

LA COLECCIÓN PICTÓRICA BATLLORI DE OROVIO

Las notas que vamos a dar sobre las piezas más importantes de la colección formada por don Antonio M.^a Batllori de Orovio (1874-1942) no van a revelar apenas nada de excepcional trascendencia para la historia de arte; pero —aun reconociéndolo— creemos que entre el centenar de pinturas por él recogidas con ilusión inteligente durante el primer tercio de siglo, las hay de algún interés y que merecen ser conocidas de los historiadores de nuestra cultura artística. Hemos hecho, pues, una selección, dejando a un lado las piezas vulgares de coleccionista y, por supuesto, todo lo no pictórico: cerámica y mobiliario catalán sobre todo.

Las treinta y una obras que aquí catalogamos, van agrupadas por épocas y por escuelas, advirtiendo que algunas obras de transición del xv al xvi resultan muy rebeldes al esquema:

Pintura gótica: catalana (núms. 1-4), aragonesa (5-6), valenciana (7-9), andaluza (10).

Renacimiento: escuela flamenca (11), castellana (12-14), valenciana (15), extremeña (16), general española (17 y Apéndice final).

Barroco: escuela flamenca (18), valenciana (19-20), general española (21-22), sevillana (23), madrileña (24), catalana (25-27).
Romanticismo (28-30).

Las notas que siguen a la descripción de cada obra sólo pretenden plantear los problemas que ellas sugieren, dejando a los técnicos de cada escuela su resolución definitiva. Los juicios de algunos críticos y arqueólogos que a veces menciono, son casi siempre orales, a excepción de los de Mosén Manuel Trens y José Gudiol y Ricart, que consignaron su parecer en una nota escrita al hacer fotografiar éstas y otras pinturas de la misma colección con destino al Instituto Amatller de Arte Hispánico; también don Leandro de Saralegui me comunicó su parecer por escrito, por medio del barón de San Petriillo. Consigno aquí sus nombres y los de don Agustín Durán y Sanpere y de don Diego Angulo Iñi-

guez en señal de agradecimiento por su amistosa y decisiva ayuda.

La mayor parte de las pinturas que se estudian tienen procedencia desconocida, compradas por el coleccionista en Barcelona y en otras ciudades adonde le llevaban con frecuencia los asuntos de su industria, a la que se dedicó principalmente —aunque no por entero— algunos años después de terminar su licenciatura en Filosofía y Letras (1895). La colección, pues, tiene el valor de haber sido formada cuando lo antiguo era sólo buscado por los enamorados del arte y de la cultura, y aun no era apetecido por la vanidad y la moda de los neoburgueses.

1

Escuela gótica catalana de 1400 a 1450

SANTA CATALINA DE ALEJANDRÍA.

Tabla. 1'50 × 0'53.

Es un fragmento de altar, con dos compartimientos. En el superior, santa Catalina disputa con el prefecto Maximino y con dos doctores gentiles; paisaje ingenuo al fondo. En el inferior aparece la santa, de medio cuerpo, apoyando la mano izquierda sobre la rueda de cuchillas, y la derecha en la empuñadura de una grande espada; fondo dorado con dibujos, pero sin relieves. En ambos cuadros la santa lleva túnica verde y manto rojo. Estado de conservación bastante deficiente.

Corresponde a un taller de segundo orden, pero en el que parece reflejarse algún eco de la escuela de Lluís Borrassà¹. Por otra parte santa Catalina de Alejandría es una de las figuras predilectas del medioevo piadoso de Cataluña².

¹ Vid. especialmente MN. JOSEP GUDIOL, *El pintor Lluís Borrassà* (Barcelona, Acadèmia provincial de Belles arts, 1925); — *La pintura migeval catalana, II: Els trescentistes*, II (Barcelona 1924) 137-49; CHANDLER RATHSON POST, *A History of Spanish Painting*, II (Cambridge Mass.) 315-61; JOSÉ GUDIOL RICART, *Hist. de la pintura gòtica en Catalunya* (Barcelona [1944]) 34-6; J. M. MADURELL, *Lluís Borrassà. Su escuela pictòrica y sus obras*, extracto de «La Notaria», 2.º trimestre de 1944.

² J. COUYAT-BARTHOUX, *Sur une peinture catalane du XIV^e siècle trouvée au monastère du Sinai* «Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans» 5 (1913-14) 729-33; A. SOLER I MARCH, *Mateu Ortoneda, pintor de Tarragona* «Gasetta de les Arts», 2.ª època, II (1929) 79-96; F. MARTORELL, *Lluís Borrassà*, en *La peinture catalane à la fin du moyen age. Conférences faites à la Sorbonne en 1931* (Paris, Fondation Cambó, 1933) 45.

2

Escuela gótica catalana: círculo de Miquel Nadal (1450)

SANTA INÉS Y SAN SEBASTIÁN (lám. I, fig. 1).

Tabla. 1'55 × 0'99.

Esta obra, algo deteriorada en la parte centro-inferior, donde aparecen algunos discretos repintes, fué adquirida en la «Exposición de arte retrospectivo» celebrada en Barcelona en enero de 1909 con la colección Moser de Veiga. Su antiguo propietario dió de ella la siguiente descripción y formuló el siguiente juicio, en un documento que lleva un sello con su blasón nobiliario y el mote *Ni más ni menos*, y al final otro que dice: *El Perito | J. Moser de Vega | 335 calle Valencia | Barcelona*. He aquí su atestado:

Datos sobre el cuadro n.º 9 de la Exposición de arte retrospectivo (Colección de Moser de Veiga) del 24 de enero de 1909, *retablo gótico catalán del siglo XV*.

El mencionado cuadro, de centímetros de alto y de ancho [así, en blanco] representando dos santos, es obra típica catalana del siglo XV. Los dos santos están representados de pié. A la derecha, san Sebastián en traje de caballero característico de la época, con manto ricamente adornado, fondo color de rosa, medias rojas. Cubre la cabeza de la santa una toca blanca, vestida con traje azul oscuro, llevando la palma del martirio. Las aureolas y el fondo de la parte alta son de oro. El suelo, ladrillos cuadrados, blancos y negros. El cuadro se encuentra relativamente en buen estado, y puede atribuirse a Juan Cabrera, de la época de 1450 más o menos. Esta opinión se funda y se apoya estudiando la obra maestra de Cabrera, santa Clara y santa Catalina, gran retablo de la sala capitular de la catedral de Barcelona [hoy en el interior del templo, lado del evangelio], y la obra de Sanpere y Miquel *Los cuatrocentistas catalanes* (tomo I del año 1906, de Barcelona, pág. 296-7 y 298-97). Me refiero sobre todo en los rasgos análogos de la cabeza de Santa Clara y la composición del centro (las 2 figuras grandes), y a pág. 304 de la misma obra, el retablo del casamiento de santa Catalina. — El retablo resulta por estos datos una obra de mucha importancia, pieza de la gran época gótica catalana, y tiene por estas razones un gran valor histórico.

Barcelona, el siete de febrero de mil novecientos nueve. *J. Moser de Veiga*.

Colección de Moser de Veiga, Barcelona 1908. Colección Batllori de Orovio, Barcelona 1909.

Moser de Veiga exageró llamando a esta tabla «obra típica catalana del siglo xv»: luego veremos cuántas dificultades se ofrecen.

Si también yo he encabezado esta nota con el epígrafe *Escuela gótica catalana*, lo he hecho dando a esta palabra una extensión geográfica mayor que la que actualmente tiene, para comprender las regiones de su *Hinterland* cultural y político en la Edad media.

En cambio la relacionó atinadamente con el retablo de Santa Clara y Santa Catalina, que Sanpere atribuyó a Juan Cabrera, el cual luego se vió que sólo era el decorador de la capilla de doña Sanxa Ximeniz de Cabrera, y en modo alguno pintor de retablos; Mayer¹, Gómez Moreno² y Benjamín Rowland³ atribuyeron el retablo de las dos Santas —en todo o en parte— a los primeros años de Jaume Huguet, pero últimamente Agustín Durán y Sanpere, habiendo hallado un documento por el que la viuda y el hijo de Bernat Martorell (el famoso Mestre de Sant Jordi)⁴ pactaban con Miquel Nadal su ayuda para terminar el retablo de San Cosme y San Damián de la misma catedral, ha podido atribuir al mismo Miquel Nadal al menos parte del retablo de las santas Clara y Catalina, tan coincidente en técnica y en inspiración con el de los santos médicos⁵.

Mosén Trems y José Gudiol y Ricart, sin conocer el atestado de Moser de Veiga, han relacionado también la tabla de la colección Batllori de Orovio con el círculo de Miquel Nadal; Saralegui, en cambio, no la cree catalana, y duda si es valenciana; Durán y Sanpere insinúa si puede relacionarse con la pintura sardo-catalana, sobre la que influyó positivamente el propio Miquel Nadal⁶.

¹ A. L. MAYER, *Historia de la pintura española* (Madrid 1928) 84.

² MANUEL GÓMEZ MORENO, *El arte en España. Guía del Museo del palacio nacional* (Barcelona, Exposición internacional, 1929) p. 246-7, núm. 1080.

³ BENJAMIN ROWLAND JR., *Jaume Huguet. A Study of late Gothic Painting in Catalonia* (Cambridge Mass., Harvard University Press, 1932) 77 ss.

⁴ Post, VIII, 2 (1941) 614-38; cf. PERE BATLLE HUGUET, *Ramon de Mur, pintor de Tarragona. Mestre de Sant Jordi* «Analecta sacra tarraconensia» 12 (1936) 113-47.

⁵ A. DURÁN Y SANPERE, *Los retablos góticos de la Catedral* «La Vanguardia» de 27 de julio de 1934; vid. Post, VII, 1 (1938) 46-171.

⁶ Post, VII, 1, p. 173, véase CARLO ARU, *Storia della pittura in Sardegna* «Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans» 4 (1911-12) 508-29; A. TARAMELLI, *Guida del Museo nazionale di Cagliari* (Cáller 1915) p. 151-66 y lám. XLVIII-IX; GEORGIANA GODDARD KING, *Sardinian Painting, I: The painters of the gold backgrounds: «Bryn Mawr Notes and Monographs» V* (Bryn Mawr, Pennsylvania, 1923).

3

Escuela gótica catalana de principios del s. XVI

SAN MARTÍN DE TOURS.

Tabla. 0'88 × 0'47.

San Martín, de caballero, sobre un caballo blanco, parte su capa roja. En primer término, derecha, un pobre con corona de oro, sostenido sobre dos muletas. Fondo de paisaje.

4

Escuela gótica catalana del siglo XVI

LOS ESTIGMAS DE SAN FRANCISCO.

Tabla. 0'81 × 0'30. La parte superior cortada en punta como en ángulo recto.

El santo, escorzado hacia su izquierda, recibe la visita del serafín, del que salen los rayos que le producen los estigmas; simplicidad de estilo y delicadeza de tonos. Al fondo, paisaje ingenuo, con hierbecillas; a la derecha fondo flamenco con una iglesia gótica de pináculo.

Es una representación de origen flamenco —Van Eyck¹ y sobre todo Gérard David²—. De este último taller llegaban a España frecuentes modelos de obras de devoción³. En el tríptico de la colección Cabot, procedente de Castilla, se ve un san Francisco de composición semejante (hoy en el Museo de arte de Cataluña⁴).

¹ Tabla de la Pinacoteca de Turin; FIERENS GEVAERT, *Histoire de la peinture flamande des origines à la fin du XV^e siècle*, I: *Les créateurs de l'art flamand* (Paris-Bruselas 1927) p. 102-3, lám. LXVII.

² SIDNEY P. NOE, *Flemish primitives in New York* «The American Magazine of Art» 21 (1930) 30-9.

³ E. BERTAUX, *La Renaissance en Espagne et Portugal*, en la *Histoire de l'art de A. MICHEL*, IV, 2 (Paris 1911) 894.

⁴ JOAQUIN FOLCH I TORRES, *El llegat Emili Cabot* «Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans» 7 (1921-26) 197-200, y en «Gasetta de les Arts», 1.^a época, I, núm. 1, 15 maig 1924, p. 4-6.—En España ha tenido ese tema representaciones muy semejantes a la tabla de la colección Batllori: baste mencionar el retablo del señor de Vinalosa estudiado por el BARÓN DE SAN PETRILLO. *Filiación histórica de los primitivos valencianos*, II «Archivo español de Arte y Arqueología» 9 (1933) lám. VIII; y el San Francisco atribuido a Maese Nicolás, de la colección de D. Raimundo Ruiz, publ. por la SOC. ESP. DE AMIGOS DEL ARTE, *Exposición franciscana. VII centenario de la muerte de san Francisco de Asís. Catálogo general ilustrado* (Madrid 1927) p. 139, n.º 2, y lám. XII.

5

Escuela gótica aragonesa: círculo del Maestro de Almudévar (siglo XV)

EL SALVADOR y SANTA MAGDALENA (lám. II, figs. 2 y 3).

Tablas. 1'70 \times 0'71 y 1'76 \times 0'70.

El Salvador, de pie sobre el globo del mundo, con túnica y manto ribeteados de oro con relieves; corona igual; rostro inexpressivo; la mano derecha en actitud de bendecir y la izquierda sosteniendo otro globo rematado por una cruz; fondo arquitectónico con escalones y dos ventanas a modo de aspilleras.

Santa María Magdalena en pie sobre un pedestal hexagonal, túnica y manto ribeteados de oro como el Salvador, con abundancia de pliegues en la parte inferior; rostro escorzado hacia su izquierda; con la mano izquierda sostiene un pomo de esencias, a la manera de estuche de santos óleos; con la derecha, un rosario de rosas. Fondo semejante a la tabla anterior.

Ambas piezas proceden, al parecer, de un único retablo, y se ven repintes en las vestiduras. Saralegui las ha relacionado con el Maestro de Almudévar¹, con quien las une ciertamente una multitud de detalles señalados en la descripción anterior.

Procedencia: adquiridas en Madrid, en la tienda de antigüedades de Santiago López, carrera de San Jerónimo 44; factura de 27 de febrero de 1924, núm. 1087.

6

Escuela gótica aragonesa del siglo XV-XVI

SAN AGUSTÍN.

Tabla. 1'02 \times 0'70.

Sentado de frente, en cátedra episcopal de trazos renacentistas, en hornacina del mismo estilo, con columnas jónicas. Factura del santo enteramente gótica, con casulla pontifical granate oscuro; galones, mitra y corona en oro con relieve; con la mano derecha sostiene un báculo, y con la izquierda, un libro; aunque

¹ Cf. Post, VIII, 2 (1941) 448-69; RICARDO DEL ARCO Y GARAY, *Catálogo monumental de España. Huesca*, texto (Madrid 1942) 141, y láminas, 206-11.

las letras de este libro son ilegibles, parece como si entre la mano y las cubiertas hubiese un corazón: esto permite suponer que representa a san Agustín.

La posición del santo obispo recuerda la tradición de Bartolomé Bermejo¹, muy seguida por Jocomart Baçó. En obras de este tipo, de la segunda mitad del siglo xv, es muy frecuente ver detalles ornamentales de pleno renacimiento.

7

Escuela valenciana de 1500 a 1550

SAN MIGUEL PESANDO LAS ALMAS (lám. III, fig. 4).

Tabla. 0'47 × 0'41.

Aparece el santo arcángel de pie sobre un dragón, contra cuya boca asesta la punta de una lanza, que sujeta con su mano derecha; con la izquierda, sostiene una balanza, en cada uno de cuyos platillos se ve una alma en forma de cuerpo humano diminuto y desnudo; armadura de hierro con reflejos azulados. Al fondo, derecha, una torre de estilo renacimiento, mientras la figura de san Miguel, con corona de oro, está conectada con toda la pintura valenciana del siglo xv —tan rica en representaciones del arcángel²—, bien que la ejecución presente gran delicadeza de dibujo y de colorido.

8

Escuela valenciana de 1500 a 1550

NACIMIENTO DE CRISTO (lám. III, fig. 5).

Tabla. 1 × 0'85.

Delante de una casa, sin paredes casi, y mal cubierta por techumbre de paja, la Virgen, vestida de rojo, vuelta hacia su dere-

¹ Vid. E. TORMO, *Bartolomé Bermejo, el más recio de los primitivos españoles. Resumen de su vida, de su obra y de su estudio* «Arch. esp. Arte y Arqueología» 2 (1926) 11-97; — Jocomart y el arte hispano-flamenco cuatrocentista (Madrid, Centro de Estudios históricos, 1918).

² Vid. LEANDRO DE SARALEGUI, *Las tablas de la iglesia de Borbotó* «Archivo de Arte valenciano» 13 (1927) 67-81 (p. 69, n. 1); BARÓN DE SAN PETRILLO y E. TORMO, *Filiación histórica de los primitivos valencianos* «Arch. esp. Arte Arq.» 8 (1932) 1-36, 9 (1933) 85-102; POST, VI (1935).

cha, adora al Niño; a la izquierda, san José, en actitud de caminar, con un cayado en la derecha y un candil en la izquierda. A la derecha de la tabla, dos pastores; a la izquierda, paisaje, con dos ángeles volando.

Estos dos ángeles pequeños, la casa y la disposición de las figuras, responden a una clara tradición flamenca, en la que figuran Memling¹, Robert Campin, Roger van der Weyden, Jacques Daret, Petrus Christus, Dieric Bouts, Hugo van der Goes, y llega hasta el Bosco². Las figuras principales son ya del primer renacimiento pictórico valenciano³. Algunos repintes.

9

Escuela valenciana de 1500 a 1550

TRIPTICO DE LA SDA. FAMILIA, SAN JOAQUÍN Y STA. ANA (lám. IV, fig. 6).

Tabla central (50 × 46). Representación rafaelesca de la Sgda. Familia con san Juan. En el marco de la época se lee: *Ave Filia Dei Patris* | *Ave Filia (sic) Dei Filii* | *Ave Sponsa Spiritus Sancti* | *Ave Templum totius Trinitatis*.

Puertas (46 × 25). Derecha: santa Ana. Izquierda: san Joaquín. Estas dos tablas contrastan con la central por su tradición flamenquizante, que las conecta con la pintura valenciana del siglo xv⁴.

10

Escuela sevillana del siglo XV-XVI

ECCE HOMO (lám. v, fig. 7).

Tabla. 0'40 × 0'28. Marco del renacimiento.

Cabeza de Cristo hasta la mitad del pecho; ojos, boca y lágri-

¹ J. FRIEDLAENDER, *Meisterwerke der Niederländischen Malerei des XV. u. XVI. Jahrhunderts auf der Ausstellung zu Brügge 1902* (Munich 1903) tabla 29.

² FIERENS GEVAERT, *Histoire de la peinture flamande des origines à la fin du XV^e siècle*, II: *Les continueurs de Van Eyck* (Paris-Bruselas, 1928) p. 14-5 74-5 80-1 88-9, lám. VII LX LXII LXVI; III: *La maturité de l'art flamand* (ibid. 1929) p. 24-5 50-1 100-1 102-3, lám. XVII XXXIV LXXXVI LXXVII.

³ Cf. E. TORMO, *Rodrigo de Osona, padre e hijo, y su escuela* «Arch. esp. Arte Arq.» 8 (1932) 101-47, 9 (1933) 153-214.

⁴ El san Joaquín recuerda, por ejemplo, el san Antonio abad del retablo de los Martí de Torres en el Museo de Valencia: vid. BARÓN DE SAN PETRILLO, *Filiación histórica de los primitivos valencianos* «Arch. esp. Arte Arq.» 8 (1932) 1-19, lám. 14 y 17; y E. TORMO, *Comentario a la «Filiación histórica»*, ibid., p. 21-36.

mas dan la impresión de profunda tristeza; hilos de sangre chorean desde la corona de espinas hasta el cuello; por entre la clámide de púrpura asoma la mano izquierda, que sostiene una caña.

Aunque dado el carácter conservador de la escuela sevillana, resulta difícil precisar fechas, no parece impropio relacionar este Ecce-Homo con la escuela flamenquiza de Sevilla de la segunda mitad del siglo xv, que perdura hasta los primeros decenios del siglo xvi¹. Puede hallarse un anticipo flamenco de esos Cristos españoles en las representaciones de Van Eyck² y Petrus Christus, por ejemplo.

II

Escuela flamenca de 1500 a 1550

LA ANUNCIACIÓN (lám. vi, fig. 8).

Tabla. 0'77 × 0'63.

Interior de una casa flamenca; al fondo, una chimenea, un arcón, una lámpara y un ventanal abierto hacia la izquierda; en la cámara del primer término, a la derecha, lecho con cubrecama rojo y dosel granate; delante, a la derecha, la Virgen, con veste marrón violáceo y manto verdoso, arrodillada sobre un entarimado y con el cuerpo vuelto hacia el centro del cuadro, mira al ángel que entra por el lado opuesto con veste blanca y sobreveste anaranjada, sosteniendo en su mano izquierda un como caduceo y la filacteria: *Ave Gratia Plena*. Entre la Virgen y el ángel, jarro con un lirio. Muchos detalles ornamentales —cabecera de la cama, pilastras de separación entre la habitación del fondo y la del primer término, chimenea y lámpara— son ya enteramente del Renacimiento.

Todo parece converger hacia un taller flamenco de la primera mitad del siglo xvi. Ese tipo de Anunciaciones aparece ya insinuado en el exterior del retablo del Cordero (1432) y en la tabla del mismo Van Eyck en el Ermitage de San Petersburgo⁴, varía

¹ A. L. MAYER, *Die Sevillaner Malerschule* (Leipzig 1920); Post, V (1984) 3-35.

² FIERENS-GEVAERT, *Histoire de la peinture flamande des origines à la fin du XVe siècle*, I: *Les créateurs de l'art flamand* (Paris-Bruselas 1927) p. 106-7, lám. LXX; Santa Faz de la colección Browne-Browne en Newcastle.

³ FIERENS-GEVAERT, II, *Les continuateurs de Van Eyck* (ibid. 1928) p. 92-3.

⁴ FIERENS-GEVAERT, I, p. 58-9, lám. XXXV; p. 102-3, lám. LXVI.

ligeramente con Van der Mayden († 1464) en la Anunciación del Museo real de Amberes¹, se acerca ya más al nuestro con Petrus Christus († 1472-73) —recuérdese la tabla del Museo de Berlín²— con Hans Memling († d. 1494)³ y con Gérard David († 1523)⁴, y llega a una creación muy semejante en todo con el llamado Maestro de la muerte de María por sus obras de este tema en el Museo de Colonia y en la Pinacoteca de Munich, Joos van der Beke o van Cleve, muerto en 1540⁵.

12

Escuela castellana de 1500 a 1550

LA ANUNCIACIÓN (lám. VII, fig. 9).

Tabla. 1'12 × 0'86.

A la izquierda, sobre una alfombra, la Virgen, arrodillada en un reclinatorio, con el cuerpo de frente y el rostro ladeado hacia el centro del cuadro, casi de perfil; túnica granate y manto azul verdoso. A la derecha, un gato, y, más atrás, un ángel con túnica blanqueada y manto azul celeste claro; detrás del ángel, pilastra estriada. Al fondo, hacia la derecha, puerta exterior y paisaje. Pintura muy estropeada por la humedad.

La figura del ángel, muy realista y de poca gracia y esbeltez, señala un artista castellano, probablemente de Castilla la Vieja según Angulo Iñiguez, por más que el rostro ideal y cándido de la Virgen recuerde mucho a Ghirlandaio y a su colaborador Antoniazzo Romano⁶, el pintor predilecto de los españoles en Roma⁷.

¹ Id., II, p. 88-9, lám. xxvii.

² Ibid., p. 88-9, lám. LXVI.

³ Anunciación de la colección del príncipe Radziwill en Berlín, J. FRIEDLAENDER, *Meisterwerke der Niederländischen Malerei des XV. u. XVI. Jahrhunderts auf der Ausstellung zu Brügge 1902* (Munich 1903), tabla 32; y la tabla procedente de Nájera, actualmente en la colección de don Román Vicente, en Zaragoza, F., *Les taules flamenques de Nájera* «Gaseta de les Arts», 1.ª época, IV, núm. 77, 15 juliol 1927, p. 3-5.

⁴ Anunciación del príncipe de Hohenzollern en Sigmaringen, FRIEDLAENDER, tabla 47.

⁵ Anunciación de la colección Pogès (París), *ibid.*, tabla 70.

⁶ ANTONIO C. FLORIANO, *Antoniazzo Romano* «Boletín de la Sociedad española de Excursiones» 21 (1913) 266-88.

⁷ ELÍAS TORMO, *Monumentos de españoles en Roma, y de portugueses e hispano-americanos*, I (Madrid, Relaciones culturales del Ministerio de asuntos exteriores, 1942) 107-8.

13

Escuela castellana del siglo XVI

TRÍPTICO RAFAELESKO DE LA MADONA Y MISTERIOS DE JESÚS (lám. VIII, fig. 10).

Tabla. Abierto: 1'29 × 1'52: Marco de la época.

Tabla central (0'94 × 0'67). La Virgen, de medio cuerpo, como sentada detrás de una balaustrada; cuerpo ladeado y rostro, —de facciones rafaelescamente clásicas— de frente; corpiño violeta, mangas rojas, manto azul-verdoso, blanco por dentro; sostiene y abraza al Niño, casi desnudo, con ligero cendal, el pié derecho sobre la baranda del primer término, el izquierdo sobre la pierna izquierda de su Madre: esta composición es casi una copia de la Madona de Rafael del Museo Mackintosh (Londres)¹. Al fondo, paisaje con un río y dos castillos en primer término; en último, montes verdeazulados. Todo el colorido, especialmente el de las figuras centrales, fresco, transparente y suave.

Puertas (1'05 × 0'39). Interior. Derecha; arriba, la Visitación; abajo, la Circuncisión, tema no muy frecuente en la pintura cristiana². Izquierda: arriba, la Adoración de los Magos; abajo, el Nacimiento del Señor. Todas estas tablillas están llenas de reminiscencias italianas.

Exterior. Derecha: San Jerónimo, con una cartela que dice: *S. Hieronimus*. Izquierda: Santa Ana, con su cartela: *S. Anna*; es de notar que sostiene con su brazo derecho a la Virgen joven-cita, y ésta, a su vez, al Niño Jesús³.

Frontón. La Anunciación.

Ninguna de las figuras del tríptico lleva aureola ni corona.

Procedencia: adquirido en Madrid, en la tienda de antigüedades de Santiago López, carrera de San Jerónimo 44; factura de 22 de febrero de 1924, núm. 1077.

¹ A. ROSENBERG, *Raffael*: «Klassischer der Kunst» (Stuttgart-Leipzig 1906) lám. 37.

² E. TORMO, *En el Museo del Prado: Conferencias de arte cristiano. La Circuncisión* «Bol. Soc. esp. Excursiones» 34 (1926) 16-23.

³ Vid. B. KLEINSCHMIDT, *Anna selbsttritt in der Spanische Kunst. Eine ikonographische Studie* «Spanische Forschungen der Görresgesellschaft», ser. 1.^a, I (Münster in W. 1928) 149-65; — *Die heilige Anna, Ihre Verehrung in Geschichte, Kunst und Volkstum*: «Forschungen zur Volkskunde herausgegeben von Georg Schreiber», 1-8 (Düsseldorf 1930).

Tabla castellana del siglo XVI

LA ÚLTIMA CENA.

Tabla. 1'00 × 0'75.

Disposición de las figuras muy semejante a la Cena de Leonardo de Vinci, de la que viene a ser una imitación, por más que la figura de Cristo, con veste verdosa, bendiciendo la Hostia, recuerde mucho las representaciones similares de Joanes¹. Fondo arquitectónico, con ventana en forma de templete de tres naves; la central con bóveda de medio punto. Al fondo, paisaje. Pavimento policromo. El colorido fresco y luminoso disimula los defectos de composición y de dibujo. Como curiosidad, nótese como Judas —primer término de la derecha— alarga la mano al santo Cáliz.

Copia de Juan de Joanes († 1579)

LA PURÍSSIMA.

Tabla. 0'49 × 0'28.

Es reproducción —algo modificada y muy imperfecta— de la famosa Inmaculada de la iglesia de los jesuitas en Valencia². Varían, sobre todo, la posición de los símbolos escriturísticos aplicados tradicionalmente a la Concepción sin mancha. Esa tablita carece de valor artístico, pero sirve para comprobar la difusión que ya desde el siglo XVI tuvo la llamada popularmente en Valencia *Purísima de la Companyia*.

¹ ANTONIO IGUAL ÚBEDA, o. c., lám. XXVI, Salvador de San Nicolás de Valencia; y lám. XXVI, del Museo del Prado.

² Vid. principalmente E. TORMO, *La Inmaculada y el arte español* «Bol. Soc. esp. Excursiones» 22 (1914) 108-32, 179-218; L. TRAMOYERES BLASCO, *La purísima Concepción de Juan de Joanes. Origen y vicisitudes de esta famosa pintura* «Archivo de Arte valenciano» 3 (1917) 113-23; M. GONZÁLEZ MARTÍ, *Pintors valencians de la renaixença*, I: *Joanes (L'enigma de la seua vida)*: «Biblioteca popular editada per la Societat valenciana de publicacions», n.º 3 (València 1926); A. IGUAL ÚBEDA, *Juan de Juanes* (Vicente Macip Navarro) (Barcelona 1943) p. 29-32 y lám. LXIII.

16

Escuela de Luis de Morales (1509-86)**LA PIEDAD.**

Tabla. 0'69 × 0'51.

Busto de la Virgen —con manto azul oscuro sobre veste blanca— que sostiene en sus brazos el busto cadavérico de Jesucristo. Su impresionante patetismo —por más que, a través de Castilla la Vieja (Fernando Gallego)¹ y de Sevilla (Juan Núñez)², se entronque con los primitivos flamencos³— responde evidentemente a un influjo directo de Morales: recuérdense sobre todo sus representaciones de la Piedad en la Academia de San Fernando⁴, en la catedral de Sevilla⁵, en el Palacio episcopal de Madrid⁶, en la colección Sota de Bilbao⁷, en el convento de capuchinas de Pinto⁸ y en la parroquia de Higuera la Real (Badajoz)⁹.

17

Escuela española del siglo XVI**VIRGEN CON EL NIÑO.**

Tela. 0'46 × 0'35.

Virgen escorzada hacia su izquierda, con el Niño; traje rojo y manto azul festoneado de encaje de oro, interpretado al modo de los retratistas madrileños del tiempo de Felipe II. Pintura ovalada sobre tela cuadrada.

¹ CH. R. POST, IV, 1 (1933) p. 99, fig. 18; S[ánchez] C[antón], *Tablas de Fernando Gallego en Zamora y Salamanca* «Arch. esp. Arte Arq.» 5 (1929) 279-83, lám. ix.

² A. L. MAYER, *Die Sevilleaner Malerschule* (Leipzig 1911) lám. II.

³ Con Dieric Bouts sobre todo: cf. FIERENS-GEVAERT, *Hist. de la peinture flamande*, III: *La maturité de l'art flamand* (Paris-Bruselas 1929) p. 12-3, lám. VII.

⁴ A. L. MAYER, *Hist. de la pintura española* (Madrid 1928) p. 201, fig. 171.

⁵ D. BERJANO ESCOBAR, *El pintor Luis de Morales (El Divino)* «Biblioteca de Arte» (Madrid 1921) p. 92.

⁶ *Ibid.*, 99.

⁷ *Ibid.*, 105.

⁸ SOC. ESP. DE AMIGOS DEL ARTE, *Exposición franciscana. VII centenario de la muerte de san Francisco de Asís. Catálogo general ilustrado* (Madrid 1927) 139, n. 9 y lám. XVI.

⁹ J. R. MELIDA, *Catálogo monumental de España. Prov. de Badajoz*, Texto, I (Madrid 1926) n.º 2712, p. 265-6; y lám. CCXXVII.—Vid. A. COVARSI, *Comentarios sobre la vida y obra de los colaboradores e imitadores del divino Morales* «Rev. Centro Est. extremeños» 16 (1942) 191-193.

Taller de Pedro Pablo Rubens (?) (1577-1640)

EL TRIUNFO DEL AMOR DIVINO EN LA EUCARISTÍA (láms. IX, fig. 11).

Cobre. 0'70 × 0'89.

En un carro de triunfo, la Caridad en forma de matrona con veste blanca y manto grana, va con tres niños, dos cogidos de su mano izquierda, y el tercero abrazado a su cuello; delante de la matrona, sobre el mismo carro, un pelícano, símbolo de la Eucaristía. Van unidos al timón dos leones, y sobre el izquierdo cabalga un ángel, en forma de niño con alas, el cual con la mano derecha guía la roca o carro triunfal, y con la izquierda sostiene un dardo, símbolo del amor. Detrás siguen, corriendo, otros dos ángeles: el que aparece más a la izquierda del espectador acosa con una tea a la serpiente, símbolo del demonio; su compañero alza con su mano derecha un corazón en llamas, y sostiene con su izquierda un arco, símbolos ambos del amor. Rodea a la figura de la Caridad un coro de Angeles en forma circular¹.

Los recientes estudios de don Elías Tormo sobre la doble serie de tapices eucarísticos propiedad de las Descalzas reales de Madrid, ejecutados sobre modelos de Rubens², han venido a precisar y completar los anteriores estudios de Max Rooses y de Émile Michel³. Los datos resultantes de Tormo que ahora nos interesan son los siguientes:

1.º Entre 1625 y 1628 Pedro Pablo Rubens comenzó a trabajar en su taller de Amberes para cumplir el encargo que le había hecho la infante doña Isabel Clara Eugenia en favor de su predilecto convento de Madrid: el primer trabajo del genial pintor flamenco fueron las tablas conservadas, en parte, en el Museo del Prado, y que deben de ser enteramente de su mano.

¹ Tanto el carro triunfal como los ángeles volantes recuerdan el conocido Triunfo de Baco y Ariadna en la bóveda de la galería del palacio Farnese, obra de Annibale Carracci: ténganse presente las largas demoras de P. P. Rubens en Roma.

² *La apoteosis eucarística de Rubens: los tapices de las Descalzas reales de Madrid* «Archivo español de Arte» 15 (1942) 1-26;—*Estudio de las composiciones*, ib., 117-81;—*La subserie segunda de los tapices eucarísticos de las Descalzas*, ib., 291-815. Véase también su obra anterior *En las Descalzas reales. Estudios históricos, iconográficos y artísticos* (Madrid, Junta de Iconografía nacional, 1915-17).

³ MAX ROOSERS, *Rubens. Sa vie, ses oeuvres*, I-V (Paris 1886-92); — *Rubens* (Amberes 1901); ÉMILE MICHEL, *Rubens. Sa vie, son oeuvre et son temps* (Paris 1900).

2.º Luego, pintadas esas tablas, tal vez para dar a conocer su trabajo a la infanta, que residía en Bruselas, Rubens hizo copiar en su taller aquel primer trabajo —impropiamente llamado boceto, siendo ya realización perfecta, aunque en pequeño tamaño—, y estas copias —ejecutadas en dirección contraria, sin duda para que la infanta soberana recibiese la misma impresión que le habían de producir los tapices ya tejidos— son las que se conservan, también en parte, en el Museo de Cambridge.

3.º En el mismo taller de Rubens se sacaron otras copias mayores en tela, también en dirección contraria a las primeras tablillas del Prado: aquéllas fueron el modelo de los tapiceros. Una vez se enviaron a Madrid los tapices, quedaron los lienzos en Flandes, hasta que Felipe IV los reclamó, tal vez por sugerencia del marqués de Heliches, hijo de don Luis de Haro, conde de Carpio; el monarca los regalaría al mismo Heliches, de cuyas manos pasarían al convento de monjas dominicas de Loeches, no lejos de Madrid, donde se conservaron hasta la invasión napoleónica. Robadas entonces por las tropas francesas, pasaron en parte al Louvre, y otra a la galería de Grosvenor House, en Westminster. Pero no habían llegado a España todas las piezas: algunas quedaron en Bruselas, y desaparecieron en el incendio de aquel palacio real el año 1731.

4.º Sobre estas telas por modelo, los tapiceros Jan Raes, Fobert y Vervoert ejecutaron los célebres tapices de las Descalzas reales, conservados todavía en su propio convento de Madrid, donde se exponen en las procesiones eucarísticas de semana santa y de la octava del Corpus.

5.º De las ocho tablillas auténticas del Prado se sacaron grabados, con lo cual resultaron las piezas de la serie más difundidas por todo el mundo.

6.º A estas cinco colecciones de la serie de las Descalzas —no todas completas, por supuesto— deben añadirse otras en cobre: fuera de ésta perteneciente a la colección Batllori de Orovio, conozco otros tres, en poder de Don Guillermo Sonntag (Barcelona), aproximadamente del mismo tamaño pero de muy distinta factura y colorido¹. Ahora sólo interesa estudiar qué relación

¹ Representan *El carro triunfal de la Fe eucarística*, *El triunfo de la verdad eucarística sobre la Herejía* y *El carro triunfal eucarístico de la Iglesia*.

guarda la pieza de la colección Batllori con aquellas cinco series primeras.

Adviértase, en primer lugar, que se pueden agrupar en dos partes, según la dirección de las figuras. Un primer grupo lo forman las tablillas del Prado (1.º), los grabados (5.º) y los cobres (6.º). El segundo grupo está constituido por las tablitillas de Cambridge (2.º), los tapices de las Descalzas (4.º), y los lienzos de Loeches-Louvre-Westminster (3.º).

Sabiendo que los tapices de Madrid se tuvieron desde el principio escondidos en el convento de las Descalzas reales, exponiéndose sólo en las dos festividades litúrgicas mencionadas, lo más obvio es pensar que los cobres que nos interesan han de depender o de las tablillas originales de Rubens (Prado) o de los grabados de las mismas escenas. Como esta última hipótesis resulta poco verosímil, dada la gran coincidencia de colores entre los cobres y las tablillas, a pesar de ser éstas de una luminosidad y coloración incomparablemente superiores, coincidencia que difícilmente tendría explicación caso de hacer depender los cobres de los grabados; nos vemos obligados a relacionar estos cobres con las tablillas del Prado, que son las únicas de la misma mano de Rubens, como ya se indicó.

La simple comparación del cobre con la tabla, nos advierte de la declarada inferioridad artística de aquél, sobre todo en la figura central de la Caridad; y, aunque los colores sean parecidos, el *colorido* y la luminosidad son bien distintos. Esto nos induciría a pensar en un copista español, habituado a la pintura *tenebrosa* tan imperante en España durante el siglo xvii, época en que nos consta documentalmente que las tablas del Prado estaban ya en Madrid. Mas como, por otra parte, sabemos con qué absoluta falta de escrúpulos los discípulos de Rubens sacaban copias y más copias de las obras pintadas — a veces, sólo delineadas — por el maestro, tampoco puede excluirse la suposición de que tal vez sean estos cobres obras salidas del mismo taller de Amberes.

Además del cobre la colección Batllori de Orovio (lám. ix, fig. 11), publicamos la tabla originaria de Rubens conservada en el Museo del Prado (fig. 12).¹

¹ MUSEO DEL PRADO, *Catálogo de los cuadros* (Madrid 1942) p. 544-5.



155 × 099

Cl. A. Mas

Fig. 1. ESCUELA GÓTICA CATALANA : CÍRCULO DE MIQUEL NADAL (1450)
Santa Inés y San Sebastián (núm. 2)

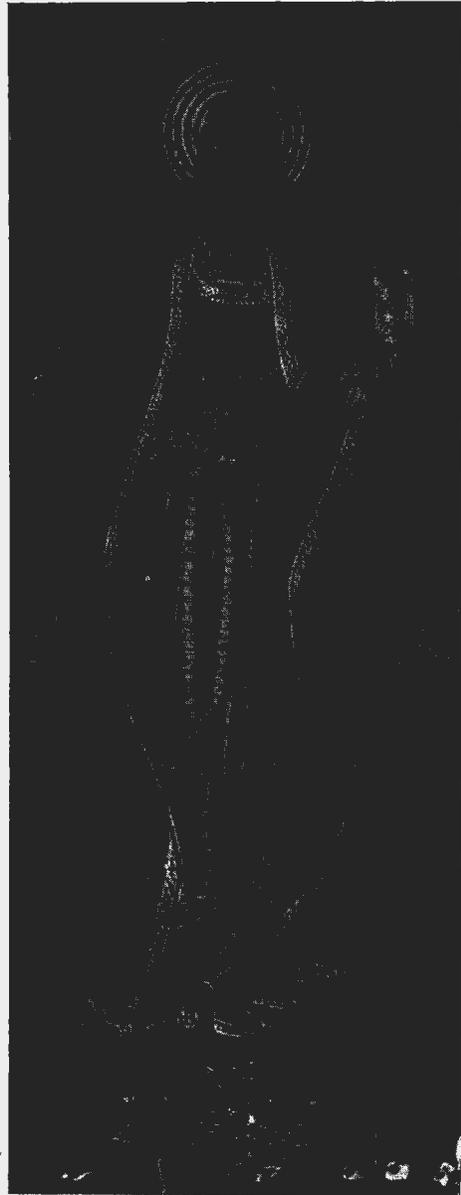


170 × 071

Cl. A Mas

ESCUELA GÓTICA ARAGONESA : CÍRCULO DEL MAESTRO DE ALMUDÉVAR (s. XV)

Fig. 2. El Salvador



176 × 070

Cl. A. Mas

Fig. 3. Santa Magdalena (núm. 5)



0'47 × 0'41

Cl. A. Mas

Fig. 4. ESCUELA VALENCIANA DE 1500 A 1550
San Miguel (núm. 7)



1 × 0'85

Cl. A. Mas

Fig. 5. ESCUELA VALENCIANA DE 1500 A 1550
Nacimiento de Cristo (núm. 8)



0'46 × 0'25

San Joaquín

0'50 × 0'46

Fig. 6. ESCUELA VALENCIANA DE 1500 A 1550
Sagrada Familia

0'46 × 0'25

Santa Ana (núm. 9)

Cl. A. Mas



0'40 X 0'28

Cl. A. Mas

Fig. 7. ESCUELA SEVILLANA DEL S. XV-XVI
Ecce Homo (núm. 10)



077 X 068

Cl. A. Mas

Fig. 8. ESCUELA FLAMENCA DE 1500 A 1550
La Anunciación (núm. 11)



1'12 × 0'86

Cl. A. Mas

Fig. 9. ESCUELA CASTELLANA DE 1500 A 1550
La Anunciación (núm. 12)



1'05 × 0'89

0'94 × 0'67

1'05 × 0'89

Cl. A. Mas

Fig. 10 ESCUELA CASTELLANA DEL SIGLO XVI : Madona y Misterios de Jesús (núm. 13)



0'70 × 0'89

Cl. A. Mas

Fig. 11. ESCUELA DE PEDRO PABLO RUBENS (?)
El triunfo del Amor divino en la Eucaristía (núm. 18)



0'86 × 0'91

Cl. Ruiz Vernacci

Fig. 12. MUSEO DEL PRADO.—P.P. RUBENS
El triunfo del Amor divino en la Eucaristía



0'25 × 0'87

Fig. 13. ESCUELA DE PEDRO ORRENTE († 1645)
San Vicente Ferrer predicando (núm. 19)

Cl. A. Mas



1'29 × 1'17

Cl. A. Mas

Fig. 14. ESCUELA MADRILEÑA DEL S. XVII-XVIII
Desposorios de Santa Catalina (núm. 24)



1'23 × 0'98

Cl. A. Mas



0'83 × 0'28

Cl. A. Mas

ESCUELA CATALANA DEL S. XVIII

Fig. 15. Santa Eulalia de Barcelona (núm. 25)

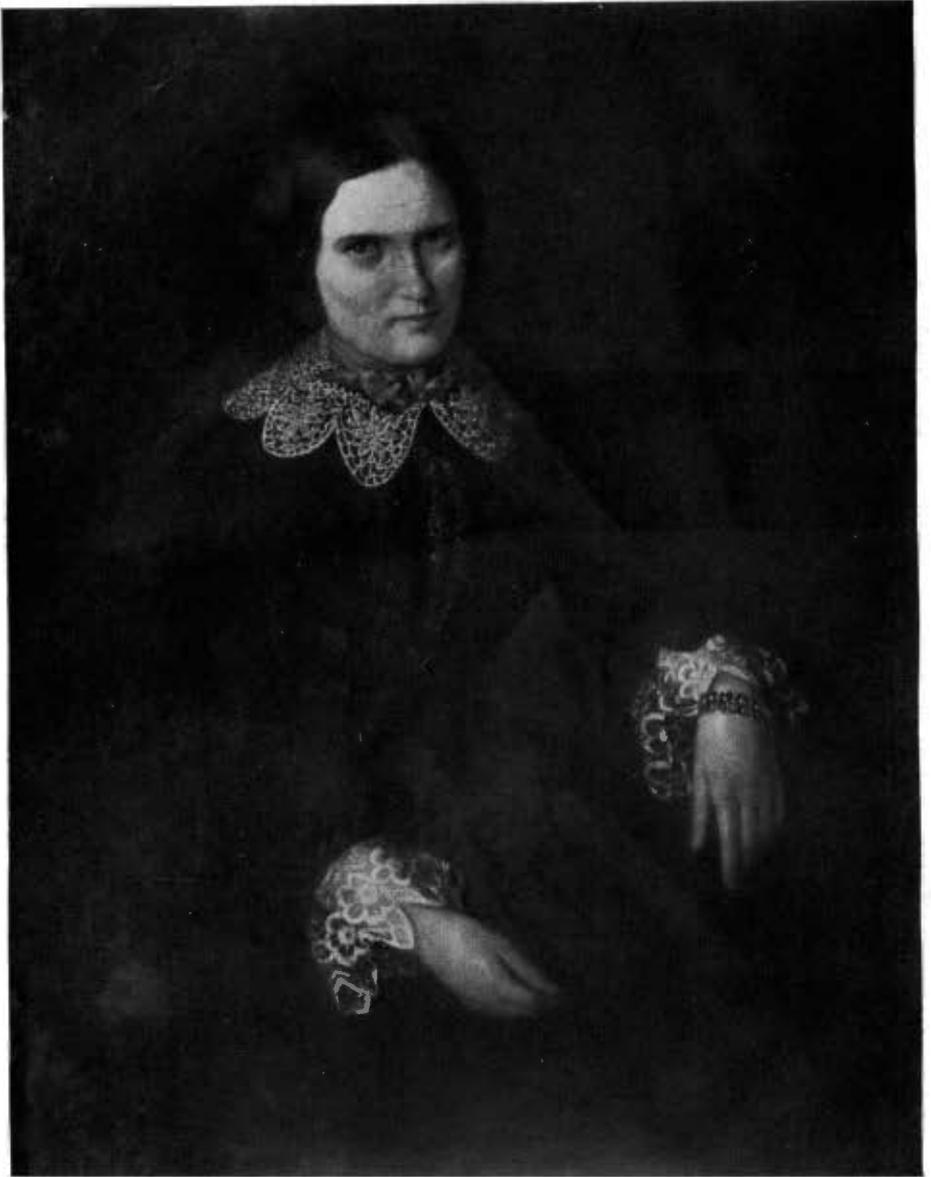
Fig. 16. San José Oriol (?) (núm. 27)



1'66 x 1'22

Cl. A. Mas

Fig. 17. ESCUELA ROMÁNTICA ESPAÑOLA (J. Elbo?) : Escena familiar (núm. 28)



0'95 x 0'80

Cl. A. Mas

Fig. 18. ESCUELA ROMÁNTICA
Retrato de señora (núm. 29)



0'40 × 0'49

Cl. A. Mas

Fig. 19. MARIANO FORTUNY (1838-1874)

El Dr. Alberich visitando a un atacado por el cólera. Oleo (núm 30)



0'25 × 0'27

Cl. Museo de Barcelona

Fig. 20. MUSEO DE ARTE DE CATALUÑA.—M. FORTUNY
Boceto. Pluma y aguada



0'75 X 0'68

Fig. 21. JUAN DE MESA (S. XVI-XVII)
San Ignacio enfermo en Loyola (Apéndice)



Fig. 22. TEODORO GALLE
P. de Ribadeneyra: *Vita b. p. Ignatii* (Amberes 1610)

19

Escuela de Pedro Orrente († 1645)

SAN VICENTE FERRER PREDICANDO (lám. x, fig. 13).

Tabla. 0'25 × 0'37. Marco barroco.

Hacia la izquierda, san Vicente Ferrer, con corona circular, sobre una pequeña roca, y con una filacteria en la mano derecha, que dice: *Timete Deum et date illi onorem quia venit ora iudicii*; detrás del santo, otro fraile predicador; veinticuatro personas que le escuchan, unas en pié y otras sentadas en el suelo.

El claroscuro muy marcado, algunos toques de luz y detalles de composición —sobre todo en las figuras que aparecen sentadas en primer término— recuerdan mucho al Bassano¹ (Jacopo de Ponte, veneciano, 1510?-1592), si bien el estilo tenebroso de todo el cuadro permite afiliarlo a algún seguidor de Pedro Orrente², el llamado Bassano español. El tema de san Vicente nos mueve a buscar en Valencia la patria de ese discípulo anónimo.

Probablemente es un fragmento de predela de altar, a juzgar por el pequeño tamaño de la tabla.

20

Escuela de José Ribera (1591-1652)

SAN JUAN BAUTISTA.

Tela. 1'40 × 1'01.

San Juan, joven, sentado a la izquierda del lienzo, medio desnudo, sólo cubierto con un amplio paño rojo, posa su mano izquierda sobre el cuello de un cordero, a quien señala con el índice de la derecha. Fondo de rocas y paisaje oscuro.

El dibujo, sobre todo del rostro, es muy imperfecto. El colo-

¹ Sobre la influencia del Bassano en España véase A. L. MAYER, *La pintura española* (Barcelona, 1937) 28, 120, 128, 188.

² El mismo Mayer ha escrito: «Se suele llamar a Orrente el Bassano español. Pero esto da una idea falsa del carácter del arte de este pintor. Su imitación de los Bassani es algo externa y consiste, ante todo, en la elección de motivos y modelos análogos. Pero en la pintura le separa de los venecianos un abismo profundo. Su ideal fué más bien el estilo de los tenebrosos» (*Hist. de la pintura española*, Madrid 1928, 269). Vid. también E. TORMO, *Album de lo inédito* «Bol. Soc. esp. Excursiones» 24 (1916) 284-6, y E. LAFUENTE FERRARI, *Pedro Orrente y el perdido retablo de Villarejo de Salván* «Archivo esp. Arte» 14 (1940-41) 508-16.

rído y el claroscuro recuerdan a Ribera¹, pero no se trata de una copia², sino de una obra de escuela.

21

Escuela española del siglo XVII**DESCENDIMIENTO DE LA CRUZ.**

Tela. 0'82 × 1'13.

En el centro, Jesús muerto, de tonos cenicientos, en la falda de su Madre. Ésta viste túnica roja y manto azul; faz de subido dolor. A la derecha, la Magdalena sostiene uno de los brazos de Cristo; a la izquierda, dos mujeres, una a cada lado de la Virgen dolorosa. Fondo con paisaje oscuro. Escena más dramática que patética.

22

Escuela española del siglo XVII**MATER AMABILIS.**

Tela. 0'86 × 0'65.

Nuestra Señora sentada en un sillón de cuero finamente repujado, ornado con anchos clavos cuadrados y rematado por dos pomos dorados, a la manera castellana; vestido de brocado rojo; en su brazo izquierdo reposa el Niño, que sostiene en su mano izquierda un pajarito; a la izquierda del lienzo, san José con un lirio; sobre la Virgen, el Padre Eterno, y, a la derecha, el Espíritu Santo en forma de paloma; la cara de la Virgen rezuma devoción y ternura; los demás personajes son mucho más imperfectos. En el ángulo inferior izquierdo, un papel con notas musicales y la inscripción: *Mater amabilis*.

Procedencia: comprado en Castelltersol (provincia de Barcelona y obispado de Vich). En un papel pegado detrás del cuadro se lee la siguiente nota, que transcribo con toda fidelidad:

¹ Vid. A. L. MAYER, *Jusepe de Ribera (lo Spagnoletto)*: «Kunstgeschichtliche Monographien» X (Leipzig 1928).

² Difiere mucho del San Juan de Ribera en el Prado: vid. J. M. SANTA MARINA, *Ribera («el Españolito»)*: «Biblioteca de Arte hispánico» (Barcelona 1948) lám. xxxix.

Baix adquirir eix quadro titulat Mater amabilis en Juny de 1891 de la següent manera. Antigament al voler entrar una per monja al combent de las Beatas Dominicás de Vich, debía portarhi ó ferhi entrega de un cuadro al oli; y aqueix es un dels tals que despues de molts anys (á lo menos en té 150) y beyentlo tant estropellat me digueren las Sras. Hermanas (á las que ensenyo dibuix y pintar) si podria pintarhi á sobre algun altre sant ó santa; á lo que baix oferirlos un altre nou bastiment y tela per no tapanlo, quedant contentas ellas, com també yo Josèph Gallés de Castelltersol.

De este José Gallés —de la misma familia que el pintor Sebastián Gallés, que entró en la Compañía de Jesús como hermano coadjutor— nos da los siguientes datos biográficos la *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana*:

Pintor español n. en Castelltersol y muerto en la misma ciudad en 1920. Sobresalió en la pintura de asuntos religiosos y en la de retratos. De este género son notables los que pintó de *Balmes*, *Prat de la Riba*, *Doctor Fargas*, *Xaumar*, *Bellver y Cuspinera*. Debido a su personal esfuerso y llevado de su afición arqueológica, recogió gran número de objetos artísticos con los que fundó el Museo Gallés de Castelltersol. Cuadros religiosos de su pincel existen en la iglesia parroquial de esta ciudad y en otros templos de la comarca¹.

23

Escuela sevillana del siglo XVII

LA INMACULADA CONCEPCIÓN.

Tela. 1'27 × 1'04. Marco barroco.

Nuestra Señora, coronada. Manto azul, floreado. Al rededor, los signos de las letanías.

La interpretación del tema y el colorido distan mucho de las clásicas Inmaculadas sevillanas de Murillo y de Valdés Leal²; con todo eso, los contrastes rápidos entre luz y sombra, sin centros luminosos fijos, recuerdan los *Desposorios de la Virgen* de este último pintor³, y aun la misma manera de interpretar la Inmacu-

¹ O. c., XXV (Barcelona, Hijos de J. Espasa, 1924) 582.

² A. L. MAYER, *Die Sevilleaner Malerschule* (Leipzig 1920).

³ JOSÉ GESTOSO Y PÉREZ, *Biografía del pintor sevillano Juan de Valdés Leal* (Sevilla 1917) p. 93-4 y lám. 4; cf. también la *Exaltación de la Santa Cruz* en el Hospital de la Caridad, ib., p. 155-7 y lám. 9; la bibliografía sobre Valdés en CELESTINO LÓPEZ MARTÍNEZ, *Juan de Valdés Leal* (Sevilla 1922) 9-13.

lada recuerda vagamente la de Francisco Pacheco en el Museo de Sevilla¹.

24

Escuela madrileña del siglo XVII-XVIII

DESPOSORIOS DE SANTA CATALINA (lám. XI, fig. 14).

Tela. 1'29 × 1'17.

Sobre una tonalidad oscura se destaca, en contraste de luz, la figura del Niño Jesús que, sentado sobre la falda de su Madre, coloca en el dedo de la santa el anillo nupcial. Ésta lleva corona principesca y ampuloso manto rojo. A la izquierda, en penumbra, san José. En el ángulo superior derecho, angelito volando.

El tema, la luz centrada en el grupo principal, el tono de intimidad y de dulcedumbre, recuerdan al Correggio, más en sus Nacimientos que en los mismos Desposorios de santa Catalina de la Pinacoteca de Parma. Pero aquí se trata, sin duda, de algo posterior, atribuible, al parecer, a algún maestro madrileño de fines del XVII o principios del XVIII².

25

Escuela catalana del siglo XVIII.

SANTA EULALIA DE BARCELONA (lám. XII, fig. 15).

Tela. 1'23 × 0'93.

La santa, como una joven ya de algunos años, aparece atada a una cruz aspada, algo ladeada hacia su derecha, con los ojos levantados al cielo, donde aparecen dos ángeles volando; más de medio cuerpo desnudo; un doble paño le cubre desde el seno hasta los pies, dejando al descubierto sólo la pierna izquierda; toda la figura es de una elegantísima euritmia y de un severo claroscuro. Al fondo, por entre espesas nubes, se adivina Montjuich, la ciudad de Barcelona y el mar.

¹ J. GESTOSO y PÉREZ, *Catálogo de las pinturas y esculturas del Museo provincial de Sevilla* (Madrid 1912) lám. 118.

² NARCISO SENTENACH y CABAÑAS, *La pintura en Madrid desde sus orígenes hasta el siglo XIX* (Madrid 1907) 148-74.

La obra corresponde plenamente a la escuela catalana del siglo XVIII, que tiene su más egregio representante en Antonio Viladomat¹.

26

Escuela catalana del siglo XVIII.**SAN COSME Y SAN DAMIÁN.**

Tabla. 0'55 × 0'40. Marco barroco.

Alrededor de una columna central, vense atados cuatro hombres casi enteramente desnudos, y detrás de la columna corresponde haber una quinta figura: en torno suyo, sayones con espadas en actitud de decapitarlos. En la cima, grupo de ángeles volando, en actitudes típicas del último barroco. Claroscuro característico de la escuela catalana del siglo XVIII. Las figuras de los santos están sólo abocetadas y con poca seguridad, lo cual permite suponer que el coro de ángeles, de mucho movimiento y viveza, habrá sido ejecutado sobre un modelo preciso.

Debiendo de ser cinco los mártires atados a la columna, se puede conjeturar que la tabla represente a los santos médicos Cosme y Damián, martirizados hacia el 297 en la Cilicia, en unión de sus hermanos Antimo, Leoncio y Euprepio, si bien en esta historia ha perdido sus zarcillos la leyenda². La iconografía tradicional a veces representa a los dos santos solos, y a veces a los cinco hermanos juntos³.

¹ Vid. principalmente J. FONTANALS DEL CASTILLO, *Antonio Viladomat, el artista olvidado y maestro de la escuela de pintura catalana del siglo XVIII. Su época, su vida, sus obras y sus discípulos* (Barcelona 1877); R. CASELLAS, *Els últims barrochs de Barcelona* «Empori» 1 (1907) 17-24, 89-96: — *Orígens dels renaixement barceloní* «Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans» 1 (1907) 48-75 y «Gaseta de les Arts», núms. 36, 37, 44, 45, 49-51, 54, 60; J. FOLCH Y TORRES, *Un doble de la sèrie de la «Vida de sant Francesc» del pintor Viladomat descobert a Berga* «Gaseta de les Arts», 1.ª época, II, núm. 35, 15 octubre 1925, p. 1-2; — *Un Viladomat a Florència i altres notícies sobre els Viladomats de Berga*, *ibid.*, III, núm. 54, 1 agost 1926, p. 1-2; — *Pintures de Viladomat desconegudes* «Anuari de l'I. d'E. C.» 7 (1921-26) 159-61; A. MASERAS, *Viladomat* «Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona» 5 (1935) 377-88.

² *Acta Sanctorum, septembris VII* (París-Roma 1867) 400 ss.

³ Vid. JAUME PEYRÍ, *Iconografía d'uns metges anargirs: sant Cosme i sant Damià* (Barcelona 1932).

27

Escuela catalana del siglo XVIII

SAN JOSÉ ORIOL (?) (lám. XII, fig. 16).

Tela. 0'36 × 0'28. Marco barroco.

Cabeza muy varonil y bien realizada; cuello eclesiástico antiguo y muceta roja. Ojos en éxtasis. Como no lleva ni corona ni aureola, no puede representar a ningún santo ni beato; en cambio los rasgos fisonómicos coinciden con los que tradicionalmente se atribuyen al entonces venerable José Oriol (1650-1702)¹.

28

Escuela romántica española

ESCENA FAMILIAR (lám. XIII, fig. 17).

Tela. 1'66 × 1'22. Marco de la época, dorado.

Una señora, en traje de casa y rodeada de tres niños, recibe a otra dama con mantilla y guantes, la cual ofrece con su mano izquierda una flor al niño menor, sentado en el centro del cuadro. La multitud de pinturas que aparecen en las paredes del fondo, hace sospechar que es un retrato de la familia del artista.

De todos los costumbristas españoles a quien más recuerda este lienzo es a José Elbo, nacido en Úbeda en 1804, y muerto en 1844: recuérdese principalmente *La familia de don Cayetano Fuentes* 1837 en el Museo romántico de Madrid².

29

Escuela romántica

RETRATO DE SEÑORA (lám. XIV, fig. 18).

Tela. 0'95 × 0'80.

Sobre un fondo oscuro, donde a duras penas se distinguen las

¹ Sobre la iconografía del santo beneficiado del Pino, vid. EMMANUEL DE ROS Y DE CÁRCER, *Festas celebradas á Barcelona en los anys 1806 y 1807 per la beatificació del V. Dr. Joseph Oriol, pure. y beneficiat de N. S. dels Reys, dits del Pi, de Barcelona. Publicació de un manuscrit inèdit* (Barcelona 1908); JOSÉ BALLESTER, *Vida de San José Oriol* (Barcelona 1909); [JOSÉ TARRÉ], *Los hermanos del Hospital de Santa Cruz* (Barcelona 1985).

² R. LÁINEZ ALCALÁ, *El pintor Elbo en el Museo romántico* «Archivo español de Arte» 14 (1940-41) 110-16, lámina junto a la p. 109; — *El amplio andalucismo del pintor Elbo*, *ibid.*, p. 551-2.

caídas de un cortinaje, destaca una señora sentada, con traje también oscuro, con encajes al cuello y en las bocamangas; rostro pálido y ojos inteligentes, cargados de *spleen*; peinado romántico de suma distinción. La mano derecha, caída lánguidamente sobre la falda; la izquierda, elegantísima, pende del brazo del sillón.

Si por el fondo oscuro y el cuello de encaje puede relacionarse este lienzo con los retratistas románticos españoles¹ —con Esquivel más que con Madrazo—, la fisonomía representada, su espíritu, la técnica de la pintura y los encajes de las mangas hacen volver los ojos más bien hacia los retratistas franceses del tránsito del romanticismo al realismo, sobre todo a los del círculo de Gustave Ricard (1823-73)².

30

Mariano Fortuny (1838-1874)

EL DR. ALBERICH VISITANDO A UN ATACADO POR EL CÓLERA (lám. xv, fig. 19).

Tela. 0'40 × 0'49. Firmado, en rojo, en el ángulo inferior derecho: *M. Fortuny*.

Lo describe así el catálogo de la «Exposición Fortuny» celebrada en el palacio de la Virreina el año 1940: «El Doctor, de levita, sombrero de copa y bastón claro, con patillas y gafas, entra en una cuadra con puerta a la derecha, y en la que sobre un pesebre hay una ventana rectangular, y por la izquierda [sic] da por medio de un arco a la plaza, por la que transita una tartana y dos hombres portadores de unas parihuelas. En el centro del cuadro, grupo de gitanos y trabajadores vestidos según costumbre de principios de siglo [sic], rodea a un enfermo de cara terrosa,

¹ SOC. ESP. DE AMIGOS DEL ARTE, *Catálogo de la Exposición de pinturas esp. de la primera mitad del siglo XIX* (Madrid 1913); N. SENTENACH, *Los grandes retratistas en España* «Bol. Soc. esp. Excursiones» 21 (1913) 161-79; A. DE BERUETE Y MORET, *Catálogo de la Exposición de retratos de mujeres españolas por artistas esp. anteriores a 1850* (Madrid 1918); VEGUE Y GOLDONI Y SÁNCHEZ CANTÓN, *Tres salas del Museo romántico* (Madrid 1921); A. DE BERUETE, *Historia de la pint. esp. en el s. XIX. Elementos nacionales y extranjeros que han influido en ella* (Madrid 1926); X. DE SALAS, *La pint. romántica esp.: Algunos problemas y aspectos* (conferencia) «Amigos de los Museos» (Barcelona 1942).

² LOUIS RÉAU; *La peinture française de 1848 à nos jours*, en la *Histoire de l'art* de A. MICHEL, VIII, 2 (París 1926) 572.

con la camisa abierta y desnudo de pié y pierna. A la izquierda y en el primer plano, paja, alforjas y una orza; en la ventana se asoma un muchacho de rodillas. Oleo sobre lienzo»¹.

La génesis pormenorizada de este cuadro del genial pintor de Reus —no mencionado por los primeros biógrafos baron Davillier, Charles Yriarte, y Miquel y Badia²— nos la ha cantado el insigne poeta postromántico Joaquín M.^a Bartrina, hijo de la misma ciudad, en un discurso leído en la sesión necrológica que dedicó a la memoria de Fortuny la sociedad «La jove Catalunya»; dice así el fragmento que hace a nuestro propósito:

Arribà l'any 1854. Lo còlera asiàtic feia estragos en Reus. L'Ajuntament, a fi que l'assistència facultativa no quedés desatesa, havia dividit la població en barris, i a un jove doctor, encara viu, don Josep Alberich, li tocà per sort lo visitar la part de població compresa entre els quartels i el passeig dels seminaris, ocupat llavors, i quasi encara avui, per gitanos i gent de mal viure. Un dia que Alberich se trobava conversant en la porta de ca'n Soberano amb aqueix i amb en Fortuny, vegeren vindre un home que, dirigint-se al metge, li digué que en una casa veïna hi acabava d'haver un cas de còlera. De pressa hi anà lo doctor, acompanyat d'en Fortuny, que tenia ganes de véurer-ho. Poques hores després Fortuny, per encàrrec del doctor Alberich, començava a pintar un quadro a l'oli, representant l'escena que tots dos havien presenciada. Va ser lo primer que pintà. Cuidadosa, religiosament, lo conserven avui en casa el senyor Alberich, de quals llavis he sentit lo que acabo d'explicar-vos. Permeteu-me que vos descriga el quadro, que mideix regulars dimensions (sis pams per set). Es lo lloc de la trista escena una quadra amb tots sos poc agradables detalls. En la part dreta, una porta oberta comunica amb lo carrer, per lo qual no hi passa una ànima, veient-se sols en ell, en últim terme, una llitera portada per dos hòmens. En lo centre de la quadra hi ha el gitano atacat per lo còlera; sa cara, en què s'hi pinta un dolor intens, és una obra acabada. A un costat, desesperada, hi ha sa muller, estenent al cel sos braços, mentres la criatura que en ells portava, relliscant per lo cos de la mare, s'aferra amb la faldilla per a no caure. Als

¹ *Exposición Fortuny* (Barcelona 1940) p. 8, sala I, núm. 242.

² BARON CH. DAVILLIER, *Fortuny, Sa vie, son œuvre, sa correspondance* (Paris 1875); — introducción a *Atelier de Fortuny. Œuvre posthume, objets d'art et de curiosité . . . Notices par MM. Edouard de Beaumont (Armes), Baron Davillier (Faitances), A. Dupont-Auberville (Etoffes)* (Paris 1875); CH. YRIARTE, *Les artistes célèbres, Fortuny* (Paris 1886); F. MIQUEL Y BADIA, *Fortuny. Su vida y obras. Estudio biográfico-crítico* (Barcelona 1882); *Acta de la sesión pública celebrada por la Academia de Bellas Artes de Barcelona el día 29 de diciembre de 1882 dedicada a la memoria de Mariano Fortuny* (Barcelona 1883); F. MIQUEL Y BADIA, *Fortuny su vida y obras* (Barcelona 1887). — Tampoco consta en MARIANO FORTUNY Y DE MADRAZO, *Fortuny. 1838-1874* (Bologna 1988).

costats de la mare, un nen petit, lleig, amb unes calces plenes de pedaços i una gorra de quartel al cap, mira indiferent la mort de son pare, mentres sa germana, ja més gran, lo mira amb por. Varies figures, fins a vuit, acompanyen aquella escena, que fa una profunda impressió en l'ànim del que la mira; i, contrastant amb la sombria tristesa que domina en l'obra, per una finestra oberta en la part esquerra de la quadra, es veu un cel blau, lluminós, com ho és lo del Camp de Tarragona, i un noi hermosísim, ple de salut i vida, que s'hi acabava d'enfilar per la paret de fora, per a contemplar més a son gust aquell espectacle. Tal és lo primer quadro que va pintar en Fortuny¹.

Esta descripción, compuesta con un fin más literario que crítico, presenta algunas inexactitudes, que el lector echará de ver inmediatamente si la compara con la reproducción que ofrecemos en la figura 19 (lám. xv); se ve que Bartrina describe el cuadro de memoria, sin tenerlo a la vista, equivoca gravemente sus medidas y asevera con exageración que éste fué el primer cuadro de Fortuny: mucho antes que el año del cólera, en 1847, había comenzado éste los estudios de dibujo en una academia que se acababa de abrir en Reus; de 1850 al 52 aprendió la pintura al óleo y a la aguada en el taller de Domingo Soberano, amigo de la familia, de quien hace mención Bartrina en el pasaje citado; aun de esta etapa primeriza se nos conservan varias obras. Cuando Fortuny pintó la escena del gitano atacado del cólera, había pasado ya dos años en Barcelona, trabajando en el taller del escultor Talarn, en la Escuela de bellas artes, y con el pintor Claudio Lorenzale. El cólera le obligó a abandonar temporalmente Barcelona y volver a Reus.

El interés de esta obra de mocedad está en la afición que en ella apunta hacia lo pintoresco, pero interpretado no al modo rápido y sugerente de sus tiempos mejores, sino con ingenuo y casi infantil realismo. Su fino biógrafo y crítico José Yxart ha notado que en las primeras obras de Fortuny, realizadas bajo influencia académica o religiosa, apenas se traslucía su auténtico temperamento artístico, que tendía espontáneamente a la nota de color, al detalle decorativo y a la anécdota pintoresca; en este sentido tal vez podríamos llamar al lienzo de los gitanos su pri-

¹ JOAQUÍN MARÍA BARTRINA, *Obras en prosa y verso escogidas y seleccionadas por J. Sardà* (Barcelona-Madrid 1881) 61-70.

mer cuadro al natural, pero en modo alguno su primer cuadro a secas, como se ha repetido recientemente¹.

Curioso es el comentario que del cuadro que nos ocupa hace el ya mencionado José Yxart:

Aun en su cuadrito de género —dice—, compuesto en 1854, que representa un aduar de gitanos atacados del cólera, con ser obra de mano casi infantil —[tenía entonces Fortuny dieciséis años]—, y en sus apuntes a la aguada tomados del natural (paisajes, ruinas, vegetación, figuras) se acertarían a descubrir muchas de las bellezas que han hecho célebres sus pinceles: colorido vigoroso, aire, luz, cierto inexplicable misterio, cierta poesía y elegancia peculiares del artista.

Y en nota añade:

Regalado por su autor al Sr. Alberic de Reus. Es digna de notarse la propensión que manifestó Fortuny, desde sus primeros años, a la pintura de tipos populares de tez tostada y trajes vistosos, parecidos a los de la raza marroquí, que tanto admiró después. Y aun de esta raza se encuentran, entre sus dibujos de muchacho, algunas figuras y tipos. ¡Tan instintiva e innata fué en el pintor la admiración por ella!².

El cuadro del gitano atacado del cólera fué entregado por don Leandro Alberich, hijo del médico don José, a don Antonio M.^a Batllori de Orovio, en compensación de algunos favores recibidos, como consta por carta del dicho don Leandro, fechada en Jaca a los 14 de noviembre de 1899. El doctor Alberich era primo segundo de la madre del coleccionista, doña Mariana de Orovio, natural también de la ciudad de Reus.

Después de Yxart, el primero —que sepamos— en dar cuenta de este cuadro y de su nuevo paradero fué el crítico de arte Joaquín Ciervo en un artículo intitulado *Un desconocido cuadro de Fortuny*, publicado en «El Noticiero universal» del 12 de noviembre de 1922; al año siguiente reprodujo en grabado dicha obra en «La Esfera» de 27 de diciembre de 1923, como *Uno de los primeros cuadros de Fortuny, inédito*. El mismo Ciervo lo incluyó en su obra

¹ A. MASERAS y C. FAGES DE CLIMENT, *Fortuny, la mitad de una vida: «Vidas españolas e hispanoamericanas del siglo XIX»*, t. 19 (Madrid, Espasa-Calpe, 1932) 42-7.—Alfonso Maseras tuvo el 5 de marzo de 1932 una conferencia sobre *Fortuny i la seva escola* en la Sorbona (Fundación Cambó): vid. «Butlletí Museus d'Art de Barcelona» 2 (1932) 152-3.

² J. YXART, *Fortuny. Ensayo biográfico-crítico: «Biblioteca Arte y Letras»* (Barcelona 1882) 29-30.

*Fortuny (Assaig crítico-biogràfic)*¹, aunque sin referirse a él en el texto.

Como sucede con tantas otras obras de Fortuny, además de la realización al óleo se conserva también el boceto a la pluma y aguada (lám. xv, fig. 20)². Es de dimensiones algo menores (0'25 × 0'27); está también firmado, a la izquierda: *M. Fortuny*; en la parte inferior lleva las siguientes numeraciones: 40 (en lápiz), 6936 (en tinta negra: ficha antigua) y 27433 (en tinta roja), que es el número actual del inventario del Museo de arte de Cataluña (Montjuïc), adonde pasó con toda la colección de dibujos de Fortuny propiedad del Sr. Bosch Catarineu³. A poco que se comparen boceto y óleo, se verá que el primero representa un apunte tomado del natural, y que en su ejecución pictórica eliminó Fortuny elementos reales que le parecieron menos aptos para su fin estético —tales, la reja de la ventana y el paño colgado junto a ella—, añadió otros nuevos —el pesebre, la manta y la paja del ángulo inferior izquierdo—, y alteró levemente la disposición de otros, como la viga de aguante y la tartana de la plaza. La viejecita jorobada que aparece en primer término dicese que representa a una mujer contrahecha y boba, muy popular en la ciudad de Reus a mediados del siglo pasado.

APENDICE

Juan de Mesa siglo (XVI-XVII)

SAN IGNACIO ENFERMO EN LOYOLA (lám. xvi, fig. 21).

Tela. 0'75 × 0'68.

Incluimos aquí, por vía de apéndice, esta obra, por haberla comprado don Antonio M.^o Batllori de Orovio a un anticuario, y haberla regalado después al P. Ignacio Casanovas, S. I., quien la tuvo en su aposento de la residencia del Sagrado Corazón, en

¹ J. CIERVO, *Fortuny (Assaig crític-biogràfic)*: «Els Quaderns d'Art» (Barcelona, s. a.).

² Sobre los dibujos de Fortuny vid. JOSEP-FR. RÀFOLS, *Dibuixos i cartes de Fortuny* «Butlletí Museus d'Art de Barcelona» 1 (1931) 195-202. MUSEO NACIONAL DE ARTE MODERNO, *Exposició de grabados, dibuixos y acuarelas de Fortuny (Catálogo)* (Madrid 1935), prólogo de José Francés.

³ Vid. JOAQUIM FOLCH I TORRES, *Ròmul Bosch i Catarineu* «Butll. Museus d'Art de Barc.» 6 (1936) 187; y el catálogo cit. en la n. 1, p. 104, núm. 668.

Barcelona, hasta la disolución de la Compañía de Jesús en España el año de 1932. Posteriormente la colocó en su despacho de la Biblioteca Balmes, donde actualmente se conserva.

Representa a san Ignacio de medio cuerpo, en cama, reclinado hacia la izquierda sobre dos almohadas de ricos bordados; lleva camisón festoneado de encaje, interpretado al modo detallista y minucioso, propio de los retratistas españoles del siglo XVI; a la izquierda inferior del lienzo, y a la derecha del santo, un libro abierto, en el que se leen los primeros versículos del *Magnificat*; detrás de los almohadones, un cortinaje granate; cubrecamas verdoso, por el que, hacia el ángulo inferior derecho, comienza a verse la pierna herida del caballero; ojos extáticos, como de quien contempla una aparición.

El grabado de Teodoro Galle.

A poco que se compare el lienzo que acabamos de describir, con el grabado de la figura 22 (lám. XVI), se verá entre ellos un innegable parentesco. Este grabado, obra del flamenco Teodoro Galle, forma parte de la biografía de san Ignacio en imágenes publicada en Amberes el año 1610 por el P. Ribadeneira con el siguiente título: *Vita beati patris Ignatii Loyolae, religionis Societatis Iesu fundatoris, ad uiuum expresa ex ea quam P. Petrus Ribadeneira, eiusdem Societatis theologus, ad Dei gloriam et piorum hominum usum ac utilitatem olim scripsit, DEINDE MATRITI PINGI, postea in aes incidi et nunc demum typis excudi curauit Antuerpiae, anno salutis M. DC. X.*

En la misma portada se lee: *Cornelius Galle sculpsit*; pero, abriendo el pulcro volumen, pronto se ve que no todos los grabados son de Cornelio Galle: los hay también de Adriano Collaert, de C. de Mallery, y del hermano de Cornelio, Teodoro Galle. Este último firma la tabla primera, en la que el grabado que aquí nos interesa va marcado con la letra A y lleva la siguiente inscripción: «Ignatio grauiter saucio S. Petrus apparet, eique sanitatem restituit. Lib. p. eiusdem vit. c. 1.». He aquí el pasaje de Ribadeneira representado por el grabador de Amberes:

Crecia el mal mas cada dia [después de una difícil cura de los cirujanos], y passava tan adelante, que ya poca esperanza se tenia de su vida; y avisaronle de su peligro. Confessose enteramente de sus pecados la

vispera de los gloriosos Apóstoles san Pedro, y san Pablo, y como caballero Christiano se armò de las verdaderas armas de los otros santos Sacramentos, que Iesu Christo nuestro Redentor nos dexò para nuestro remedio y defensa. Ya parecia que se yua llegando la hora y el punto de su fin: y como los Medicos le diessen por muerto, si hasta la media noche de aquel dia no huviesse alguna mejoría, fue Dios nuestro señor servido, que en aquel mismo punto la huviesse. La qual creemos que el bienaventurado Apostol san Pedro le alcançò de nuestro Señor: porque en los tiempos atras siempre Ignacio le avia tenido por particular patron y abogado, y como a tal le avia reverenciado y servido: y assi se entiende que le aparecio este glorioso Apostol la noche mesma de su mayor necesidad, como quien le venia a favorecer, y le traia la salud¹.

La fuente principal de Ribadeneira para la mocedad y juventud de san Ignacio son los datos dictados por el mismo santo al jesuíta portugués Luis Gonçalves de Câmara, apuntes que algunos historiadores ignacianos —así los padres March y Casanovas²— no dudan en apellidarlos *Autobiografía*. Este importantísimo documento no habla de ninguna aparición de san Pedro al caballero Íñigo de Loyola; conténtase con decir sencillamente:

Y iba todavía empeorando, sin poder comer y con los demás accidentes que suelen ser señal de muerte. Y llegando el día de S. Juan, por los médicos tener muy poca confianza de su salud, fué aconsejado que se confesase; y, así, recibiendo los sacramentos, la vispera de S. Pedro y S. Paulo, dixerón los médicos que, si hasta la media noche no sentía mejoría, se podía contar por muerto. Solía ser el dicho enfermo devoto de S. Pedro, y así quiso nuestro Señor que aquella misma media noche se començase a hallar mejor; y fué tanto creciendo la mejoría, que de ahí a algunos días se juzgó que estaba fuera de peligro de muerte³.

¹ *Las obras del P. Pedro de Ribadeneira de la Compañía de Jesús, agora de nuevo revistas y acrecentadas. En casa de la viuda de Pedro Madrigal. Año M.D.XCV. A costa de Juan de Montoya Mercader de libros*, p. 2. Cito esta impresión, contemporánea de Ribadeneira, a falta de una edición crítica moderna: esperamos que nos la dará en breve el P. Cándido de Dalmasas.—El grabado de Teodoro Galle, que representa el pasaje transcrito en el texto, se reprodujo también en P. TACCHI VENTURI, *San Ignacio de Loyola en el arte de los siglos XVII y XVIII* (Roma [1922]) p. 21 y grab. VII.

² J. M. MARCH, *San Ignacio de Loyola: Autobiografía y constitución canónica de la Compañía de Jesús*: «Biblioteca manual de la Compañía de Jesús», ser. 1.^a, *Textos*, I (Barcelona 1920); P. CASANOVAS, *Sant Ignasi de Loyola, autor dels Exercicis espirituals, fundador de la Compañía de Jesús*: «Biblioteca dels Exercicis espirituals de sant Ignasi de Loyola»: *Autor, Text, Teoria, Directori, Comentari, Explanació*, I (Barcelona 1930) passim.

³ P. LETURIA, D. FZ. ZAPICO et C. DE DALMASAS, *Fontes narrativi de s. Ignatio de Loyola et de Societatis Iesu inítiis*, I, 1: «Monumenta historica Societatis Iesu a patribus eiusdem Societatis edita», t. 66 (Roma 1943) 366-8.

Ante la natural simplicidad de este relato primigenio, el P. Leturia rechaza la historicidad de la aparición de san Pedro a san Ignacio herido en Loyola — tema del grabado flamenco y del lienzo español de Balmesiana—, si bien reconoce que en las fuentes primitivas se advierte una «creencia firme en la asistencia especial de su patrono y señor»¹.

La serie ignaciana de Alcalá.

Antes de volver a la pintura objeto de este apéndice, notemos que en la portada de Amberes antes transcrita se dice que Ribadeneira primero escribió la vida de san Ignacio, que luego *la hizo pintar en Madrid*, y que por fin la hizo grabar en Amberes. Será necesario, pues, rastrear la suerte que ha cabido a esas pinturas, ya que, si bien en la portada antuerpiense no se dice expresamente, lo más obvio es pensar que los grabados se hicieron sobre las pinturas de Madrid, bien enviando Ribadeneira a Flandes los mismos lienzos —lo que parece menos probable—, bien mandando una copia en diseño, bien aprovechando la venida a España de alguno de los grabadores del taller de los Galle, lo cual no he podido comprobar.

Sobre la ejecución de esta serie ignaciana de pinturas nos habla el hermano coadjutor Cristóbal López, fiel ayudante de Ribadeneira durante treinta y tres años; sólo que, mientras quiso dejarnos una relación detallada del modo como el biógrafo de san Ignacio intervino en el famoso retrato de Sánchez Coello,² no hizo más que dos alusiones rápidas a los lienzos que ahora nos interesan, y esto no en escrito aparte, sino en su biografía de Ribadeneira, en cuyo capítulo x, después de enumerar las obras literarias del biografiado, añade:

Pero fuera destas, otras obras hizo de mucha consideración que no menos que los libros enseñan lo que digo. Porque hizo muchas pinturas del sancto Padre Ygnacio en di[ver]sas maner[a]s y estampas. Hizo el retrato del sancto (sacado como digo en un tratado que tengo escrito

¹ PEDRO LETURIA, *El gentilhombre Íñigo López de Loyola en su patria y en su siglo*: «Colección pro Ecclesia et Patria», t. 20 (Barcelona 1941) 127.

² *Scripta de sancto Ignatio de Loyola*: «Mon. hist. Soc. Iesu», «Monumenta ignaciana», ser. 4.ª, I (Madrid 1904) 758-67. Sobre Alonso Sánchez Coello, primer retratista español de san Ignacio, natural de Benifairó (Valencia) véase el importante estudio de FRANCISCO DE BORJA SAN ROMÁN, *Alonso Sánchez Coello (Ilustraciones a su biografía)* (Lisboa, Amigos do Museu de arte antiga, 1988).

dello), tan bueno y tan perfecto, quel mismo pintor que [lo] hizo y hizo otros diez y seys luego sacados del mismo, no pudo llegar ny con mucho al primero. Hizo el quadro de la aparición de Cristo a nuestro sto. Padre Ygnacio, que está en el n[oviciado]; y el que está en nuestro colegio, de nuestra Señora y nuestros Padres primeros arrodillados ante la Virgen santíssima, en la capilla del colegio; y la figura de bulto del sancto que está en la misma capilla; que, a dicho de quien lo entiende, está en estre-mo buena. *Hizo los diez y seys quadros grandes de la vida del Sancto, de tan buena traza y mano que pueden parecer donde huviere buenas pinturas.* Hizo los primeros diez compañeros de nuestro Santo Padre Ygnacio, entrando en ellos el Padre Borja, *sacados de la feliz memoria que Dios le dió*; en los quales se hallará a las espaldas su firma y el año en que se hizieron. Hizo los ciento y dos mártires que este colegio tiene de mano del mismo que hizo las demás pinturas que he dicho¹.

Aquí no nos dice todavía el hermano López quién fuese el tal pintor a quien el P. Ribadeneira había encargado todas estas series jesuíticas, mas consigna su nombre algo después, en el capítulo XII, cuando escribe:

Pero con deseo que tal rostro [de Ribadeneira], digno de tanta estima, quedasse retratado, hize yo *quel pintor Juan de Mesa, que hizo los quadros de la vida de nuestro sancto Padre*, me le retratase del mismo tamaño de su rostro, a escusa suya, y así lo hizo *diez años antes que muriese*².

Ese texto nos da además la fecha aproximada de la serie ignaciana: habiendo fallecido el famoso hagiógrafo en 1611, su retrato lo haría Juan de Mesa hacia 1601; y como del modo de hablar de Cristóbal López se deduce que los lienzos de san Ignacio fueron ejecutados con anterioridad, hemos de protraerlos al año 1600 por lo menos.

También sabemos documentalmente que esta colección de san Ignacio no quedó en Madrid, sino que pasó, en fecha desconocida³, al colegio de la Compañía de Jesús en Alcalá, donde permaneció

¹ *Vida del P. Pedro de Ribadeneyra*: «Mon. hist. Soc. Iesu», *Patris Petri de Ribadeneira S. J. sacerdotis Confessiones, Epistolae aliaque scripta inedita*, II (Madrid 1923) 477-8.

² *Ibid.*, 487.

³ Nada dicen de estas pinturas ni el P. BARTOLOMÉ ALCÁZAR en su *Chrono-historia de la Compañía de Jesús en la provincia de Toledo*, I-II (Madrid 1710), ni la historia local del colegio de Alcalá compuesta por los padres Cristóbal de Castro y Alfonso Ezquerro, en el ms. 1692 del archivo de la provincia de Toledo S.I. (Chamartín de la Rosa, Madrid), y en el 4, 5, 45 del de la provincia de Castilla (antes en Loyola, ahora en Oña, Burgos).

hasta la expulsión carlotercista de 1767 y supresión canónica de la Compañía en 1773. El año anterior, 1772, salía en Madrid el primer tomo del célebre *Viaje de España* del arqueólogo valenciano Antonio Ponz, quien, estudiando las obras de arte de la ciudad de Alcalá, escribía, refiriéndose ya al antiguo colegio de los jesuitas: «En el tránsito llamado del Rector, había quince cuadros, y en el primero leí: *Vida de S. Ignacio de Loyola, Fundador de la Compañía de Jesús, sacada de la que el P. Ribadeneyra, de la misma Compañía escribió, y después hizo pintar a Juan de Mesa en Madrid, y estampar en Flandes á los Galeos*»¹.

Claro está que, tal como está redactada esta inscripción, no se deduce de ella claramente que la serie del colegio de Alcalá sea la misma pintada por Juan de Mesa: su redacción ambigua serviría también para una copia sacada bien de una supuesta serie primigenia de Juan de Mesa, bien de los mismos grabados de Amberes. Pero hay tres razones que nos inclinan a creer lo contrario:

1.^a La ambigüedad de la inscripción conservada por Ponz se explica viendo cómo está claramente inspirada en la portada de la *Vita* en grabados del año 1610, y pudiera muy bien haber sido añadida después de esta fecha. Por lo demás tal redacción no excluye que realmente la serie complutense sea la misma pintada por Juan de Mesa.

2.^a En este sentido la interpretó Ceán Bermúdez cuando escribía de este pintor en su *Diccionario*: «Residía en Madrid a principios del siglo XVII. Eran de su mano quince cuadros que había en el colegio de jesuitas de Alcalá de Henares, colocados en el tránsito llamado del rector»².

3.^a Si la colección de Alcalá fuese sólo una copia, se hace difícil explicar cómo no nos haya quedado de la original ningún leve rastro ni documental ni artístico³.

¹ A. PONZ, *Viage de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*, I (Madrid 1772) 808.—Nada dice de esta serie ignaciana de Alcalá el ex jesuita valenciano ANTONIO CONCA, uno de los expulsos carlotercistas, en su compendio-traducción de Ponz titulado *Descrizione odepórica della Spagna in cui specialmente si dà notizia delle cose spettanti alle belle arti degne del l'attenzione del curioso viaggiatore*, I (Parma 1798), que es el tomo que trata de Alcalá.

² AGUSTÍN CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de bellas artes en España*, III (Madrid 1800) 140.

³ Vid. CARLOS GÁLVEZ, *Una colección de retratos de jesuitas* «Arch. esp. arte Arq.» 4 (1928) 111-83.

También de esta serie alcalaina —probabilísimamente la ejecutada por Mesa— perdemos todo rastro a partir de 1772. Al ser suprimida canónicamente la Compañía al año siguiente, fué el propio Antonio Ponz quien propuso a Carlos III la formación de museos públicos con las obras de arte de los ex jesuítas, y así se hizo en Madrid el año 1774, poniéndose de este modo los fundamentos del Museo real que se ha ido desenvolviendo hasta formar el actual Museo del Prado¹. Pero no sucedió lo mismo en provincias: en Valencia, por ejemplo, se pusieron tales obras en pública subasta², y lo mismo podemos conjeturar que sucedería en otras ciudades. Si corrieron igual suerte los lienzos de Alcalá, no lo sabemos, pero a partir de aquella fecha desaparece toda memoria de los mismos.

Habiendo probado con sólidas razones que esta colección de Alcalá era la auténtica, y habiendo de probar inmediatamente que de ella procede el cuadro que hoy se conserva en Balmesiana, convendrá dar alguna mayor noticia del pintor Juan de Mesa. Sus obras más interesantes son las que compuso por indicación de Ribadeneira, a las que aludía no ha mucho el hermano Cristóbal López, a saber: los primeros padres de la Compañía ante la Virgen santísima, y una imagen «de bulto» de san Ignacio, obras que se guardaban en la capilla del Colegio de Madrid, en el cual había además aquella serie de «los primeros diez compañeros de nuestro Sancto Padre Ygnacio, entrando en ellos el Padre Borja», que hasta 1936 todavía se conservaba, al menos en parte, en las salas capitulares de Madrid³.

El mismo hermano López menciona, como perteneciente no al colegio, sino al noviciado de Madrid, un «quadro de la [apa]rición de Cristo a nuestro sto. Padre Ygnacio». Puesto que en la serie de grabados flamencos existe uno de Cornelio Galle sobre este asunto de la visión de la Storta, podemos fundamente conjeturar que aquel lienzo del noviciado perteneció a la serie de Juan de

¹ JOSÉ FRANCÉS, *Vicente López en la Real Academia de San Fernando* «Rev. nac. de Educación» 4 (1944) núm. 40, p. 25; anónimo, *Epistolario artístico valenciano*, «Archivo de Arte valenciano» 1 (1915) 38; J. M. MARCH, *El restaurador de la Compañía de Jesús, beato José Pignatelli y su tiempo*, I (Barcelona 1985) 369 ss.

² O., *Una subasta de obras de arte en el siglo XVIII* «Arch. de Arte val.» 2 (1916) 94-100.

³ Vid. supra, n. 11.

Mesa transferida al colegio complutense, con lo cual nos explicamos que Cristóbal López diga que la colección encargada por Ribadeneira constaba de dieciséis cuadros y que Ponz sólo encontrase quince en Alcalá.

Finalmente mucho menos valor, así artístico como iconográfico, habían de tener aquellos ciento dos cuadros de mártires de la Compañía, cuyo recuerdo debemos también al hermano Cristóbal López.

A todos estos encargos, que han merecido a Juan de Mesa el título humorístico de «pintor de cámara de Ribadeneira», podemos añadir una noticia conjetural. Ramírez de Arellano, en su *Diccionario*, después de reproducir los datos de Ponz y de Ceán Bermúdez sobre la serie ignaciana de Alcalá, añade:

Ignoramos si este pintor es el mismo que el que nosotros hemos hallado encargado en 1596 por el Diputado de la Fuensanta de Córdoba, el racionero Pedro Vélez de Alvarado, para pintar de nuevo un cuadro donde se expresaban los milagros y aparición de esta imagen. Esta obra no se llegó a ajecutar, y se le encargó a Leonardo Henríquez, como en su artículo hemos dicho, ignorando las causas que motivaron este cambio de pintores. Bien pudiera ser que después de esta fecha Mesa pasara a Madrid, donde estuviera y pintara a principios del siglo XVII los cuadros de Alcalá¹.

El lienzo de Balmesiana es obra de Juan de Mesa.

Al publicar por vez primera el P. Casanovas el año de 1931 la pintura de san Ignacio procedente de la colección Batllori de Orovio, planteaba, con su certera visión y perspicaz dialéctica, los siguientes problemas:

La tela evidentment és tallada, però, així i tot, és evident que està lligada amb el gravat d'En Galle. ¿Podria ésser la pintura d'En Mesa, la qual s'hagués tret el gravat? ¿És feta amb dependència d'aquest? ¿Un i altre depenen d'una tercera obra, que fóra la d'En Mesa? Matèria d'estudi pels tècnics².

¹ RAFAEL RAMÍREZ DE ARELLANO Y DÍAZ DE MORALES, *Diccionario biográfico de artistas de la provincia de Córdoba*: «Colección de documentos inéditos para la historia de España», t. 107 (Madrid 1903) 175. Nada dice de Juan de Mesa ANTONIO PALOMINO en *El Parnaso español pintoresco laureado* (Madrid 1724), a pesar de proceder dicho pintor y escritor de tierras cordobesas.

² I. CASANOVAS, *Introducció als Exercicis espirituals de sant Ignasi de Loyola*: «Biblioteca d'Exercicis», III (Barcelona 1931) 335.

Sin reconocerme por técnico —ya lo advertí en la introducción— creo no es difícil, con los antecedentes consignados, descartar las dos últimas hipótesis y comprobar la primera, llegando a la conclusión de que el lienzo de Balmesiana es parte del primer cuadro de la serie complutense, por tanto obra de Juan de Mesa; y como éste pintaba bajo la dirección de Ribadeneira, y sus retratos estaban «sacados de la feliz memoria que Dios le dió», —según la expresión, ya consignada, del H. López—, puede afirmarse que estamos en presencia de uno de los documentos iconográficos ignacianos más importantes, sin duda el más importante de escuela española después del retrato de Sánchez Coello, desgraciadamente perdido en el incendio de la casa profesa de Madrid el 11 de mayo de 1931.

No puede depender del grabado.—Éste, publicado en 1610, al año siguiente de la beatificación de san Ignacio, lo representa con corona: cualquier pintor que se hubiese inspirado en la obra de Teodoro Galle, hubiera hecho lo mismo después de esta fecha.

No pueden depender ambos de la obra de Mesa, suponiéndola distinta de la nuestra.—En tal hipótesis el lienzo de Balmesiana debería situarse entre el 1600 —fecha aproximada, como vimos, de la serie de Alcalá—, y el 1609 —año de la beatificación de san Ignacio—: por tanto en vida aún de Ribadeneira y de Juan de Mesa. Y, por más que cabría pensar en una copia de la primitiva pintura de Mesa, con destino a alguna otra casa de la Compañía, la copia habría de ser del propio pintor: efectivamente, basta comparar este óleo con el retrato del P. Claude Le Jay (Jayo), obra del mismo Mesa, conservada hasta 1936 en las salas capitulares de Madrid y publicada por el P. Gálbez¹, para echar de ver que la factura del rostro —frente y pómulo, sobre todo— es de la misma mano que el cuadro de san Ignacio de Balmesiana, el cual le supera en el fino y elegante trazado de las manos y en la vivacidad de la mirada.

Luego, si no se admitiese que esta pintura es el único resto conocido de la serie de Alcalá², habría que suponerla una copia

¹ Estudio cit. en la n. 11, p. 128, lám. 1.

² Lo más probable es que esta serie ignaciana de Alcalá se dispersase o se pusiese en venta cuando en 1778 la Universidad se hizo cargo del antiguo colegio de jesuitas a raíz de la supresión canónica de la Compañía de Jesús por Clemente XIV: cf. E. TORMO Y MONZÓ, *Alcalá de Henares* (Madrid 1921) 21.

del mismo Juan de Mesa, hipótesis gratuita y enteramente infundada e indocumentada.

El interés que ha despertado esta pintura desde que el P. Casanovas la publicó el año 1931 en el tomo tercero de su *Biblioteca d'Exercicis*, ha sido muy notable: tres años después, en 1934, el P. Paul Dudon la escogía para la portada interna de su *Saint Ignace de Loyola* —hasta el presente, la mejor biografía moderna del fundador—, añadiendo la siguiente nota, calcada sobre la del P. Casanovas, si bien con menos rigor dialéctico:

J'ai préféré mettre en tête de ce volume un portrait du blessé converti de Loyola. L'auteur du tableau est inconnu. Il est sûrement maître de son art; draperies, attitudes, traits sont d'un artiste qui n'hésite pas. Ignace est représenté en face de la Vierge ou de saint Pierre qui lui apparaissent. A son attitude nous devinons la vision, et dans le malade soulevé comme en extase, reconnaissons Ignace à son front découvert, à son teint blond, à son nez aquilin, à son visage en pointe¹. La toile a une parenté manifeste avec la gravure de Théodore Galle dans la Vie illustrée publiée à Anvers en 1609 [sic]: même tête, même geste des mains, même chemise entr'ouverte. La gravure a-t-elle servi de modèle au peintre? Le peintre a-t-il au contraire fourni un carton au graveur? Il est difficile à décider. Lorsque cette toile est venue aux mains du P. Casanovas, il y a quelques années, il sortait de chez un brocanteur, un peu défraîchie, et déjà privée, à droite, de l'apparition merveilleuse de la Madone ou de saint Pierre².

No es difícil explicarnos por qué la tela está cortada: fuera de que los anticuarios saben perfectamente que las obras de grandes dimensiones, por buenas que sean, son más difíciles de vender que las pequeñas, en nuestro caso se añadía probablemente la circunstancia de ser la figura de san Pedro muy inferior artísticamente, pues se trataba de la primera pintura de una larga serie, y en tales casos el maestro sólo pintaba la figura central, dejando las secundarias y los segundos términos a los discípulos y aprendices de taller.

Ultimamente Ángel Valbuena, estudiando las relaciones psicológicas e históricas entre los libros de caballería y la escuela

¹ Si se compara el óleo de Juan de Mesa con el retrato de san Ignacio por Sánchez Coello, se advertirá ciertamente una gran coincidencia de rasgos fisonómicos —los que aquí enumera el P. Dudon—, con la única diferencia de representárnosle aquél aún joven, y éste maduro y aun inclinado hacia la senilidad: tal coincidencia se explica por la participación que en ambos tuvo el P. Ribadeneira.

² PAUL DUDON, *Saint Ignace de Loyola* (Paris 1934) 647-8.

mística española de la edad de oro, recuerda, refiriéndose al lienzo de Balmesiana, que «un cuadro de comienzos del xvii [...] pinta a Ignacio, en el lecho, entregado a estas lecturas de caballerías a lo divino [...]»¹, y su aspecto físico recuerda mucho al que tradicionalmente se asigna a la figura de Don Quijote»².

El interés se ha despertado ya. Y ciertamente, tanto por su inspiración y ejecución artística³, tan ponderada por el P. Dudson, como por la circunstancia de haber dirigido al pintor —como en el caso ya famoso de Sánchez Coello— la memoria feliz y cariñosa del P. Ribadeneira, merece esta pintura figurar en un lugar preeminente en la historia de la iconografía de san Ignacio⁴.

M. B.

¹ Así debiera ser, si Juan de Mesa hubiera sido fiel en todos los detalles, pues san Ignacio dijo expresamente al P. Cámara que en Loyola, «porque era muy dado a leer libros mundanos y falsos, que suelen llamar de Caballerías, sintiéndose bueno, pidió que le diesen algunos dellos para pasar el tiempo; mas en aquella casa no se halló ninguno de los que él solía leer, y así le dieron un Vita Christi y un libro de la vida de los Santos en romance» (*Fontes narrativi* cit. n. 8, p. 870); pero ya he advertido que en las páginas abiertas se leen los primeros versículos del *Magnificat*.

² A. VALBUENA PRAT, *La vida española en la edad de oro según sus fuentes literarias* «El mundo y los hombres. Biblioteca española de cultura general, dirigida por M. Ferrer de Franganillo» (Barcelona 1948) 70; en la p. 78 se reproduce en grabado el cuadro de Juan de Mesa, con la siguiente inscripción; «San Ignacio convaliente. Nótese la semejanza de su rostro con el que tradicionalmente se asigna a D. Quijote».

³ Si el P. Gálvez hubiese conocido el lienzo de Balmesiana no hubiese llamado sencillamente a Juan de Mesa «artista adocenado y vulgar»: dicha obra merece plenamente los elogios que acabamos de oír al P. Dudson.

⁴ Sobre los demás retratos auténticos de san Ignacio, vid. M. DE IRIARTE, *Figura y carácter de Ignacio de Loyola* «Razón y Fe» 129 (1944) 167-168.

