasso; poets such as Alberti, Gil Bel, Federico García Lorca (Benjamín Palencia drew the logo for the 'La Barraca' theatre group with the help of Alberto), the Argentinian Raúl González Tuñón, Miguel Hernández (one-time lover of Maruja Mallo), José Herrera Petere, the Chilean Pablo Neruda, and Luis Felipe Vivanco; architects (Vivanco was one too) such as Luis Lacasa, Enrique Segarra and Fernando Tudela... The Vallecas influence is also noticeable in the work of artists such as Tonico Ballester, Enrique Climent, Nicolás de Lekuona, Francisco Mateos, José Moreno Villa, Jorge Oteiza, Rafael Pérez Contel, Timoteo Pérez Rubio, Miguel Prieto and Josep Renau. All of this has been expounded and studied by Raúl Chávarri, Luis González Robles and, more recently, by Jaime Brihuega who, in a recent exhibition in Alicante, has probably been the most successful in analysing such a remarkable blend of Spanishness and avant-garde, only equalled a few decades later by the informalist project, 'El Paso'.

The portrait of Alberto, painted by Benjamín Palencia and dated 1932, is one of the most important pieces in the donation made by the latter to the Museo de Albacete. Here, the artist, who exhibited his work that same year in Paris in the surrealist Galerie Pierre, presents us with a synthetic portrait, showing not only the physical but also the moral characteristics of his companion in their brief, decisive adventure. It is a geometric, ruralist portrait in muted tones that is not totally lacking in humour, given that the long, smiling face that emerges has a whiff of Buster Keaton about it.

With regard to Alberto, we are showing *Máscara* ('Mask') (*circa* 1936), one of the paintings on paper representing him in the Biblioteca Nacional. It is a stern, enigmatic, impressive image depicting a skull-like face of clear Vallecas lineage, starting with its very sober chromatic range, but in all other respects very close to what was usual in those days in works by Benjamín Palencia or Maruja Mallo.

Alberto and Palencia, two men with common roots but with very different lives from the civil war onwards. The man from Toledo, a Communist Party militant, was one of the defenders of El Escorial, in whose secondary school he taught art. He took an active part in propaganda work for the Republican side, as well as being a very active theatrical designer. His absolute masterpiece is *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella* ('The Spanish People have a Path that Leads to a Star') (1937), a twelve-metre-tall totem pole erected outside the pavilion representing Republican Spain at the Paris Exhibition, a replica of which now stands in front of the Reina Sofía. The following year he went to Russia to teach art to refugee Spanish children living there, and never returned from a country where the predominance of socialist realism would make it very difficult for him to continue his work. Palencia lived through the war in Madrid, without working at all and leading a phantasmagorical life. During the post-war years he participated in official groups and, with Vallecas as his goal once more, was the heart and soul of the 'Convivio' group that was the precursor to the Vallecas School. Besides Castellanos, who is mentioned earlier and from whom so much could have been expected had he not met an early death, we find new names in this school: Álvaro Delgado, Luis García Ochoa, Enrique Núñez Castelo, Gregorio del Olmo, Carlos Pascual de Lara and Francisco San José. All of them would soon be considered by critics such as Ramón Faraldo or Manuel Sánchez Camargo as the representatives of what, in imitation of the Paris custom, they christened the Madrid School.

• • •

19

Museu Picasso (Barcelona)

Estampa de 'Las Meninas' (*ca.* 1780-1785)

Boceto para 'Las Meninas' (1957)
Copia de un retrato de Felipe IV (1897-1898)

JUAN MANUEL BONET

PABLO PICASSO was born in Malaga, where he spent his early years. During his adolescence he studied in Madrid in 1897-98 and again during the decisive year 1901, when he painted *Lady in Blue*, now in the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. At that time Picasso was also artistic director and chief illustrator of the modernist magazine *Arte Joven*, on whose editorial board he sat with several members of the Generation of '98. One of the places in Madrid that the young painter frequented was of course the Museo del Prado, which he had first visited in 1895 with his father, and of which he went on to be appointed honorary director during the Spanish Civil War. Within the Prado the works of three painters particularly attracted Picasso's attention. The first was El Greco, a source of inspiration for *Les Demoiselles d'Avignon* (1907). The second was Velázquez, and two works after this painter form the Museu Picasso's contribution to our dialogue. The first is Picasso's brilliant copy of Velázquez's portrait of Philip IV, one of many works made by Picasso during his first stay in Madrid and one that he donated to the Museu Picasso in 1970; the second is from his late series *Las Meninas*. The third painter was Goya. These last two are discussed below.

Much has been written about Picasso's voracious visual appetite, and initially most value was placed on his ability to break down barriers and to embody modernity like no one else. Of those who have taken a close look at his vast oeuvre, many have highlighted the instances where he re-works the art of the past to make something new: Henri de Toulouse-Lautrec, Paul Gauguin or Théophile Steinlen at the start of his career; El Greco but also Paul Cézanne and Iberian art at the emergence of cubism; Picasso's series of drawings after Jean Auguste Dominique Ingres, known as his 'ingresque' drawings, which signalled the start of a neoclassical trend parallel to that instigated at about the

same time by contemporary composers (Igor Stravinsky, Érik Satie, Manuel de Falla among others); and then, from the 1950s on, the explicit appropriation of masterpieces from the past, such as *Femmes d'Alger* by Eugène Delacroix, *Déjeuner sur l'herbe* by Édouard Manet, and above all *Las Meninas*, Velázquez's exquisite masterpiece.

It is thanks to Picasso's generosity that his extraordinary series *Las Meninas* can be seen in its entirety in a Barcelona municipal institution such as the Museu Picasso, inaugurated in 1963, and for which Jaume Sabartés, Picasso's secretary, had laboured so hard. The fact that on the latter's death in 1968, Picasso donated such an important series to the city where they had met, and that he did so when Spain had still not restored democratic freedoms, gives us an idea of how fond he was of both that city and of his former secretary. The series includes 58 works, executed from August to December 1957 in his studio in *La Californie*, Cannes, on the Côte d'Azure, itself depicted in some of the works in the series, which have an almost Matisse-like Mediterranean quality about them. It is a series in which he recreates Velázquez's subjects and the space they inhabit. In which he destroys and builds. In which he shows that paying tribute to an old master, the Spanish maestro par excellence, is compatible with maximum freedom: that freedom that was always his goal, even in his cubist period, when he seemed to be in thrall to a movement, but which nevertheless ended, as has been said, with the ingresque and neoclassical and, in a word, anti-cubist pirouette. Although other artists, and no less significant ones – from Salvador Dalí to Briton Richard Hamilton – have taken another look at the magical space of *Las Meninas*, none has outshone Picasso. If his paintings inspired by *Las Meninas* are magnificent, this, his only preparatory drawing, dated 16 August 1957 and donated in 2009 by Catherine Hutin, is also splendid. The way space is arranged in it, like a stage set, and also its humour (a common element in Picasso's work), bring to mind the set design sketches for the play *Desire Caught by the Tail* (1944).

Francisco de Goya, so beloved by Picasso, and especially by the Picasso of *Guernica*, had, naturally, also been a great admirer of Velázquez, following in his footsteps many times, beginning with the fact that they were both court painters of a monarch. In 1800, when he painted *The Family of Charles IV*, which is also now in the Prado, the Aragonese artist made a clear reference to Velázquez by portraying himself at the left of the scene. A few years before, circa 1778, Goya had made a splendid etching of Velázquez's masterpiece as part of a print series on the Velázquez paintings in the royal collections. A second-state proof of that etching, of which some preparatory sketches are still extant, is the Biblioteca Nacional's contribution to this dialogue. Ghostly, unsettling, Goya's print after *Las Meninas* is reduced to whitish-, blackish- and every shade of grey, a colour or non-colour, otherwise Velázquean par excellence; greys, too, are found in some of the finishing touches in pencil. At that time Goya, who in parallel fashion went on to copy, in oil, three Velázquez figure paintings – *Aesop* and *Mennipus*, of which there is a print version in the series to which we are referring, and *Inocencio X*, which is in Rome – was still learning and exploring printmaking techniques, and yet the result is excellent.

This print was excluded from the series by its maker, who neither published nor sold it, and the plate was lost, so it is far rarer than the rest. Only five state proofs survive, including this one from the Biblioteca Nacional, which could not have a better provenance, as it entered the Biblioteca Nacional in 1880, coming from the legacy of Valentín Carderera, a great friend of the painter and his first cataloguer.

Velázquez, Goya, Picasso: links in a magical Spanish chain.

• • •

20

Museo de Bellas Artes de Granada

Llanto por Ignacio Sánchez Mejías (1935)

Arcos negros (1970)

EDUARDO QUESADA DORADOR

FEDERICO García Lorca (1898-1936) wrote *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* ('Lament for Ignacio Sánchez Mejías') between the summer and autumn of 1934, and published it in Madrid with Cruz y Raya, in its Ediciones del Árbol, in spring 1935. It contained three illustrations by José Caballero (1915-1991), a young artist from Huelva and friend of the poet in Spain's capital, where he designed stage sets and costumes for the theatre group La Barraca and for *Bodas de sangre*. They depict a portrait of the bullfighter set in an ornamental wreath; the moment he was gored in the bullring; and his dead body lying among angels and archangels. They are drawings with an idealised or surrealised realism that are elaborately worked under a variety of influences: classical Picasso, Dalí and also Iberian artists, such as Benjamín Palencia.

Lorca embellished a few copies with his drawings, the most important being the one he dedicated to the painter Juan Antonio Morales, which also has a tribute by Caballero, the creator of two posters for *Yerma* painted in collaboration with Morales, who added a vignette of cut-off hands, in emulation of the consummate plastic artist that the poet had already become.

Lorca and Caballero dedicated another copy to the Sevillian poet Adriano del Valle, which is now in the Biblioteca Nacional. This time it was the painter who embellished it in the same way with another vignette, on the cover, plus four watercolours: the one on the frontispiece, with two weeping sculptures, then *La hora terrible en que murió*, *La pena*, and *El llanto*. These works are much freer and less inhibited than the illustrations. As if that were not enough, Del Valle turned it into a magnificent album, interspersing it with mementos of Lorca, Caballero, Sánchez Mejías and Falla, among others, in which several letters and a drawing from 1927 of Lorca dressed as a harlequin stand out.

Having been in Seville with Del Valle in April of that year, 1935, Lorca returned to Madrid and, towards the end of June, arrived in Granada to attend the productions of Lope's *Fuenteovejuna* and Calderón's *El alcalde de Zalamea* being staged by Margarita Xirgu and Enrique Borrás' company on the 27th and 29th for the Corpus Christi celebrations. At a rehearsal, Gerardo Rosales, younger brother of Luis, introduced him to another young artist, José Guerrero (1914-1991), like them a native of Granada, who recalled the meeting in these words: 'Gerardo Rosales introduced him to me at the Palacio de Carlos V during a theatre rehearsal with Margarita Xirgu and Borrás. I couldn't help but notice his enormous vitality... he really impressed me a lot. He asked me what I did and I told him I wanted to be a painter... then... and I shall never forget this... he said: "Throw your paintbrushes up in the air and go to Madrid"... he also told me what a revolutionary movement surrealism was... "there are three painters in Madrid: Pepe Caballero, Escassi and Dalí, with an imagination, with a..."'. Caballero and Escassi were, in fact, two promising young men, while Dalí, whom Lorca still situated in Madrid as if the golden years of the students' hall of residence were everlasting, was a world-famous figurehead of the surrealist movement, the latest avant-garde. A surrealism that the poet proposed as a way forward, having overcome the reservations he had in around 1928 when he was in agreement with Gasch and not with Dalí, viewing it as a total suspension of awareness, even though he was already working along its lines.

Guerrero was to follow his advice years later by going to Madrid, Paris and, finally, in 1950, to New York, where the surrealist experience had been fundamental for abstract expressionism, its definitive starting point.

By 1970, his work had the look of *Arcos negros*, an oil painting now in the Museo de Bellas Artes de Granada, in the Palacio de Carlos V, scene of that far-off meeting with Lorca.

Without contradicting the ostensibly pictorial nature or the tension of his paintings of the sixties, Guerrero had toned down their giddy gesticular nature in others in which he was, he said, searching for 'greater construction, greater clarity and more specific shapes', after finding a motif in 'parallel lines of matches', 'forming orderly, rhythmic models', offering 'infinite variations'. A pop motif, in fact, the antithesis of expressionist abstraction, but one which the artist, sensitive to the times but without losing his identity, was able to put his own stamp on, thereby contributing, in turn, to the taste of the seventies with its closed shapes and curves and somewhat rounded-off surfaces.

They were, moreover, images steeped in memory in which old, long-lost motifs were revived, such as cemetery niches and the bellies of pregnant women, since, like them, the matches contained 'life, a life that is ignited'. The crosses of life and death such as those in Motherwell's Spanish elegies, or those in so many of Lorca's works. Symbolism, with romanticism in the background, continued to exert its powerful influence.

A distant memory of the same Granada landscape also left its mark on the poet. Guerrero used to talk about arches in these paintings although, like Rothko and Pollock, he tended to deny any reference to landscape, unlike Twombly or Diebenkorn who, like himself, had their starting point in abstract expressionism, which they imbued with landscape-inspired evocation or emotion. Or, no less openly, Manuel Rivera, using the same Granada, the same Alhambra, the same Patio de los Arrayanes that is difficult not to guess at in *Arcos negros*, in an almost nocturnal vision: architecture and its reflection, the pool and its dark transparency... A courtyard that Guerrero did not recall as merely an architectural masterpiece, but as the place where, as a child, he used to go with his sister to see the pool with its red fish, whose flashes of colour he found fascinating. *Arcos negros* is certainly a relatively remarkable piece for the former painter of bright colours, since it is painted in dull, matt colour: like old gold, like old silver, blue-grey, somehow colourless, with the presence of black. Proof that Guerrero is always Guerrero.

Seeing the *Llanto* next to it, among works by Lorca's great friends Manuel Ángeles Ortiz and Ismael de la Serna, another by Guerrero and others by Rivera, is to see the continuity of Granada's presence in Spanish and international culture.

• • •

21

Museo Würth La Rioja

Carte la plus Générale et qui comprend la Chine, la Tartarie Chinoise et le Thibet (1734)

La Fuite (2006)

CRISTINA CARRILLO DE ALBORNOZ FISAC

FATE has brought together two views firmly rooted in China which emerge magically as universal on the occasion of the 300th anniversary of the Biblioteca Nacional: that of Gao Xingjian, winner of the Nobel Prize for Literature in 2000 and an artist in his own right, with his painting *La Fuite* ('Flight') (2006), and that of Jean-Baptiste Bourguignon d'Anville (1697-1782), through his map of China and Central Asia, which he completed in 1734.

D'Anville was one of the most prominent French geographers and cartographers of the 18th century and the first westerner to provide an accurate, detailed vision of the geography of China and its neighbouring regions, as shown in the map which has been selected for the exhibition and belongs to the Biblioteca Nacional. Commissioned by the emperor in 1708, d'Anville based his work on the *Description géographique de la Chine*, an encyclopaedic essay on the Chinese empire written by the French Jesuit, Jean-Baptiste du Halde, under the supervision of Jesuit priests living in China. This western vision of China was clearly one of his most outstanding works and was, in fact, the one that prevailed until the end of the 19th century, since despite having been drawn up by a European in the 18th century it

was exceptionally accurate (thanks to d'Anville's method which involved laborious research through travel, historical tales, old maps, poems, social life and customs).

This illustrated version could certainly link in superbly with the equally painstaking, fascinating literary vision of China that Gao Xingjian (born in 1940 in Ganzhou, Jiangxi Province, in eastern China) offers in his work as a fantastic painter and creator of a modern language in the Indian ink tradition.

In his literary work, Gao Xingjian depicts a lyrical panorama, sometimes brutal and crude, but always surprising, of the vast territory, inhabitants and minorities of China. It is, however, in his novel *Soul Mountain* where his privileged knowledge, his thoughts and emotions experienced in the remotest regions of China, are revealed in detail. The reader is held spellbound by his sublime descriptions of nature, his stories of Buddhist monks, Taoist priests and hopeless sexual attractions. The novel is semi-autobiographical and its main character is an intellectual, a completely crushed writer whose mission is to gather information on popular culture. With this aim in view, he sets off on a ten-month walking tour (which Gao himself undertook) along the Yangtze River, which crosses the country from west to east, in search of the mythical place called Lingshan ('Soul Mountain'), but, in fact, he wanders hither and thither wherever destiny leads him. The search for the fictitious Lingshan gradually becomes a search for the soul, in an interior odyssey.

His wanderings finally prove to be a dual journey: geographical (physical) and inner (spiritual). Geographical through the most isolated regions wedded to their age-old traditions, always in search of new sources of inspiration. Gao Xingjian is, with good reason, a lonely hiker for whom nature is a direct reference to the rural China he loved exploring and, at the same time, an evocation of the inner landscapes that inhabit it. As he meanders through nature, the rhythm of his walk becomes a source of meditation for man and his thoughts are liberated. At the same time it proves to be an inner spiritual journey, through the individual's philosophical reflection, an affirmation of voice. His individual voice.

The sacred mountain (Lingshan) is a symbol beyond reality, and his search is the dream of attaining the infinite. The dream is about crossing the boundaries that paralyse the individual who is destroyed by the difficulty of existence and so often stuck in a black hole from which he must escape.

Evocation of the search appears in Gao Xingjian as a eulogy to flight; in his works flight is seen as a search for freedom. It is the driving force of creation that allows the artist to feel alive.

All of this takes concrete form in one of his most sublime pictorial works, *La Fuite*, which has been selected for the exhibition and forms part of the Museo Würth La Rioja collection. It is a huge, 2 × 3-metre canvas executed in Indian ink using sixty shades of greys, and blacks, in which the shape of a swaying human figure rises up and appears to be fleeing, stretching out in an undulating, sensual fashion towards infinity. Of a moving, plastic beauty, its title evokes a triple flight: inner, outer and towards infinity.

It is a flight that, with a nod to Kant, is expressed as a desire to know what lies beyond the limits of human existence and experience, a flight that is synonymous with the liberation and concentration to which the artist always aspires. A concentration that Gao always achieves in the end by listening to the repetitive rhythms of nature in Bach, Messiaen, Glass or Schnittke.

Gao has always been imbued with a powerful desire for freedom that transcends trends and fashions. He is an artist who keeps a close guard on his creativity and must flee the all-pervading world in order to safeguard his inspiration. This is why he emphasises that his flight is not political but existential. All humans have an inherent need for escape, and for Gao it takes the form of mental rebellion. In his Nobel Prize acceptance speech, Gao asserted that art transcends ideologies, national boundaries and racial consciousness. Literature is an observation of the dilemmas of human existence, a territory where nothing is taboo.

Gao Xingjian feels he is a citizen of the world but has been living as an exile in France since 1988, which gives him privileged status since it makes him independent of any power. He endured repression during the Chinese Cultural Revolution (1966-1976) and yet his work never includes any political message or commitment. On the contrary, it is an escape from politics. His only goal is the search for beauty, something that endures and is handed down from generation to generation. Gao Xingjian's defence against a totalitarian system was to concentrate on the individual, an idea he believed to have universal value. During the harshest Mao Tse-tung period, when physical escape was not an option, the only way to preserve intellectual autonomy was, in Gao Xingjian's words, to talk to oneself. And that is how *Soul Mountain* began: to dispel his inner loneliness.

It is clear that the cultural traditions of China, its language and culture are embedded within Gao and that his modes of perception and thought were forged there, but as the existential status of man is above theories or speculations on life, Gao has no need of nationalist labels.

He concedes that he feels as free as a bird that feeds untroubled by boundaries, and stresses: 'I am a writer, an artist purely for his own sake and for all human beings without specifying their nationality or where they come from'.

Strangely enough, Gao Xingjian has ended up living in Jean Baptiste Bourguignon d'Anville's native land. They both, in different periods and with almost three centuries separating them, engaged in an in-depth, intense study of the vastness of the Chinese continent. Curiously, and who knows if fate took a hand in this, their works are brought together for a few months to celebrate a wonderful event: the 300th anniversary of the Biblioteca Nacional.

22

Museos de Las Peñuelas (Melilla)

Discurso de los brigadieres don Pedro Lucuze y don Pedro Zermeño, sobre conservar ó abandonar los tres presidios menores (1765)

Plano de la Plaza de Melilla y de sus fortificaciones (1773)

FERNANDO CASTILLO CÁCERES

EVER since 1497, when Pedro de Estopiñán reached Melilla with his ships and carracks and disembarked the Duke of Medina Sidonia's troops, taking possession of the city in the name of Isabel and Fernando, the territory forming this small peninsula has had its boundaries chopped and changed with a web of fortifications that determined the area of its inner city. It could even be said that it was the fate of Melilla, a frontier city, to be besieged, making good the title of the war novel by Juan Berenguer (Madrid, 1930) in which he describes it as 'the coveted city', or crying out for a John Ford to tell its epic tale.

Melilla, one of the so-called minor garrison centres (understood as meaning 'a city or fortress that can be manned by soldiers') together with Alhucemas and the Peñón de Vélez de la Gomera, has been the focal point of numerous military conflicts throughout the more than five centuries it has been under Spanish sovereignty. It was always under threat from the Turks, who had settled in the neighbouring Regency of Algeria and whose governor owed allegiance to Istanbul, and above all from the Sultanate of Morocco, whose ruler often could not or would not subdue the forays by the Rif mountain dwellers who looked upon Melilla with a desire unleashed by the prosperity it enjoyed thanks to traders whose activity dated back to Phoenician times. It is not surprising that militarism is the defining feature of the city, its population and its urban morphology, so much so that Francisco Carcaño reflected this in the title of his novel *La hija de Marte* ('Daughter of Mars') (Malaga, 1930).

Melilla, a city with three cultures and religions, with what nowadays we would call a multicultural population, has gone through difficult times. Even in the terrible days of Annual, retold as nobody else could by Ramón J. Sender in his novel *Imán* (Madrid, 1930), the threat of the city being besieged by Rif mountain dwellers was more than a possibility and, paradoxically, the greatest risk for the city coincided with the time when, during the reign of Charles III and in the heat generated by a reformist policy that provided financing and firm political criteria, Spain sought to recover its power status in the Mediterranean. In 1765, when the Spanish armada was recovering its capabilities as a result of the naval policy adopted by the Marquis of La Ensenada, there was a full-scale debate over whether to keep or abandon the minor garrison centres in Africa because of the high cost of their upkeep and the constant threat that hung over them from the Moroccan Sultanate. Reports advising a withdrawal were submitted by experts such as Segismundo Font and Mateo Vodopich, who were members of the Military Engineering Corps created at the turn of the century by the Flemish-born Jorge Próspero Verboom. However, it was also in 1765 that two outstanding military engineers, Pedro de Lucuce and Pedro Martín Zermeño, the latter of whom was from Melilla, delivered to the Marquis of La Mina the *Discurso sobre conservar o abandonar los tres presidios menores de Melilla, Peñón y Alhucemas* ('Discourse on whether to keep or relinquish the three minor garrison centres of Melilla, Peñón and Alhucemas'), a manuscript that is kept, together with other texts, in a volume belonging to the collection held by the Biblioteca Nacional.

In their report, the two brigadiers gave their unequivocal, well-argued reasons for advocating that the cities under Spanish sovereignty, Melilla in particular, should be kept. Their basic argument was that changes in the Spanish strategy for North Africa and the implementation of fortification systems had turned the garrison centres into 'highly important parade grounds [...] for ensuring the proper defence of Spain's trenches and front lines'. They also warned of the possibility that Morocco or England, which was present in nearby Gibraltar, might establish themselves in the abandoned cities, thereby threatening Spanish interests in the region.

Although the Marquis of La Mina did, in turn, make another report addressed to the Marquis of Esquilache in which he insisted that the North African city should be relinquished, there is no doubt that the opinion expressed in the *Discurso* by Lucuce and Zermeño, who had taken stock of both the position of Melilla and the fortification works that had been carried out in the last century, proved instrumental in the city remaining under Spanish sovereignty and the possibility of its demolition being abandoned.

The recommendation made by Lucuce and Zermeño in favour of the Melilla defence failed to bring peace to the area, as one decade later the Sultan of Morocco tested its heterogeneous fortifications once more when he attacked the city. Although the Moroccan attack was warded off, a great deal of damage was done and this, together with the age of some of the bastions, gave rise to a military construction policy to renew the urban architecture with the use of advanced criteria in keeping with the principles of modern siege warfare. These initiatives, which applied Vauban's criteria by putting the line of defence well away from the population with staggered forts and bastions placed in front, gave rise to the Peñuelas warehouses, which were built in 1781.

This is, in fact, the place that now houses the Museos de Melilla where, among other pieces, several drawings of the city made in the second half of the 18th century are kept, one of them being the drawing completed by the military engineer Juan Caballero y Arigorri in 1773. This work was carried out shortly before Melilla was subjected to a new, prolonged siege by Morocco, in which Caballero played an important role against the forces of King Sidi Mohamed Ibn Abdallah.

The drawing shows the size of the city, its urban morphology and, above all, the characteristics of its fortifications, including the bastions and forts placed outside the oldest walls and towers that contained a population of fewer than two thousand inhabitants. These drawings, which are also an example of the importance of cartography and its renewal under Bourbon reformism, capture the reality of Melilla at a time when its future was under debate, a future to which Pedro Lucuce and Pedro Zermeño made such a positive contribution with their *Discurso*.

• • •

23

Museo Nacional de Arte Romano (Mérida)

Teatro Romano de Mérida (1794)

Augusto velado (siglo I d.C.)

JOAQUÍN GONZÁLEZ MANZANARES

DURING its stay in Mérida, the exhibition *Biblioteca Nacional de España. Otras miradas* presents us with two major works: *Augustus Velatus*, the most emblematic and popular sculpture in the Museo Nacional de Arte Romano, and a drawing, not quite as well known perhaps but very interesting nonetheless, *Plano del Teatro Romano de Mérida* (1794) (Indian ink on paper, size 550 × 432 mm), by the virtually unknown scholar from Mérida, Fernando Rodríguez.

According to Alicia M. Canto (2001), the archaeologist, draughtsman and curator Manuel de Villena Moziño was commissioned from 1791 to 1794 in Mérida to 'undertake the necessary excavations and make sketches of its ruins and draw up plans and document whatever was found there'. His work yielded 19 colour plates of Mérida's Roman monuments, which are housed in the Museo Naval in Madrid, and Fernando Rodríguez, a disciple and assistant of his, continued this work from 1794 to 1798. Rodríguez created 60 plates and plans, which are now in the Real Academia de San Fernando in Madrid, and his services were rewarded with his appointment by King Carlos IV (proposed by Manuel Godoy) as 'keeper of the antiquities of Mérida', in 1807.

The single, loose plate, duplicated for this exhibition (associated with the Academy's plate no. 5), is from the Manuel Castellano collection, which comprises more than 20,000 graphic documents (photographs, plans and plates of monuments) acquired by the Biblioteca Nacional from Castellano's nephew in 1880, a noble place of rest in which to go down in history for ever.

It is highly likely that this plate was accompanied by a delivery document of some sort. This hypothesis has spurred me on to search among the 60 drawings by Fernando Rodríguez in the Academy's Archive-Library and, although I have not tracked down the document yet, I have found an unpublished bundle of papers entitled [in the language of the day] 'an Inventory of the Machines, Drawings, Books and other effects that have been removed from the Palacio de Buenavista...' (sig. 1-14-11), dated 28 November 1814, containing a list of 'seventy-nine plans with their frames and glass panes of different sizes and objects..., ninety-one drawings or plans of machines on loose paper and jumbled up'. This bundle is, for the time being, all that has surfaced of the inventory or list of books that I have been pursuing for years in order to study and research Manuel Godoy's bookish passion. It is a well-known fact that, after our personage had fallen from favour, the first orders that emanated from the Palace were: 'A general inventory is to be made of the assets found in his houses and those of the Admiralty, notifying when they will be ready for collection' (A.H.N. [Archivo Histórico Nacional] 18/3/1808). And there has often been speculation about the light that an inventory of this kind might shed on the personality and pastimes of the powerful royal favourite.

In any case, the figure of Manuel Godoy from Badajoz (1767-1851) is crucial for understanding the work undertaken while he was in power at the end of the 18th century, which signified a milestone in the recovery of Merida's archaeology.

In his *Memorias Críticas y apologéticas para la historia del reinado del Señor D. Carlos IV de Borbón* (1836) ('Critical and apologetic memoirs for the history of the reign of His Majesty Don Carlos IV of Borbón'), he specifically indicates that 'as regards the architecture and sculpture, the restoration was complete. The government firmly insisted on banning any work whose plans and models were not subjected beforehand to inspection by the Academy... This order, maintained with inflexible rigour, was neither a tyranny nor a monopoly: it was the salvation of art, and a prize awarded to talent and classical study'.

In a separate letter, he says: 'because I never strived harder than I did in that new period nor went through greater wars to make headway with the lights..., and the lights that I left lit burned for a long time, and still burn today after so many hurricanes and a large part of them lives on'.

In his *Memorias*, and with good reason, Godoy claims authorship of every important achievement that occurred during his long mandate, full of absolute power, showing, in characteristic fashion, that he did not differentiate well between the public and the private realm. That is why we thought that the plates drawn by Manuel de Villena Moziño and by Fernando Rodríguez, who took over from him, would be in one of his mansions, secretariats or offices.

And as if it were 'a map of the treasure trove', this plate that is on display in Mérida describes and indicates the place where the *Augustus Velatus* was found, in 1935, buried in the so-called *Aula Sacra* of the peristile in the Roman Theatre of Mérida. According to the catalogue index card, the bust formed part of a set of imperial portraits dedicated to the cult-worship of the emperor. It is a portrayal of Augustus with a veil over his head, depicting him as Pontifex Maximus, the supreme religious authority, dating from

around the first century AD. It is thought that this work, which is made out of Carrara marble, might be an importation.

The Roman Theatre of Mérida was promoted by the consul Marcus Agrippa, son-in-law of the emperor Octavian Augustus, who bestowed it on the recently-founded city in the period between 16 and 15 BC, as can still be seen in the inscriptions on its two entrance doors. The decoration of the theatre consisted not only of religious figures but also included some from secular life, thus helping to disseminate the art of Rome in a public edifice often visited by the people from the colony.

The plate by Fernando Rodríguez signed in Mérida, and dated 23 February 1794, gives us this description: 'Right beside the City is this Theatre with a large Part of it buried and all that can be seen is what the elevations and profiles show, and these- [are] Stripped of the Stone Cladding, as can be Imagined. The Stone that must have served as an Architrave with the Inscription of Marcus Agrippa-sixteen feet Long and three thick, is found, in the Excavation, Letter S. that is Shown on the Interior Elevation of the Theatre'. The sculpture of *Augustus Velatus* invites us today, through the vagaries of bibliophily, to contemplate it with... *Otras miradas*.

• • •

24

Museo de Bellas Artes de Murcia

Aires murcianos (1898)

Un día más (1915)

FRANCISCO JAVIER DÍEZ DE REVENGA

VICENTE Medina (Archena, 1866 - Rosario de Santa Fe, 1937) published the first edition of his book entitled *Aires murcianos* ('Murcian Airs') in 1898 in Cartagena, in a 125-page volume with a prologue by J. Martínez Ruiz, the great Azorín. Medina only included eight Murcian airs in this book, although he had already written a few others and before those, two poems of praise, one dedicated to Murcia, *A Murcia*, and the other to Cartagena, *A Cartagena*. If the first of these is dedicated to the capital of the kingdom and is in praise of its landscape, customs and nature, then the second is a strange composition in that it makes no reference at all to the ancient city as it is yet another eulogy of the rich, fertile plain of Murcia's landscape conjured up with the nostalgia of the emigrant who goes to a new land to put down roots, and Cartagena is only mentioned in the last few lines.

The Murcian airs included in this book reflect aspects of the life of young peasant market gardeners who are in love but not always happy (*En la cieca, Isabelica la Guapa, Trempanico, La enramá* and *Irse al tallo*), including the phantom of war (*La novia del sordao*). They are accompanied by two outstanding poems that have gone down in the annals of history: *La barraca* and, above all, *Cansera*, which closes the collection. If the first one reflects the natural pride taken by the simple peasant farmer not only in his rustic home but in what this means in terms of personal autonomy and independence, then the second, *Cansera*, conjures up the discouragement the country dweller feels in the face of the adversities that cause him anxiety at that time in history: war, drought, hunger and death, in a thought process that connects with the despair felt by an entire generation of Spaniards.

Medina himself tells us how these popular poems took shape in his young writer's imagination in connection with his first work, the rural play *El rento*: 'I planned to make a study of the language I was going to use in it by writing a few ballads in the rural dialect of the agricultural community. The first of these ballads was *La barraca* and, spurred on by its success among my friends, I followed it with *En la cieca, La novia del sordao, Isabelica la Guapa, Carmencica*... They always went down well and that was encouraging. The *Aires murcianos* had become a reality'.

They were published in the local press and brought him some celebrity in his immediate vicinity. When the play *El rento* was published, he sent copies to national writers and critics. One of the first to react was José Martínez Ruiz, who dedicated an article to him in *El Progreso* and the poet, encouraged by such a favourable reception, sent him press cuttings of the Murcian airs he had already published. The great Azorín responded enthusiastically once more in the 5 March 1898 issue of *El Progreso*, with an article entitled *Un poeta*, a text that Medina included as the prologue to his Cartagena edition.

This text by Azorín, that had already caught the favourable attention of Ángel Valbuena Prat, is, of course, of interest because it links these early Murcian airs, through Azorín, with the movement that years later Martínez Ruiz himself termed the 'generation of '98'. The date of the book, 1898, and the prologue by Azorín are of undoubted relevance.

After several warm opening tributes ('Vicente Medina is a great poet', 'a complete artist, lover of art, devotee of nature, the countryside and the landscapes of his homeland. He can reach into the soul. Whether he paints scenes of the rich, fertile plain or lashes out at social iniquity with impassioned outbursts, Medina is always a delicate, brilliant, moving poet'), the words of Azorín that now introduce the book cite Verlaine, Maeterlinck and Rodenbach, who are naturally very different from the young Medina, because what interests him is meditation on the heart and soul of things, and that is what also leads him to evoke Fray Luis de León and Leopardi, for the sense of ineffable tedium and exquisite melancholy conveyed by these poets who search for a dreamt-of ideal, a yearning for life that is lost in weariness and monotony. 'It is for this very reason' — writes Martínez Ruiz — 'that the Vicente Medina poems I find most pleasing are the ones which convey that kind of mood.'

For example, *Cansera*, which is considered 'a miniature masterpiece and an absolute gem. The rustic peasant

farmer, passionate about his plot of land, is cooped up in his house by misfortune, a bad harvest, drought, by the son who has been carried off to war, and refuses to go outside. No, he will not go out; that simple soul feels insurmountable weariness, the emptiness of someone who has struggled hard all his life only to find his efforts rewarded with nothing but pain'. As the great Valbuena Prat concludes: 'Azorín understands deep melancholy and what it is to be plunged into inactivity through despair and utter pain in which, besides referring to specific cases, the poet is in tune with the immense, futile pain of all Spaniards who are aware they form part of the generation of disaster'.

A few years later, a cousin of Vicente Medina, the painter Inocencio Medina Vera (Archena, 1876-1918), who had illustrated his *Aires murcianos* in later editions, was awarded the top medal in the National Fine Arts Exhibition with the painting *Un día más*, whose theme is directly related to the spirit of Vicente Medina's *Aires murcianos* as it depicts a group of peasants returning home at twilight after a hard day's work.

This scene, which could be considered one of local or regional customs and manners, does, however, tell us a great deal about society and work. Captured in the magnificently executed clear colours of early evening, the characters look out at the spectator and reveal their submission to their work in the 'yet another day' routine. The women, the very essence of rural life at a certain time in Spain's history, are on foot while the man rides in melancholy mood on a donkey. The women portray a series of different poses that are typical of their lot in life: motherhood, industriousness and youthful elegance. The group is, in short, in keeping with the spirit established in Vicente Medina's *Aires murcianos*.

• • •

25

Es Baluard Museu d'Art Modern i Contemporani de Palma (Palma de Mallorca)

Jorge Luis Borges (1899-1986)

Norah Borges (1901-1998)

JUAN MANUEL BONET

JORGE Luis Borges and his sister Norah Borges, the painter and engraver, spent part of their Spanish years (1919-1921) on the island of Majorca. They arrived in Spain with their parents, having travelled from Geneva where they had lived since 1914 and had both saturated themselves with modernity, mainly expressionism, on the banks of Lake Léman. Once in Spain, that knowledge was augmented by the recently founded ultraist movement, which they embraced with enthusiasm, Jorge Luis as a poet and essayist, and Norah as a painter and engraver. That commitment was to lead Borges to contribute to magazines such as *Alfar* (La Coruña), *Baleares* (Palma de Mallorca), the Sevillian *Grecia*, and *Reflector* and *Ultra* (Madrid) and, after his return to Buenos Aires in 1921, to end up spreading ultraism to an entire literary generation in Argentina after renouncing what he considered to be youthful folly. His sister, the artist, was also to be found in publications such as those mentioned, plus another that could be added to the list: *Ronsel* (Lugo), where she coincided with colleagues such as Alberto, Rafael Barradas, Francisco Bores, Salvador Dalí, Robert and Sonia Delaunay, José Gutiérrez Solana, Wladyslaw Jahl, Francisco Mateos, Benjamín Palencia, Marjan Paszkiewicz, Carlos Sáenz de Tejada...

The piece by Norah, from the Es Baluard museum collection, is a beautiful relic: a fresco in pale colours portraying a mother and child, in a very everyday setting, painted by Norah Borges in 1920 on the staircase of the Hotel del Artista in Valldemossa where the family was staying during their second and final sojourn in Majorca. This fresco was covered over for many years but ended up being forcibly removed from the wall and acquired by Pere A. Serra, who in 2004 deposited it in the art gallery in Palma de Mallorca which was, incidentally, the city where Norah Borges painted a second fresco (in the Hotel Continental) which has since disappeared, in collaboration with the Swedish artist Swen Westman. If her brother drank from the well-spring of German expressionist poetry, plus Walt Whitman and Romain Rolland, she, in parallel, learned a great deal from the engravers of that same school and also from the Flemish artist Frans Masereel, as can be seen in this painting. This knowledge, and that gained from Marie Laurencin and other female European modernists of the time, provides the point of departure for a work in which the memory of childhood plays a fundamental role, and in which Spanish themes would immediately be joined by those of the New World.

A postcard of Toledo sent by the siblings, and dated 1920, is the Biblioteca Nacional piece selected for sharing the dialogue about the fresco. The ultraist poet had been the main spokesman for his Argentinian colleague during the family's stay in the Andalusian capital (the winter of 1919-1920), and it was he who took him to the editorial offices of *Grecia* magazine whose director was the colourful Isaac del Vando-Villar, to whom Borges was to dedicate derisive words in his more mature years. His *Himno del mar* ('Hymn of the Sea') appeared in issue 37 of *Grecia* on 31 December 1919 and was the first poem in print by the person who is now justifiably considered to be one of the most universally valued in the arts of all time. A poem heavily impregnated with Rubén Darío (and Walt Whitman, mentioned earlier), similar to those written at the time by Adriano del Valle himself, who was taking the great leap from the clarion calls of modernism to ultraism, a trend his friend from Buenos Aires also adopted with enthusiasm, although he later lost faith in it and, generally, in anything that smacked of the avant-garde, as I have already mentioned. In the magazine, Norah Borges was the subject of impassioned tributes from the Sevillian, who was wooing her at the time, although the man she finally married was Guillermo de Torre, leader of ultraism in Madrid, who in 1923 had described her as a 'futuristic female' in the composition

he dedicated to her in *Hélices*, his only collection of poems. On a previous occasion I wrote that if a novel were to be written and a protagonist invented who was the friend first of Federico García Lorca at the University of Granada, then Jorge Luis Borges in ultraist Seville, and then Fernando Pessoa in the Lisbon of *Contemporánea* magazine (a city he visited on his honeymoon), the reader would protest at such an improbability. However, that character did actually exist: it was Adriano del Valle, a poet who was to wait until 1934 before publishing his first magnificent collection of poems entitled *Primavera portátil* ('Portable Springtime'), which was published in Paris in a very small print run and illustrated with coloured lithographs by Eugenio d'Ors. Gerardo Diego did not include this poet in either of the two subsequent editions (1932, 1934) of his canonical anthology, which defined a time when they had both had similar life experiences, but during which the Sevillian, unlike the Cantabrian, had not had any book published. He was a poet who was to become one of the leading intellectuals on the pro-Franco side in the Spanish Civil War, as indeed Gerardo Diego was. All these facts explain the unjust oblivion his name has fallen into and the fact that none of his work is in print today, except for a volume containing his writings about Fernando Villalón.

On their return to Buenos Aires with their parents in 1921, Jorge Luis and Norah Borges did all they could to make the new Ultraist movement take root there. The first sign, which appeared that same year, was the 'mural magazine' *Prisma*, to which Adriano del Valle was a contributor. Two issues of this publication, copies that belonged to him, can be consulted in Valencia at the Institut Valencià d'Art Modern (IVAM). Then came *Proa*, which was a copy of the Madrid magazine *Ultra* during its first phase. In 1923 Norah Borges designed the cover for her brother's first book, *Fervor de Buenos Aires* ('Fervour of Buenos Aires'), in which he created a masterly creolisation of ultraism. It was, in fact, Ramón Gómez de la Serna who reviewed *Fervor de Buenos Aires* in the Madrid-based magazine *Revista de Occidente*, where he mentions the artist with whom, in the Buenos Aires of 1990, the writer of this article held a lengthy conversation about her ultraist years.

• • •

26

TEA Tenerife Espacio de las Artes (Santa Cruz de Tenerife)

El Museo de La Plata: rápida ojeada sobre su fundación y desarrollo (1890)

L'ombre terrestre (1928)

JUAN MANUEL BONET

TEA Tenerife Espacio de las Artes in Santa Cruz de Tenerife is a new museum built by two great Swiss architects, Jacques Herzog and Pierre de Meuron. Before it opened to the public in 2008 the TEA was initially called IODACC, the acronym for Instituto Óscar Domínguez de Arte y Cultura Contemporánea. This institution was created by the town council and the name of Óscar Domínguez, a native of the island, served to emphasise the commitment of this institution to surrealism, a movement founded by André Breton in the Paris of 1924. Halfway through the next decade the Tenerife surrealist movement emerged, which was one of the reasons behind the visit Breton himself made to the island in 1935, accompanied by Jacqueline Lamba and Benjamin Péret. In the end, a less complicated acronym was preferred for the museum and TEA came into being, a TEA that is, in any case, well aware that surrealism continues to be one of its main themes.

René Magritte (Lessines, Belgium, 1898-Brussels, 1967), who painted the canvas chosen for this dialogue, was undoubtedly the central figure of Belgian surrealism. Breton took an early interest in his work, and although relations between the Paris and Brussels centres were later to become strained (for political reasons, among other things), he continuously singled him out as one of the key artists of surrealism. This is symbolised by the fact that a reproduction of one of the Belgian artist's paintings appears on the cover of the second, expanded edition of his classic book *Le surréalisme et la peinture* ('Surrealism and the Painting') (New York, Brentano's, 1945). The symbolist roots of their poetics are a territory shared by Breton and Magritte which, in the case of the artist, can be seen in the way he looks at the Belgian capital's suburbia, its street lamps lit at dusk, its clear summer skies, its brightly lit windows that bring to mind some of that country's symbolists and, most particularly, William Degouve de Nuncques. Henri Michaux was sensitive to that dimension of his fellow countryman's painting: see his marvellous Brussels-imbued collection of prose poems entitled *En rêvant à partir de peintures énigmatiques* ('Dreams like Enigmatic Paintings') (1972).

L'ombre terrestre ('Earth's Shadow') (1927), the Magritte painting now owned by the TEA, belonged from the time it was painted to E.L.T. Mesens, the Belgian poet and artist (also a composer in his early days and friend of Éric Satie, the symbolist and essential latecomer to Dadaism) who was a close friend of Magritte and was, like him, a member of the Brussels surrealist group. It is a very strange but enigmatic painting portraying only a dinosaur, in a lunar-like landscape. This could not be more appropriate for a museum situated on the island of Tenerife and dedicated to the creator of *Cueva de guanches* ('Guanche Cave').

This year, 2012, the poet Isidro Hernández, who has been responsible for the TEA collection since it opened, included the Magritte painting in a temporary exhibition entitled *Zoología fantástica* ('Fantastic Zoology'), an explicit literary wink at the *Manual de zoología fantástica* ('Handbook of Fantastic Zoology') (1957) by Jorge Luis Borges, that was written in collaboration with Margarita Guerrero. Following his example we, too, on behalf of the Biblioteca Nacional, have mentally bridged the Atlantic Ocean and gone to the southern hemisphere, to the geometric city of La Plata, capital of Buenos Aires province, and to its museum which is situated in the

beautiful municipal park. It is famous for its collections of palaeontology, a fact known to anyone who has read Bruce Chatwin's *In Patagonia* (1977), the travel-writing masterpiece that was published in Buenos Aires in Spanish as *En la Patagonia* two years later. If the Museo de Ciencias Naturales de Madrid which, incidentally, participated in the first round of the *Otras miradas* programme, could be viewed in its day by César González-Ruano as a 'museum out of a novel by Ramón Gómez de la Serna', 'with a touch of the menagerie of death', then we, recalling the taste the surrealists had for scientific publications, have placed this particular Magritte painting next to the fascinating leaflet entitled *El Museo de La Plata: Rápida hojeada sobre su fundación y desarrollo* ('The Museum of La Plata: A Short Overview of its Founding and Development'), which contains humble photographs of prehistoric animal skeletons, including glyptodonts and megatherides. It appeared in 1890 as an offprint of volume 1 of the museum's review, written solely by its founder (in 1884, that is to say two years after the city itself was founded) and director at the time, Francisco de Paula Moreno (1852-1919). We find references to this avant-garde man (he also pioneered explorations of Patagonia) in Latin American cultural scenes, for example in those of the Dominican Pedro Henríquez Ureña, former professor at La Plata University. Apart from that, Moreno helps us make the return crossing of the Atlantic to the Canary Islands archipelago, as in the book he refers to ... 'guanche' skulls.

The Biblioteca Nacional holds other publications from the same museum, one of which (dated 1891) stands out: *Catálogo de los pájaros fósiles de la República Argentina conservados en el Museo de la Plata* ('Catalogue of Fossil Birds from the Argentine Republic kept at the Museum of La Plata'). It is, in fact, an issue from its *Annals* and first volume of a *Paleontología argentina* ('Argentine Palaeontology') whose second volume was to come out two years later. It was also written by Moreno, in this case in collaboration with Alcides Mercerat, who took over as head of the Palaeontology section from the great Florentino Ameghino (whose collaboration with Moreno had ended in breakdown: in fact, in the book we are exhibiting, there is a poisonous paragraph directed against his former colleague). The selected publication has seemed more beautiful to me because it contains the above-mentioned photographs taken in the museum itself, photographs that in my imaginings suddenly take on an atmosphere similar to the one prevailing in another natural science museum: the one in Klow, capital of the Central European – and also fictitious – kingdom of Sildavia, as revealed to us in *Le sceptre d'Ottokar* (*King Ottokar's Sceptre*, 1939), one of the great comic artist Hergé's most important albums. Hergé was, incidentally, a compatriot and contemporary of Magritte with whom he shared tastes, influences, the atmosphere of the period, Brussels street lamps...

27

MAS · Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria

Elegía a María Blanchard (1932)

El cajista (1933)
Perro ladrando a la luna (1935)

JUAN MANUEL BONET

FEDERICO García Lorca (Fuentevaqueros, Granada, 1898 - Víznar, Granada, 1936) was a devoted admirer of María Blanchard (the pseudonym of María Gutiérrez Blanchard, Santander, 1881 - Paris, 1932), the ailing Cantabrian cubist painter. In this respect he was following the leading light of our avant-gardes. I am referring, naturally, to Ramón Gómez de la Serna, who had included this Pombian [member of the Café Pombo literary circle] and her fellow student (and fellow coffee addict), the Mexican Diego Rivera, in his exhibition entitled *Los pintores íntegros* held in Madrid in 1915. On her early death, both writers were among her mourners, taking part in a posthumous tribute to her memory at the Ateneo de Madrid, in the company of art critic Manuel Abril (another of the early Pombians) and of the painter's cousin, Cantabrian novelist Concha Espina. Years later, Gómez de la Serna would write a great profile of the painter. As for the poet's contribution, 'Elegía a María Blanchard', it is contained in a six-page manuscript given by him as a gift to the wife of guitarist Regino Sáinz de la Maza and daughter of Concha Espina herself. The manuscript has been in the possession of the Biblioteca Nacional since 1988, and it provides the starting point of this dialogue. In his edition of the *Obras Completas*, the late Miguel García-Posada retitled it: 'Pequeña elegía a María Blanchard'. It begins like this: 'Ladies and gentlemen, I have not come here as a critic or as a connoisseur of María Blanchard's work, but as the friend of a shadow. The friend of a sweet shadow upon whom I have never set eyes but who has talked to me through mouths and through landscapes in which it was never a cloud, a furtive step or a small startled animal in a corner.' The painter's case is then compared with that of Uruguayan Rafael Barradas, such a good friend of the poet and so admired by him as well, and the elegy goes on to say that 'María Blanchard's struggle was tough, rough and prickly, like the branch of a holm oak, yet she was never a resentful person but quite the opposite: sweet, pious and pure'. With truly moving words, in which parallels with 'the great Falla' are sought, it goes on to talk about the mystical final phase that the recipient of the homage went through. That same year, García Lorca paid tribute to the painter again, in two lectures, one in Santiago de Compostela and the other in Lugo.

Touring with his theatre group La Barraca, Federico García Lorca arrived in Cantabria at the invitation of the newly-founded (in 1932) Universidad Internacional Menéndez Pelayo. This first visit took place in 1933, followed by another the year after and by a third and final one in 1935. On the second of those visits the poet, then at the

zenith of his fame, met a young painter, Antonio Quirós (Santander, 1912 - London, 1984), the nephew of María Blanchard herself. She had been the predominant influence during the first phase of his output, as can be seen in the very appropriate painting *El cajista* (1933) – the first work proposed on this occasion; in *L'infirmier des fous* (1933-1934), titled thus, in French; and in the portrait of Cantabrian poet Jesús Cancio which is also from those years. The younger man's work attracted the older man's attention strongly and it wasn't long before Lorca's influence made a decisive mark on Quirós. Salvador Carretero Rebés, director of MAS (the Museum of Modern and Contemporary Art of Santander and Cantabria) has talked on several occasions, to my mind very pertinently, about a 'Lorquian period' in his work, and particularly so in that prodigy of essentiality and poetry (Carretero, pertinent once again, has talked about a Lorquian 'magic' in it), *Perro ladrando a la luna* (1935), the second painting on display here, in dominant green. Prodigious, above all, is the way in which Quirós, at the tender age of twenty-three, assimilates the surrealist language and, further back in time, the metaphysical and the Chirico-esque, making them compatible with that populist vein that was a speciality of the poet from Granada. He chose Cantabria as a setting, specifically the bay of Santander, contemplated in a lunar light à propos of which it should be remembered that in his Blanchardian elegy the poet makes a reference to moonlight, and to 'the great lunar poetry' of Juan Ramón Jiménez. *Muerte del Camborio* (1935), a painting logically dominated by the three-cornered hat of a *guardia civil*, is also Lorquian, in an even more direct, *romancero*-like way. That same year the painter collaborated with a production by La Barraca – that was, as I said before, the company's third and last Cantabrian *tournée* – at which the poet was not present, being replaced for the occasion, through the offices of Gerardo Diego, by the Cantabrian reciter 'Pío Muriedas', Pío Fernández Cueto.

If García Lorca's life was to be brutally cut short by his assassination in the town of Víznar in Granada in the summer of 1936, Quirós's life did not prove to be simple either, but rather quite the contrary. After fighting in the ranks of the Republican army, he went into exile in France, collaborated with the Resistance, frequented artistic and literary gatherings in post-war Paris (his friendship with the eccentric poet Rafael Lasso de la Vega, fake Marquis of Villanova, dates back to that time), gave his ever-restrained painting an expressionist twist, and eventually decided to return to the [Iberian] peninsula where he went on to gain certain recognition within the so-called 'Madrid School'.

María Blanchard, remembered this year 2012 in a great exhibition (curator: María José Salazar) at the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, the cubist chapter of which Santander was able to take a preview at the Marcelino Botín Foundation. Federico García Lorca, the pivotal poet of the Generation of '27, always so closely linked to the plastic arts and himself an inspired draughtsman. And Antonio Quirós, an outstanding if rather neglected painter, whose centenary is being celebrated this very year and whose Blanchardian and Lorquian periods we now recall. Three exceptional protagonists of what, more than a dialogue, is a trialogue, set against the green backcloth of a city and a bay splendidly evoked by the painter in his moonlit nightscape with baying hound...

• • •

28

Museo de Bellas Artes de Sevilla

Arte de la Pintura (1649)

San Hugo en el refectorio (*ca.* 1655)

BENITO NAVARRETE PRIETO

WHEN Francisco Pacheco's *Arte de la Pintura* ('The Art of Painting') was published posthumously in 1649, Francisco de Zurbarán had already completed the commissions that had brought him fame in the city of Seville, and had left his mark in Madrid in the work he did for the Salón de Reinos (royal reception room) at the Buen Retiro Palace. He had also painted the collection of works in the Cartuja de Jerez (Charterhouse, or Carthusian monastery, of Jerez de la Frontera) and the Hieronymite Monastery of Guadalupe. However, the blatant omission of the name of the artist from Fuente de Cantos by Velázquez's father-in-law and teacher in his treatise is, nevertheless, astonishing. There is no reference at all to Zurbarán or the younger generation of artists in the *Arte de la Pintura*, except – for obvious reasons – to Velázquez. This circumstance is really striking because the paintings by the Extremaduran represent some of the clearest examples of Counter-Reformation art, which satisfactorily complied with decorum and the revelation of the sacred truth advocated by Pacheco's book. Bonaventura Bassegoda i Hugas, the most thorough analyst of this treatise, has unravelled the entire doctrinal, theoretical and iconographic charge that lies behind this book. In addition to being a guide for painting certain subjects with decorum, it is a kind of technical treatise on the art of painting, on its antiquity and great achievements and is, ultimately, a vindication of the dignity of the art of painting, its adaptation to doctrine and the dignity of the craft. Between 1632 and 1638, when Pacheco wrote most of his treatise (as mentioned earlier it was not published until after his death) the artist had witnessed the rise of Zurbarán and the recrimination to which the local painters subjected him in relation to the duty to pass the examination to become a master painter. Not only did he not do this, but he was also given public commissions by the town council, one of them being the *Inmaculada* ('The Immaculate Conception') for the lower room of the chapter house, now in the Museo Diocesano de Sigüenza, which the corporation commissioned him to paint in 1630, justifying it by saying that 'painting is not

the least important decorative art of the republic; on the contrary, it is among the most important for churches and private homes alike'. Perhaps this is the Zurbarán painting that best follows Pacheco's recommendations, more because of its relationship with the latter's Immaculate Conception paintings than because of the theoretical instructions that had not yet been published. Zurbarán must have revered and respected the doctrinal and pictorial authority of Pacheco as a teacher, and paintings such as *San Hugo en el refectorio* ('Saint Hugo in the Refectory'), *La Virgen de los Cartujos* ('The Virgin of the Carthusians') and *La visita de San Bruno al Papa Urbano II* ('Saint Bruno and Pope Urban II'), which belong to the collection of paintings in the charterhouse of Santa María de las Cuevas, must have been painted with a knowledge of the iconographic and technical recommendations of Velázquez's father-in-law.

San Hugo en el refectorio is one of Zurbarán's later paintings. Besides displaying a rather archaic, reactionary style more in keeping with his earlier works, this group of three pictures, which are allegorical scenes about the Carthusian virtues of silence, obedience and mortification practised under the protection of the Virgin Mary, was undertaken in 1655 when the artist's output had evolved in the direction of blander forms. In this work, he tries to depict the miracle that occurred in the Carthusian chapterhouse of Grenoble in 1025, as told to us by Juan de Madariaga in his *Vida del Seráfico San Bruno* ('Life of the Seraphic Father Saint Bruno') in 1596, according to which the seven founders of the order, about to eat, discuss whether it is right to eat meat on Quinquagesima Sunday, the eve of Lent. By divine intervention they slept, fasting, for forty-five days until the arrival of Saint Hugo who was scandalised to find them in such a trance, the food finally turning to ashes and with them promising that from then onwards they would practise perpetual abstinence and never eat meat again. Nobody better than Zurbarán could have portrayed the immutability of the scene that is a celebration of silence and simplicity. A perpetual silence masterfully portrayed in the duration of the times, in the vacuum of space and in the context of the scene.

What we notice most of all about the composition technique is a mechanic of work that is totally concomitant with the recommendations laid down by Pacheco in his treatise, as he combines different vignettes to come up with the final composition. In this way the Extremaduran artist determines the general outline of the work by using the Florentine print from the 1550 novel about *Gualtieri and Griselda* which shows a banquet scene with a pageboy in the centre, and turns to an engraving by Abraham Bloemaert to depict the Madonna and Child that appears in the upper part. This creative process is expressed by the author of *Arte de la Pintura* when he defines the concept of 'invention' in the words of Ludovico Dolce: 'Invention is the fable or tale the artist chooses, from his own or someone else's knowledge base, and knowingly places it in his idea as the model for what he plans to do'. This grade of painter, referred to by Pacheco himself as the 'opportunist' who has seen a great many different prints and papers and who ends up by making the composition his own, is the one Zurbarán highlights with this work, in which he makes obvious use of these prints but brings about such a masterful transformation that we recognise his own original artistic language in them. His skill in tackling the treatment of draperies and presenting figures as if they were powerful sculptural volumes rather like cut-outs in space is, for example, clear in the pageboy in the foreground who watches mesmerised as the miracle occurs. Once again, the painter from Fuente de Cantos managed to transcend reality to make it much more durable, much more eternal and also much more commonplace.

• • •

29

Museo de Santa Cruz (Toledo)

El Greco (1908)

La Verónica con la Santa Faz (*ca.* 1580)

FERNANDO MARÍAS

IT would seem logical for an artist like El Greco (1541-1614), who has been considered one of the greatest exponents of Counter-Reformation religious art, to have left a few masterpieces of the image of Christ that we know as The Veronica or the Holy Face. At the same time, it seems logical that such an image, not only devotional, but so metapictorial in nature, would have attracted a complex, artist with theoretical interests, as aware of the role of the artistic creator and the inventive portrait painter as the Cretan was, judging from the way the appreciation of El Greco has been developing since the 1960s.

It would be rather odd if this were not so in the case of an 'impossible' picture (how to portray the face of God become man?), a being with two natures and only one persona; or for a paradoxical image of him as a man with a suffering, mortal body capable of rising from the dead on the third day, who makes himself hard to recognise as a resurrected person, who was not a ghost, who asked for the physical test – Thomas's finger – of his corporeal tangibility and required people to believe in his resurrection.

What supposedly ought to have been the portrait of an *acheiropoieton* image – one not created by human hands – of the *vera effigies* of Christ from the Byzantine tradition (the *mandylion* commissioned by King Abgar) or from the Latin tradition (the *veronica* with which Berenice was said to have wiped away the blood and sweat in the Garden of Gethsemane or on the road to Calvary) departs from those models

and partially duplicates itself in a treatment that is, at the same time, unitary.

These two images, which are more mythical than historical, must have been indicative in nature, the vestiges or imprints of a miraculous or physical contact between the body of Christ and a piece of linen cloth. They would not have depended on a visual perception, on a point of view, and would have avoided a foreshortening or three-quarters view, also excluding any portrayal of relief, or intrinsic light or shade, in other words the resources of art from the late medieval to the high modern period. With El Greco, this is not the case.

He painted his first *veronica* in Toledo. It is the image in the cloth, held by two *putti* rather than angels, on the main altarpiece of the Santo Domingo el Antiguo monastery (1577-1579), and is similar to 'an unfinished Berónica with angels' that was inventoried in his workshop in 1614 and could be the one on the altarpiece in Titulcia (1607-1621). Very soon after that came the *Santa Faz* ('Holy Face') that Antonio Ponz saw in 1773 'on a pillar in the parish church' of Móstoles, which was moved from there to the Museo del Prado.

The face of Christ is displayed on the cloth with no crown of thorns or any tumefaction, but with drops of blood on the forehead. The cloth folds in keeping with the natural hang of the linen and is knotted at two corners, floating on a black background and surrounded by an oval frame that appears convex, transferring this convexity to the face itself. The face is slightly overlapped by a fold that does not form part of a fictitious support on which it floats, distancing itself from the indicative *mandylion* or *veronica* models. The drops of blood move it away from the former, while the wide-open eyes and empathic expressiveness of its gaze, connecting with us, distances it from the latter.

It is possible there might be another *veronica*, similar to the one in Móstoles, that Ponz saw in Casarrubios del Monte, which could be the one in the Basil P. Goulandris collection in New York (signed 'DOMENIKOS THEOTOKOPOULOS EPOIEI' and dated between the dates of the first one). The version in the Convento de las Capuchinas in Toledo loses authenticity as a signed work, but not as much as the one in the collection held by Mrs Danielson of Groton. The Goulandris cloth is handled differently because of its less realistic character and its clearer links with the Passion, as Christ is wearing the crown of thorns and there are minimal drops on the forehead, and also because of its landscape composition. Of further interest is the fact that it serves as the motif for two others with an almost square format in which the Holy Face appears in a more narrative context as it is held between the hands of a half figure of the woman Veronica, who is not looking at the spectator but at someone to her left, who we must identify as Jesus, to whom she would be showing the picture of himself.

Two examples of this historical fiction have been preserved: the oldest is from the Santo Domingo monastery (*ca.* 1577-1579, signed 'CHEIR DOMENIKOU', its whereabouts being unknown today); the other (Toledo, Museo de Santa Cruz) would be later and from the upper part of the altarpiece showing the *Expolio* ('Christ Stripped of His Clothing') in the parish church of Santa Leocadia. They would be of the type mentioned in the 1621 inventory as 'a Berónica woman' (169), as their sizes do not coincide with those of the type referred to as 'a Berónica' (96).

In no case is there a copy of the recognised icon models, although the Christ derives from the Byzantine morphology of his image as God rather than man, to which a little blood has been added to situate it in the Passion. El Greco broke with the tradition of his sources – prints by Durero – which place the linen cloth symmetrically in relation to the canvas or to the figure and face of the female saint and, by signing two of his paintings, produced his personal version of iconic art, moving away from both its *acheiropoieton* mythical nature and from its models.

It is hard to find a reflection parallel to the pictorial one found in the work that has been the 'El Greco bible' for over half a century, as it dedicated a few pages to those personal versions with no problem at all. We refer to the book by Manuel B. Cossío (1857-1935), an educationalist and member of the Institución Libre de Enseñanza ('Institute of Free Teaching'), which is dated 1908 but was actually written between 1900 and 1902-1904. It is one of the first monographs dedicated to a Spanish artist who was 'being rescued' from secular oblivion, enthusiastically defending him against the earlier disdainful judgements made of the painter, in order to launch him into national stardom as the culmination of a mystic Golden Age, the predecessor of Velázquez and an authority for the most radical of modern art. Its success was immediate and it became the most published monograph of any Spanish artist.

Cossío based his explanation on the influence of the Castilian soul and its mysticism and of Teresa de Jesús and Juan de la Cruz; it drew on contributions from other figures linked to the avant-garde Institute such as Giner de los Ríos and Aureliano de Beruete, but he also adopted ideas from historians such as Carl Justi, with his image of El Greco – a Greek in 1897, but not a Greek in 1903 – as a visionary Don Quixote, representative of the spirit of the Christian Middle Ages, impressionist and anarchist, or Elías Tormo. The latter did not accept that he was an ecstatic painter but stressed his considered adherence to a system of ideas forged in Italy, linking him with Michelangelo and Correggio, with the difference that he succumbed to the prevailing climate and reintroduced mysticism.

This quasi-official version was to impose its rule throughout the whole of the century, allowing its own extensions to be developed exclusively in a strange new phenomenon of monopoly that, even after the author's death, was, through his daughter Natalia, able to include but not assimilate subsequent contributions, leaving the bulk of the portrait intact. Although a claim to objectivity was introduced, and his monograph must be counted among the rectification papers written, it was more of an interpretation with aspects of myth than an historical reconstruction, but one that satisfied the cultural aspirations – nationalist and Catholic – of the Spain of the period. However, if Cossío had handled 37 documents to make his biographical and aesthetic construction, in no time at all he had to publish a small work (*Lo que se sabe de la vida de El Greco*, 'What we Know of the Life of El Greco', 1914) reporting

on the new findings that nowadays total more than 500 documents and around 20,000 words written on art by the artist himself and noted down in two of his books that have been handed down to us, one of which is kept at the Biblioteca Nacional de España.

● ● ●

Celebrating an Anniversary in High Style: the Biblioteca Nacional de España and the British Library

Códice de trajes (1547)

A Description of England, Scotland and Ireland (1573-1575)

A VIRTUAL EXHIBITION OF THE BRITISH LIBRARY

THE year 2012 was a milestone year for the Biblioteca Nacional de España (BNE), the National Library of Spain: throughout the year, the library celebrated the 300th anniversary of its foundation in 1712, by King Felipe V. In this initial incarnation it was the Biblioteca Pública de Palacio, the Palace Public Library, and in 1836 was transferred from ownership by the crown to the Ministerio de la Gobernación (Ministry of Governance). Today, it is Spain's largest library, with collections stretching to 15 million printed books and tens of thousands of manuscripts.

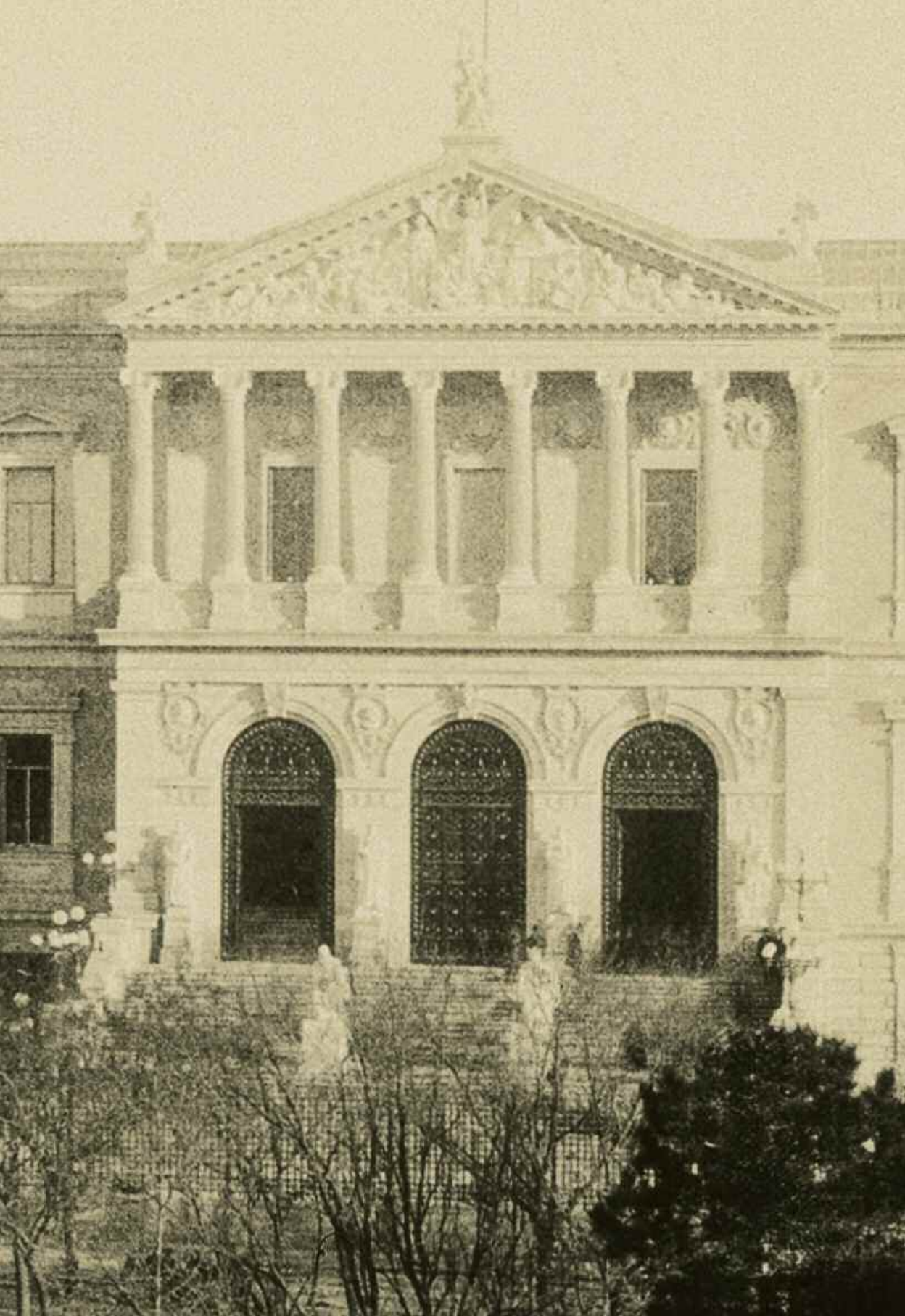
In honour of these 300 years of history and letters, today's featured manuscript is not from the collections of the British Library, but from those of the BNE, as we are excited to contribute here our own 'virtual exhibition' to a series of joint exhibition projects that have been taking place throughout Spain. Works from the BNE's collections – including manuscripts, drawings, prints, paintings, maps, photographs, and books – are being displayed in important museums and cultural institutions across Spain. They will thus reach new publics, be seen in fresh contexts, and inspire different viewpoints, as well as establish a dialogue with works from the collections of more than thirty Spanish institutions. The intention of the BNE and of Acción Cultural Española (AC/E) is to ensure that even those who cannot visit the Library in Madrid can still participate in an event that marks 300 years of a shared cultural history, and the British Library is eager to take part, bringing this cultural exchange to cyberspace!

The focus of today's 'exhibition' is a recently acquired mid-sixteenth-century manuscript, called a *códice de trajes*, or 'costume book', made in Germany by an anonymous artist. This is an example of a type of book that – while it may seem strange to us today, in our culturally interconnected world – was quite popular in the sixteenth century. It is a collection of pictures of clothing worn by people from different countries and different walks of life, celebrating the diversity of national costumes. Books like these are extremely valuable to us today, allowing us to recreate the dress of people who are far removed from us, not by space, but by centuries of time.

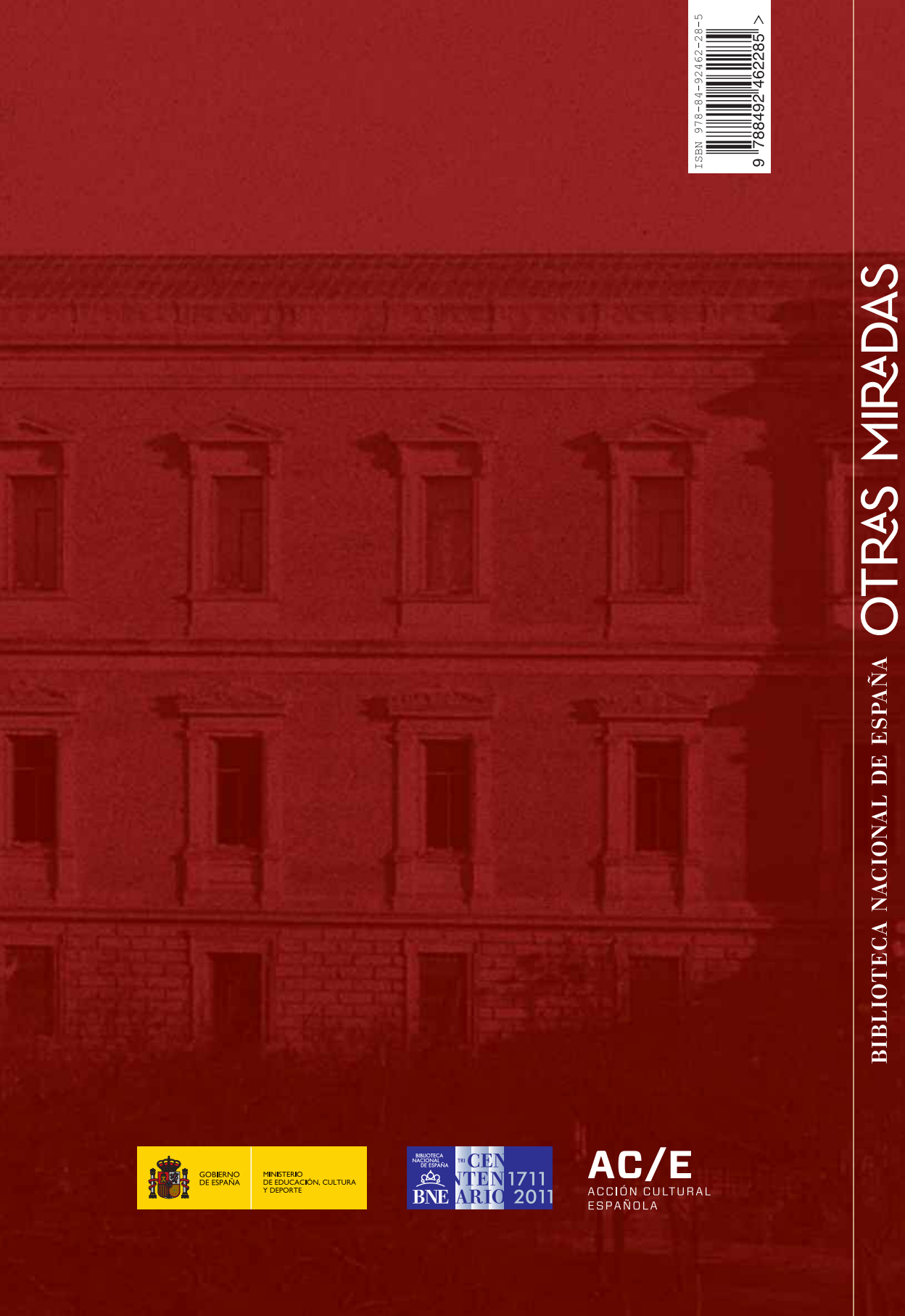
In addition to pictures of people, grouped together on an empty ground as a kind of pictorial fashion-show, the manuscript also has an interest in ceremonial, depicting some of the important events of the period, along with the people who took part and, most importantly, the clothing they wore. We can see here, therefore, Charles V, Holy Roman Emperor and King of Spain, enthroned between seven of his electors, identified by coats of arms and carrying imperial regalia. Charles V is depicted as an older man – as he would have been at the time of the manuscript's production in 1547. His portrait, like the depictions of costumes throughout the manuscript, is copied from other sources rather than taken from life, but the images still provide a beautiful and detailed glimpse into the colour and pomp of the sixteenth century.

One of the advantages of electronic media is the ability to bring together objects that, physically, may be very far apart. It is wonderful, therefore, to be able to compare side-by-side the pictures from this BNE manuscript with illustrations from a book in the British Library's own collection. *A Description of England, Scotland, and Ireland*, produced in Germany only a few decades later, contains beautiful coloured drawings by the painter Lucas de Heere, which clearly partake in the same tradition of descriptive portrayal of costume. The group of Englishwomen shown above demonstrate the differences in city and country fashions, the three middle-class and wealthy Londoners on the left presenting a sharp contrast with the country-dweller on the right. And perhaps the older among them might recognize in the Englishwomen of the BNE manuscript the fashions of their youth!

We have been delighted to produce this 'virtual exhibition' with the assistance of the Biblioteca Nacional de España, who have generously contributed images from their collection to appear in this post. Happy Birthday, BNE!







ISBN 978-84-92462-28-5

BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA OTRAS MIRADAS

GOBIERNO DE ESPAÑA
MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE

BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA BNE TRICENTENARIO 1711 2011

AC/E
ACCIÓN CULTURAL ESPAÑOLA