



DIBUJOS Y GRABADOS DE FORTUNY

CABILDO INSULAR DE LAS PALMAS
CASA MUSEO DE COLON

OR
R

LAS PALMAS

Octubre-Noviembre 1971

DIBUJOS Y GRABADOS DE FORTUNY

BIBLIOTECA MUSEO DEL DISEÑO
MUSEO DE LA CIENCIA
121006
791192

*Las obras de esta Exposición pertenecen
a los fondos del Museo Español de Arte Con-
temporáneo.*

DIBUJOS Y GRABADOS DE FORTUNY

Por JOAQUIN DE LA PUENTE,
Subdirector del Museo del Prado.

Vaya por delante. Lección de buen dibujo es todo el arte de Fortuny. A buen seguro que, sin proponérselo, Fortuny impartió el magisterio de su obra a lo largo y a lo ancho del naturalismo del último cuarto del siglo XIX. Y de algo más allá: en el conservadurismo decimonónico tenazmente prolongado en los principios del XX.

Asombraron sus brillantísimas mañas. Maravilló su insobornable destreza. Impresionó la constante fortuna de su visión, a la hora de captar seres y cosas en su natural acontecer; en su sensorialidad epidérmica. Poco menos que en el acto, para muchos, sus estudios ante el modelo vivo se hicieron paradigma de corrección escolar. Y de esta guisa, los de otros que le imitaron se dieron en llamar «academias»; sin serlo. Sin deber serlo.

Cierto. Más afectable de cuanto parece, por el flujo y reflujo de los movimientos, vitales, estéticos e históricos, el academismo renunció a los resabios idealizantes del neoclasicismo, un tanto dulcificado con ciertas ternezas románticas. Renunció a eso en tiempos de Fortuny, tal cual había renunciado antes al barroquismo hedonista de la primera mitad del Setecientos, cada vez más ilustrado, ilustre e ilustrador. Olvidaron las Academias interpretar el natural, dado el positivismo de la hora que se vivía. También, porque casos como el de Fortuny no se dan cada dos por tres y eran ejemplo que, así como así, pocos se atreverían a desdeñar. Que los más no despreciarían. Porque Fortuny se convertía en lección incuestionable de algo cuya importancia parecía obvia: de la imitación de lo visible. Cuando en realidad Fortuny sólo era un dechado de pasión sensorial por lo que se ve. Así, cuanto en él fue virtud —fuerza, naturalmente, quiero decir— dio rienda suelta al mimetismo rutinario. Produjo un nefasto seudosistema de enseñanza artística.

Ni para un naturalista, el natural lo es todo. Fortuny pasó en su juventud por las honradas horcas caudinas del aprendizaje del dibujo en el arte mismo, aunque, de cuando en cuando, hubiera de hacerlo con la ayuda del natural vivo. Aunque ese tal arte no fuera más allá de cuanto dieran de sí los santurrones nazarenismos germánicos del buen maestro Claudio Lorenzale. Por su cuenta, por otras vías del arte, porque el tiempo artístico de su hora daba también eso de sí, Fortuny adiestró más y más su dibujo juvenil en la asimilación de las litografías románticas y, sobre todo, en las del incisivo y zumbón Gavarni.

No se dude. Más le valió imitar arte que desojarse frente al paciente y aburrido modelo, dispuesto —ayer menos que hoy— en escuelas oficiales y talleres privados. Si después su arte consistió en trasladar lo visible y lo viviente con indesmayable atención, desparpajo y hasta casi redundante gracia, fue por aquello de que el positivismo se engallaba entonces por doquier y el público aplauso inducía a Fortuny a practicarlo, para deleite de una nueva burguesía en ocasiones sin solera y, prácticamente siempre, espiritualmente menesterosa. Porque hasta en la mejor disidencia tenía que ser así. Al menos, de modo parecido, positivistas —sensorialistas...— fueron los exquisitos maestros del impresionismo que irrumpieran, ya hechos y derechos, en 1874, año de la muerte de Fortuny. Recuérdese bien.

Fortuny no tuvo necesidad de iniciarse por la senda naturalista para llegar a hacer su arte. Ni tan siquiera la hubiera aceptado, de intuir —cosa acaso difícil— su meta en el naturalismo, callejón sin salida donde habría de verse. El naturalismo se nos explica de buenas a primeras, ya que la sabia captación de lo sensible a la mirada podía ser sazón bastante para una sociedad necesitada de inocuas vaciedades, de confortables intrascendencias; porque, para ella, como para la ciencia, lo único positivo era la materia. Para una sociedad anegada en profunda crisis de contenidos vitales.

Por eso a Fortuny se le llenó el quehacer de su pintura de continuas y desazonantes insatisfacciones. De ahí que soñara con la libertad creadora en vísperas de su temprana muerte. Por eso también, a pesar de sus otras hondas inquietudes, dio con la clave del éxito al descubrir los harapientos norteafricanos. Al topar con las ricas posibilidades pictóricas —pintorescas, asimismo— de la luz, los ambientes, las costumbres y los hombres rebosantes de carácter, de Marruecos.

El exotismo había atraído antes a románticos, cual el francés Delacroix o el español Francisco Lameyer. Mas, en importante y radical mudanza, a Fortuny no le impresiona lo exótico, distante para un europeo que se cree civilizado y arrastrado por la marcha del progreso. Le impresiona la reciedumbre del talante de aquellas gentes; alejadas, sí, de la civilización técnica europea, pero aproximables merced a un naturalismo visual capaz de adueñarse de la vera estampa vital; dispuesto a plasmar incluso la imagen "moral" dada por la enjundia de la mera fisonomía exterior. Sin procurarse más honduras ni hurgar transcendencias, pues tal empeño supondría la mayor envergadura creadora del realismo. Porque eso sería meterse en literatura metafísica, y la literatura del naturalismo pictórico se bastaba con los hechos —históricos, sociales, anecdóticos...—, más que nada físicos. Objetivos. Positivos.

En primer lugar, esto es el dibujo de Fortuny: positivo. El realismo se valió de lo verosímil y hasta de lo muy tal. De distinta suerte, aunque parezca lo mismo, el naturalismo pretendió la verdad, una —importante, sí—, verdad con minúscula, para ojos que sólo ven de tejas abajo. Antípoda de la Verdad que ya a los antiguos griegos trajera a mal traer. De ahí que las verdades del naturalismo del arte se quedaran en la materia; que lo fuerán sólo respecto a lo superficial aprehensible con la visión —no del todo...— libre del congénito pensar creador, libre de su también congénita sensibilidad. Entonces muchos pintores se empeñan en ver y nada más que ver. Por fortuna, los mejores lo consiguen a medias. Se les interponen la sensibilidad y sus naturalezas de pintor. O si, como Fortuny, logran plasmar formas con visión fisiológicamente impecable, añaden garbos de la inteligencia, algo que sólo en el hacer artístico —nunca en el mero ver-reproducir— se puede dar para que la verdadera obra de arte exista.

Más claro todavía. Como en la vida del arte las creencias importan más que cualesquier utópicas ortodoxias estéticas, la fecundidad artística tuvo razón de ser desde supuestos erróneos. El naturalismo era y es una aberración, pues la sola destreza en imitar no es arte ni conduce al arte. Así, inmerso en tal dislate, en el de que el arte puede serlo con el solo mimetismo "positivo", Fortuny fue artista de suficientes quilates y dibujante excepcional, a pesar de que su ejemplo hoy únicamente se propondría por la inopia de toda pereza mental conservadurista.

Si Fortuny no hubiera hallado en Africa una razón de ser para practicar el naturalismo, para la veracidad mimética, quizá ahora no tendríamos de él otra cosa que la superación del pulquérrimo Contino, que, a la acuarela, labraría y diseñaría con preciosista virtuosismo. Con abrumadora y archiminuciosa manera, con microscópica pincelada.

Es verdad que en 1861, cuando realiza semejante alarde cuasi miniaturístico, ya había estado en Marruecos. Cierto es y a no ocultar. Pero, precisamente se recuerda aquí porque era el resplandeciente rescoldo de un buen hacer pretendido con académica ingenuidad e ingenuamente cargado de un entonces vacuo concepto de lo bello. De lo bello a punto de merecer el peyorativo título de "bonito". El dibujo que señorea Il Contino, del Museo de Arte Moderno de Barcelona, carece del aliento del contorno enardecido por trazos de naturaleza pictórica. Y Fortuny estaba siendo ya tan pintor-pintor como dibujante exigente y riguroso. Il Contino era no más que deslumbrador juguete preciosista.

Precisamente de 1862 es el aguafuerte de la Familia marroquí, ahora expuesto y, en ella, todavía la preocupación por el hacer impecable resulta notoria. Academista. Un salto interesante da Fortuny en 1865, en la versión grabada que hace del Idilio del Museo del Prado. Lo que quiero expresar se entiende en el acto contrastando la comedida —diestrisima...—, limpidez del grabado de la Familia marroquí con el calor logrado por trazos, mordidos y claroscurios en las dos versiones de la misma figura del Arabe sentado y del que quiso ser patético Apestado y es recio, rápido y vibrante estudio de una figura masculina semitendida. El natural se le hace vivo, ciertamente natural, al tratarle sin preocupaciones esteticistas, sin la obsesión de la belleza arrancada de lo ideal. Eliminando toda sensación de fatiga manual, intelectual o

estética. Así, la naturalidad corporal puede rayar con lo inoportuno en El piojoso, pues tan primario apunte del modelo vivo acaba por ser estudio desenfadado donde no importa la anécdota de los supuestos parásitos del individuo, ni sabemos por qué consideraría necesario Fortuny denominarlo así. Leído el título, no antes, nos enteramos que matan piojos los manos que, en principio, creemos destinadas a sostener la ropa que cubre la mitad inferior de su figura. Si no fuera por las babuchas, a duras penas descubriríamos que se trata de un moro más.

El Caballo árabe es otro de estos estudios-apunte, elevados a la superlativa dignidad de cuasi academias de las Escuelas de Bellas Artes, de apenas recién fallecido Fortuny. Es eso y bastante más. Es nota impresionista en que se capta la deslumbradora potencia del sol. Haciendo mucho con poquísimo. Con afortunada y sabia economía de medios. Con todo cuanto da de sí el mucho saber ver —saber hacer—; a la manera de Sorolla. No al modo de los superrefinados impresionistas franceses. Apunte al sol, con asomos de cierta dramatización del personaje, es el Mendigo, que Fortuny firma en Tánger.

El repetido Arabe sentado vuelve a aparecer otra vez en uno de los tres que descansan derrengados contra un muro, en la Guardia de la Kasbah en Tetuán, mostrada aquí en dos aleccionadores estados. En efecto, magistrales; puesto que el formidable desenfado de ejecutante de Fortuny no se fiaba de azares e improvisaciones. Si de desparpajo en el dibujo se trata, bien merece la pena contemplar fotográficamente ampliado el aguafuerte titulado Tánger, con unos marroquíes junto a una puerta. Es recia estampa, cual la de los dos acecinados moros que semejan caminar juntos y presos.

En 1866, en Roma, firma el Arabe muerto. Sobre poco más o menos, el mismo aparece en el magnífico grabado del Arabe velando el cadáver de su amigo, trazado y mordido en el mismo año. En dos estados de esta patética estampa vemos cómo Fortuny introduce la tan pictórica aguatinata. Su sabiduría en el hacer de dibujante y en el modelado naturalista de las formas sube de puntos. Anda a la búsqueda de una reciedumbre claroscurota que hasta ansía misterios, cual ocurre en el Herrero marroquí. Fortuny se las sabe todas en cuanto a trazos logrables en el cobre, mediante la corrosión certera del ácido. Pero quiere más. Anhela lo más arduo para la práctica de su virtuosista naturalismo. Desea la emoción. De este empeño hablan eloquentemente los tres estados del Anacoreta. En él se nos recuerda también cuán grande paisajista hubo en Fortuny.

Al mundo banal de los cuadritos de género anecdótico, con atuendos y casacas dieciochescos, pertenecen El botánico —repleto de malvas reales, de las que tanto pintara para dejar innecesaria prueba de su destreza— y Meditación. Este, valioso por volver a anticipar la potencia solar que Sorolla traería al impresionismo español y no por haber subido a un pedestal el disfrazado modelo, para hacerle pensar... Vale mucho el efecto lumínico, impresionista, del Maestro de ceremonias.

Las echadoras de cartas, del Trastévere romano, de 1867, quizá fue vano intento fortunyesco de llevar a sus grabados algo parejo al brujerío de Goya. Pero el materialismo del tiempo hasta a las brujas había liquidado. Igualmente, le saldría fallido el intento si —a lo Goya— quiso ponerle una pizca de

humor, o de sorna, a la imagen de unos bien alimentados eclesiásticos; en los estupendos y rápidos apuntes del Retrato de un obispo y Dos cardenales. Creo que tiene que impresionar la digna, severa y enjuta figura de El diplomático, quizá la mejor y más pictóricamente elaborada de las aguatinas expuestas. La mejor, junto con la Ronda nocturna, donde la línea es lo de menos y las manchas lo de más. Compuesta dejando amplios vacíos, a la manera de las estampas japonesas que Fortuny admirara de todo corazón.

El resto de los grabados son de muy semejantes calidades e interés. Me he obligado a citar solamente aquellos que eran más propicios a servir a la explicación que me importaba. Como en más de algún otro caso, el pequeño paisaje que se exhibe se reproduce ampliado para gozar franquezas de ejecución.

Se completa todo con tres dibujos: dos apuntes de cabezas hechos con grafito, un caballero acodado, dieciochesco, al lápiz carbón e impresionistas acentos de lápiz blanco, y un estudio de desnudo masculino merecedor de una atenta comparanza con el grabado de 1869, que Fortuny mal titula Victoria, y que no es más que un muchacho posando sobre la consabida tarima. Al que, una vez llegado al primer estado, le esbozó en la diestra una estatuilla de la antigua Niké.

No, en esta ocasión, estuvo del todo afortunado Fortuny convirtiéndose en obra de temática uno de sus intentos de aprehensión naturalista. Ocho años antes, en 1861, Fortuny había hecho de un mero estudio de desnudo femenino su famosa Odalisca, del Museo de Arte Moderno de Barcelona. Que sucedió así lo prueba el que, en paradero que ahora desconozco, exista una obra de Rosales del mismo modelo, compositivamente igual; pero sin nada en absoluto que tenga que ver con la caracterología marroquí que a Fortuny le abriera las puertas de su truncado mayor destino. De su meteórica y brillantísima carrera de iniciado, admirado y envidiable pintor.

Lo expuesto es cuanto, de dibujos y grabados, posee de la mano de Fortuny el Museo Español de Arte Contemporáneo.

FORTUNY EN BIOGRAFIA APRESURADA

Mariano Fortuny Marsal nació en Reus el 11 de junio de 1838. Fue hijo de un carpintero tallista, casi escultor.

A la larga, todo lo debería a un personaje singular. Su abuelo. Llamado también Mariano Fortuny. Popularmente conocido con el sobrenombre de Marianet de les Figures, vocación frustrada de artista. Frustrado también por sus hijos, a los que pretendió hacer brillar en el arte. Aunque no viviera las horas de triunfo, su ensueño sería compensado con creces por su nieto extraordinario.

Desde 1847, en Reus siguió lecciones de dibujo y pintura con Domingo Soberano. El viejo Marianet de les Figures le adiestraría manualmente en la ejecución de los personajes de cera de su extraño Museo. Así contraería su proverbial habilidad de ejecutante.

Huérfano de padre y madre, Fortuny marchó a pie, en 1852, a Barcelona. Iría de la mano de su abuelo, a pesar de no faltarle medios para hacer el viaje en diligencia. En Barcelona, el escultor Domingo Talarn se interesa por el muchacho pintor. Consigue que se le ayude con una manda pía de 160 reales mensuales y gastos de estudios. El 9 de octubre de 1853 inicia su estancia en la Escuela de Bellas Artes. El nazareno Claudio Lorenzale, profesor de la Escuela, le recibe también en su estudio. Naturalmente, padece las agitaciones política de 1854. El subsiguiente cólera que azota Barcelona le fuerza a refugiarse en Reus y en Berga, mas tampoco esos lugares estuvieron libres de la epidemia.

Vuelto a la Escuela de Bellas Artes de Barcelona, Lorenzale y Pablo Milá expresan públicamente sus esperanzas en el brillante porvenir de Mariano Fortuny. En el taller de José Pomar se inicia en la orfebrería, oficio que más adelante habría de subyugarle. Muchos se fijan en él. Así ocurre con Buena-ventura Paláu, secretario de la Diputación de Barcelona. En 1856 pinta *Los almogávares quemando las naves en la playa de Nápoles*. Al año siguiente gana la pensión a Roma convocada por la Diputación barcelonesa. Para tal ocasión, pinta *Ramón Berenguer III plantando la enseña de Barcelona en la torre del castillo de Foix*. Retrasa su marcha a Roma por enfermedad del abuelo Marianet y porque ha de esperar al sorteo de reclutas. De quintas le redimiría el dinero generoso de Andrés de Bofarull.

Llega a Roma el 19 de marzo de 1858. Roma le parece un "gran cementerio visitado por extranjeros". Así se lo escribe al abuelo, en su segundo día de estancia en la Ciudad Eterna. Pronto descubrirá y le conmocionará el retrato de Inocencio X, de Velázquez. Concorre a la Academia Gigi. Al año de estar en Roma, muere en Reus el abuelo.

Estalla la guerra de Africa. La Diputación de Barcelona llama a su becario romano para que se traslade al campo de batalla y sea testigo gráfico de la contienda hispanomarroquí. El 12 de febrero de 1860 desembarca en la ría de Tetuán, y poco más tarde llega al campamento de su paisano, el general Prim.

De regreso a España, pasa por Madrid. Visita el Museo del Prado. Conoce a Federico de Madrazo. En Barcelona impresiona fuertemente la exposición de sus estudios y dibujos africanos. Quiere la Diputación que, antes de volver a Roma, visite París y conozca las batallas pintadas por Horacio Vernet. Desea que Fortuny ejecute un gran lienzo con la victoria de Tetuán. En París visita el Louvre, además de desplazarse a Versalles para estudiar *La toma de Sonalah*, de Vernet. París sufría entonces la colosal reforma urbana del prefecto barón Haussmann.

La luz, el color y la reciedumbre de los tipos norteafricanos le han puesto en ruta. Sus trabajos en Marruecos impresionan también a los pintores amigos de Roma. Se inició entonces la que pronto sería envidiable fama de Fortuny. Pero el encargo oficial de la batalla de Tetuán se le convertirá, día a día, y más cada año que pase, en odiosa pesadilla. Para salir del atolladero decide volver a Marruecos. Para aplacar algo las impacencias de los diputados barceloneses había enviado su *Odalisca*. Parte de Roma en septiembre de 1862 para trabajar dos meses en Marruecos. Pinta *Corriendo la pólvora*. Realiza abundantes acuarelas y aguafuertes.

En marzo de 1863 la Diputación de Barcelona le prorroga la pensión por dos años y le reduce sus obligaciones a la sola conclusión de la *Batalla de Tetuán*. La verdad es que, inconclusa, llegaría al Museo de Arte Moderno de Barcelona. A su modo, le protege el Duque de Riánsares. En 1866, camino para España, pasa por París. En Madrid copia a Velázquez, Ribera, el Greco y Goya. Frecuenta la casa de Federico de Madrazo, donde se enamoraría de su hija Cecilia. Prueba su moderna sensibilidad logrando que don Federico exhibiese mejor en el Prado al Greco, entonces por descubrir. Don Federico expone en su casa y para sus selectas amistades las obras de Fortuny.

Resolviendo papeles para su matrimonio con Cecilia Madrazo, concebiría la *Vicaría*. Se casa en 1867. Hace el viaje de novios por Andalucía. Una vez más vuelve a Roma. Sus magníficas colecciones de orfebrería, armas, tejidos y cerámicas se enriquecen. En julio de 1869 trabaja, en París, en la *Vicaría*. La concluye a principios de 1870. El famoso comerciante Goupil la expone para asombro del todo París de aquel entonces. Gautier la dedica encendidos elogios. Le parece "un boceto de Goya tomado y retocado por Meissonier". Afirma que "el pintor no teme pedir sus tonos a la paleta japonesa". Mas la gloria se empaña. La Diputación de Barcelona conmina a Fortuny, por medio de la Legación española en París, a que haga entrega de la *Batalla de Tetuán*. Fortuny se ve obligado a devolver los dineros que se le dieran para realizarla.

Estalla la guerra francoprusiana. Fortuny se asienta en Granada. Jamás hubiera querido salir de ella. Tan feliz se encuentra a la vera de la Alhambra. Allí pinta muchas de sus rutilantes obras de temas árabes. Allí cincela. Investiga con intuición y acierto las antiguas técnicas cerámicas hispanomoris-

cas. Allí aumenta sus raras colecciones. Vuelve a Marruecos para dar completo remate a su obra el *Tribunal de la Alhambra*. En Tánger concibe los *Afiladores marroquíes*. No desea volver a Roma, pero hacia el fin de 1872 se ve obligado a regresar.

Roma se le hace tediosa. La melancolía le invade. Se siente insatisfecho de las concesiones que ha venido haciendo a cuantos les proporcionaban aplauso y éxito. Se le falsifica ya. Breves estancias en Nápoles y Venecia le resarcan de la añorada Andalucía.

En mayo de 1874 viaja a París, donde vende *La elección de la modelo* y *El jardín de los poetas*. Con el barón Davillier marcha a Londres. En 15 de junio ya estaba tomando el tren para Roma. Cree estar en condiciones económicas para pintar libre de compromisos. Veranea en la playa de Portici. Escribe a un amigo: "Como veo que te interesas por mis adelantamientos, te confesaré que los hago y que nunca había deseado tanto como ahora producir algo bueno. Cosas buenas había en mis últimos cuadros, pero como estaban destinados a la venta, no llevaban el sello completo de mi individualidad —pequeña o grande—, obligado como me hallaba a transigir con el gusto del día. Mas ahora, héteme ya a caballo y quiero pintar para mí, a gusto mío, todo cuanto me plazca, lo cual me hace abrigar la esperanza de que progrese y pueda mostrarme con mi fisonomía propia."

Sueña con la liberación completa de su personalidad, pero sus días están contados. En Portici pinta *Villegiatura*, *El Matadero*, *Niños en un salón japonés*. En el invierno de ese año de 1874 fallece en Roma. Contaba solamente treinta y seis años.

AGUAFUERTES
Y
AGUATINTAS

Las medidas corresponden a la plancha estampada.



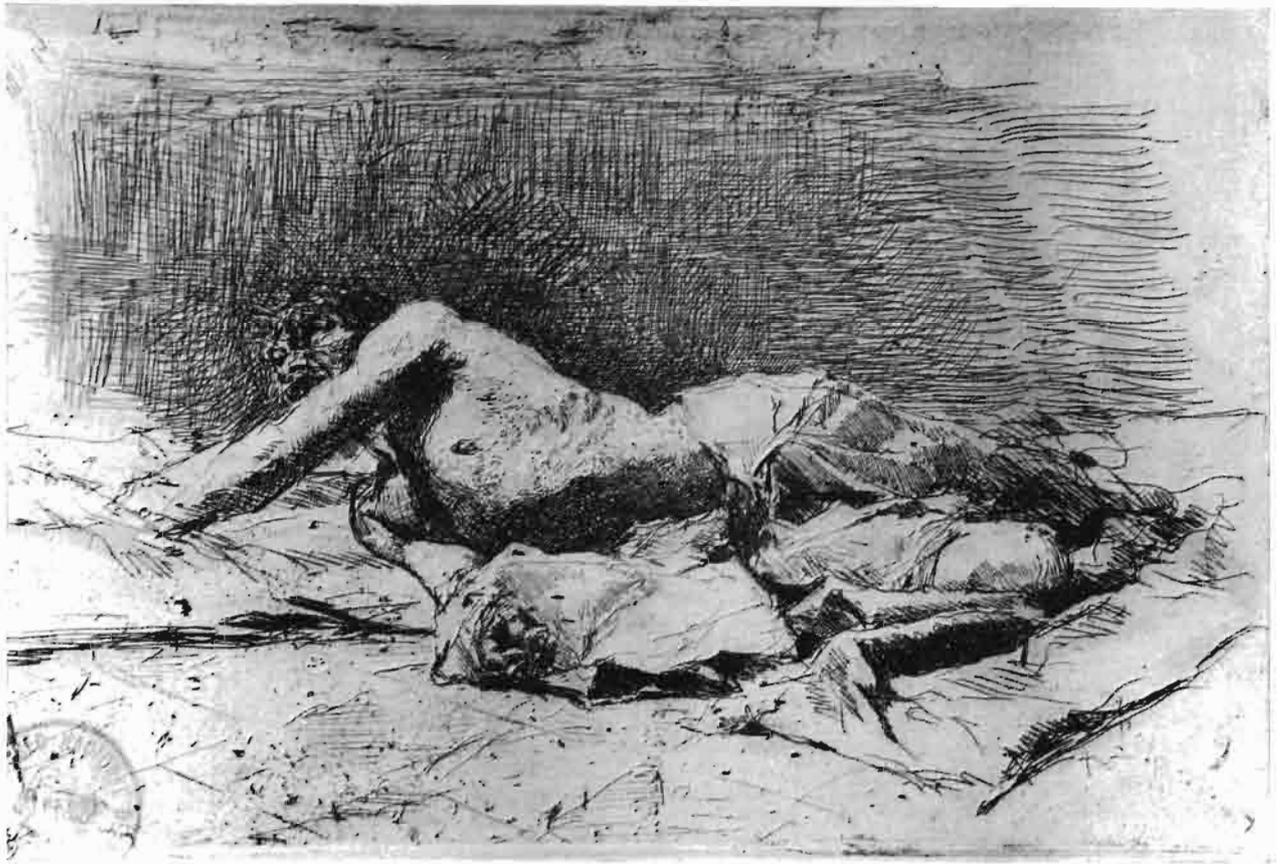
1. *Familia marroquí*. 1862. 0,235 × 0,14.



2. *Mendigo*. 0,14 × 0,10.



3. *El piojoso*. 0,17 × 0,11.



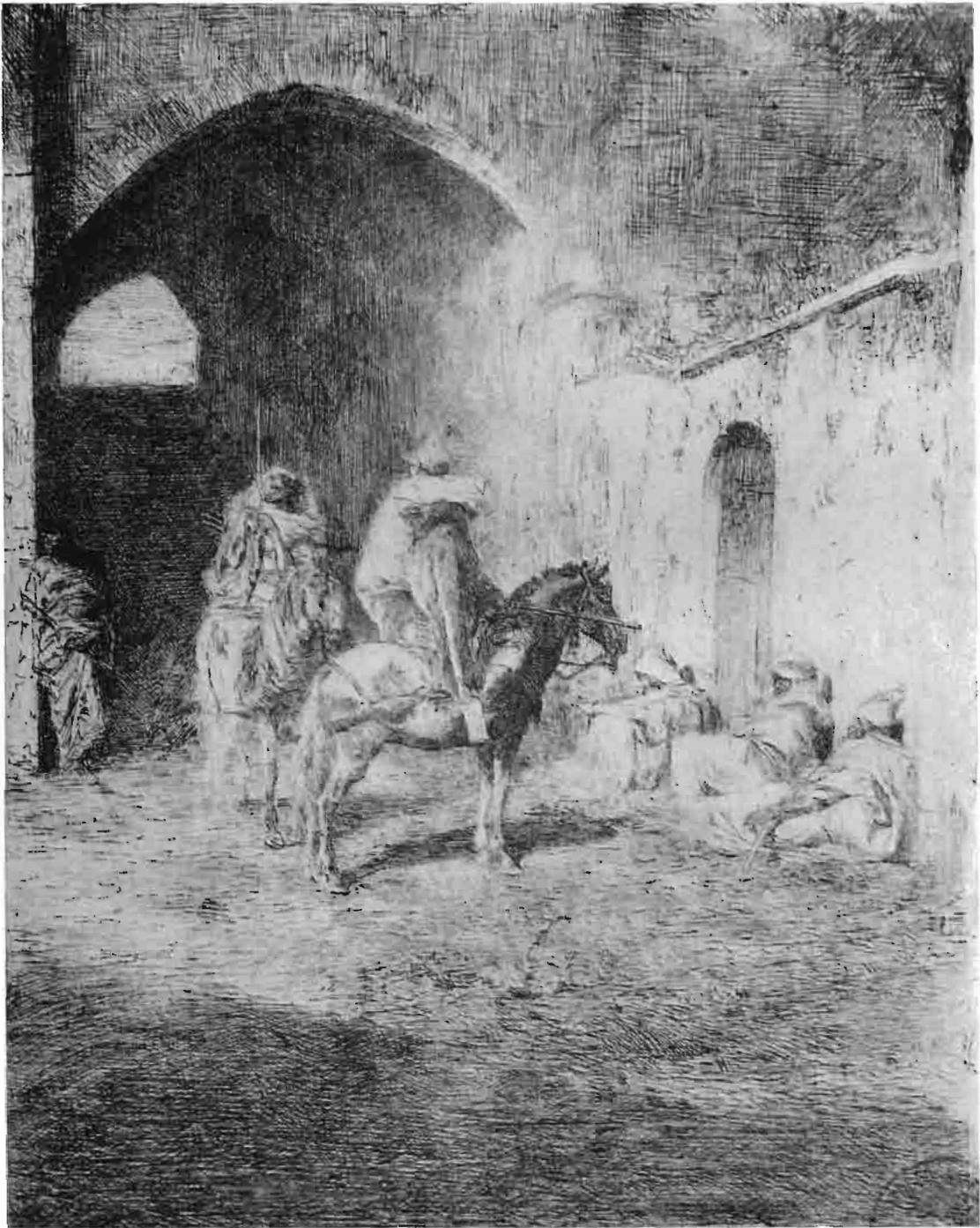
4. *El apestado*. 0,11 × 0,17.



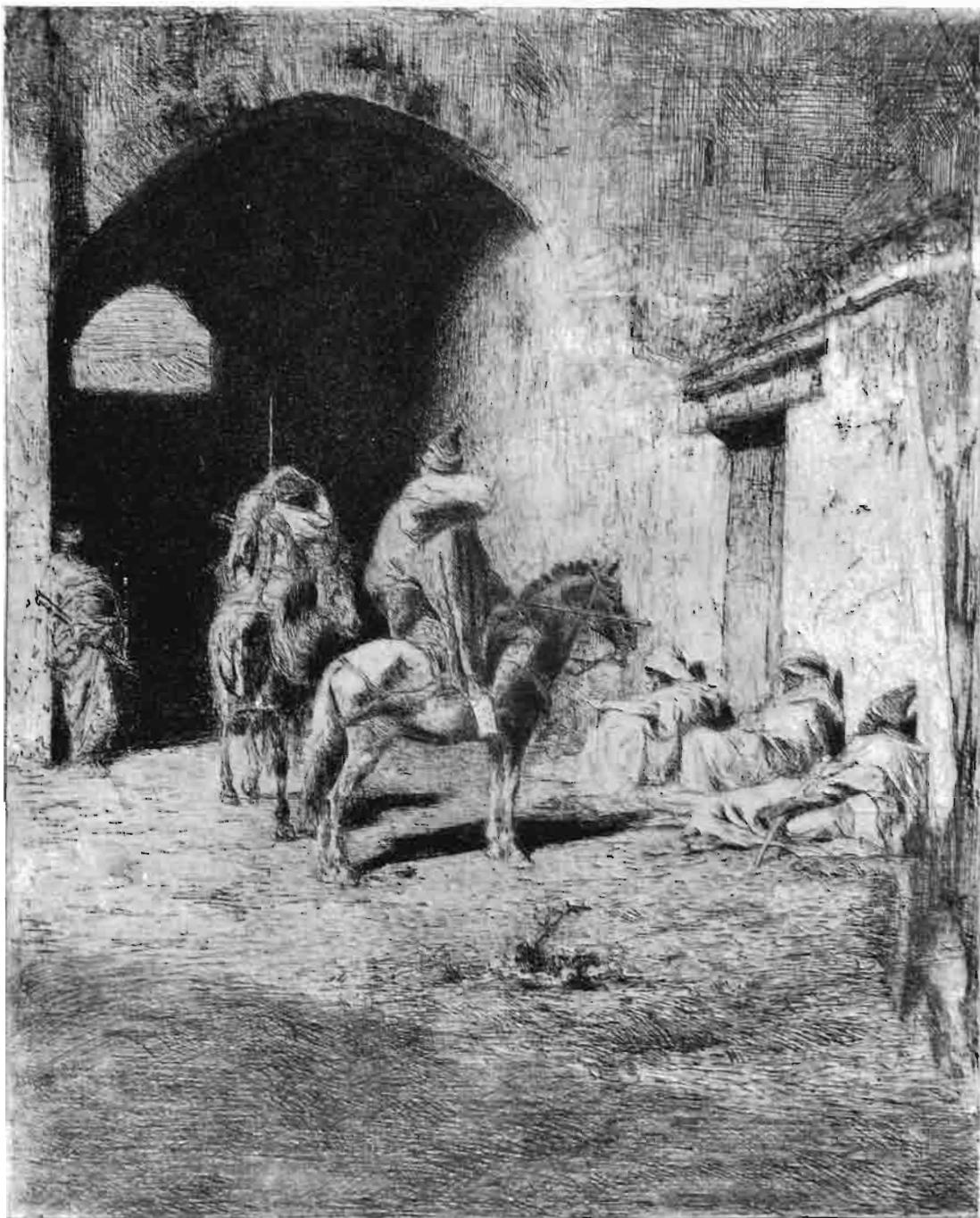
5. *Arabe sentado*. 0,14 × 0,10.



6. *Arabe sentado*. 0,14 × 0,10. Como se observará, son mínimas las diferencias entre este grabado y el número 5. Este personaje aparece en los números 7 y 8.



7. *Guardia de la Kasbah en Tetuán.* 0,215 × 0,17. Véanse números 5 y 6.

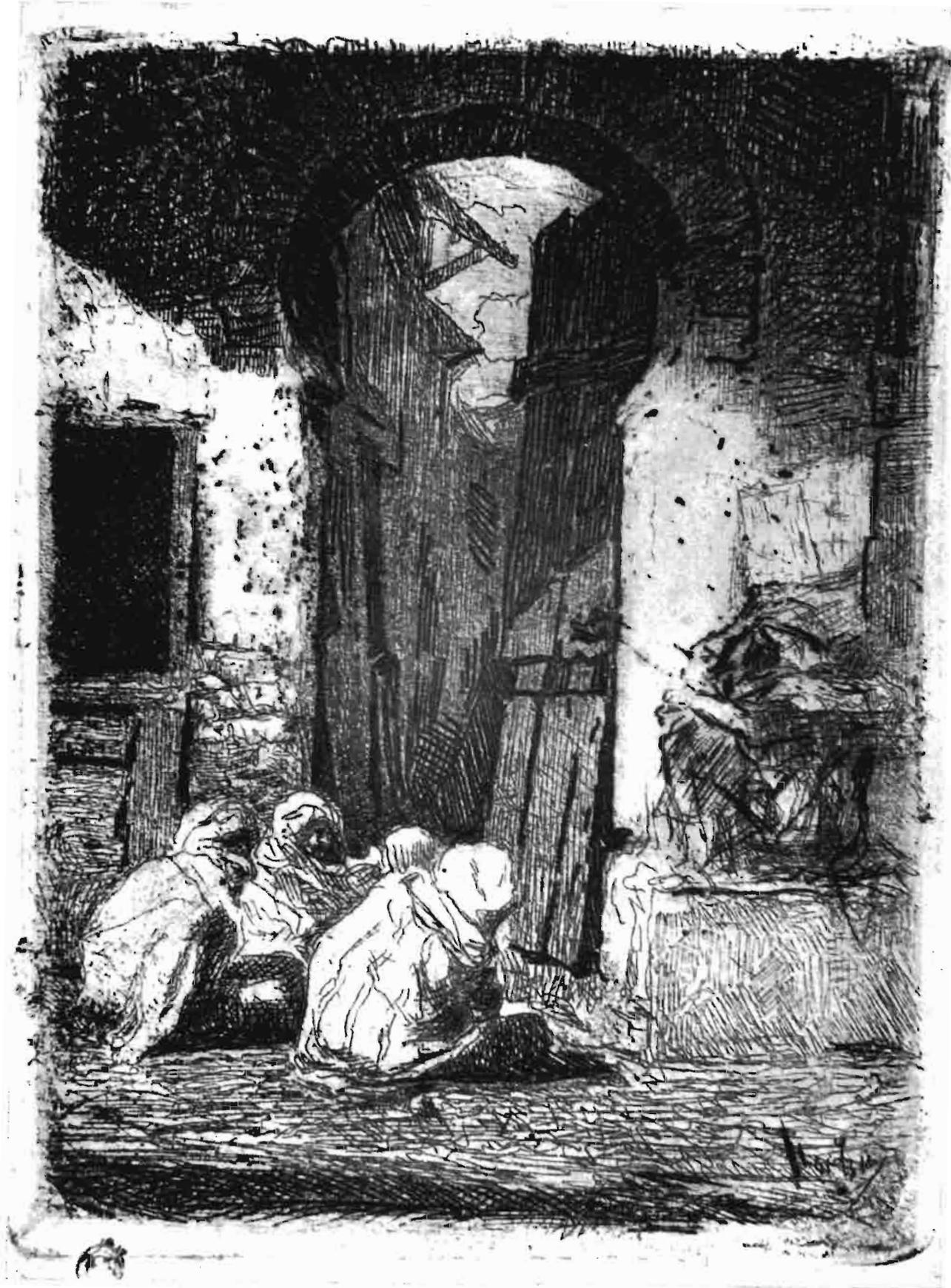


8. *Guardia de la Kasbah en Tetuán (V estado)*. 0,215 × 0,17.



9. Tánger. 0,095 × 0,07.

9 bis. Macrofotografía que permite valorar la fuerza y desenvoltura de ejecución.

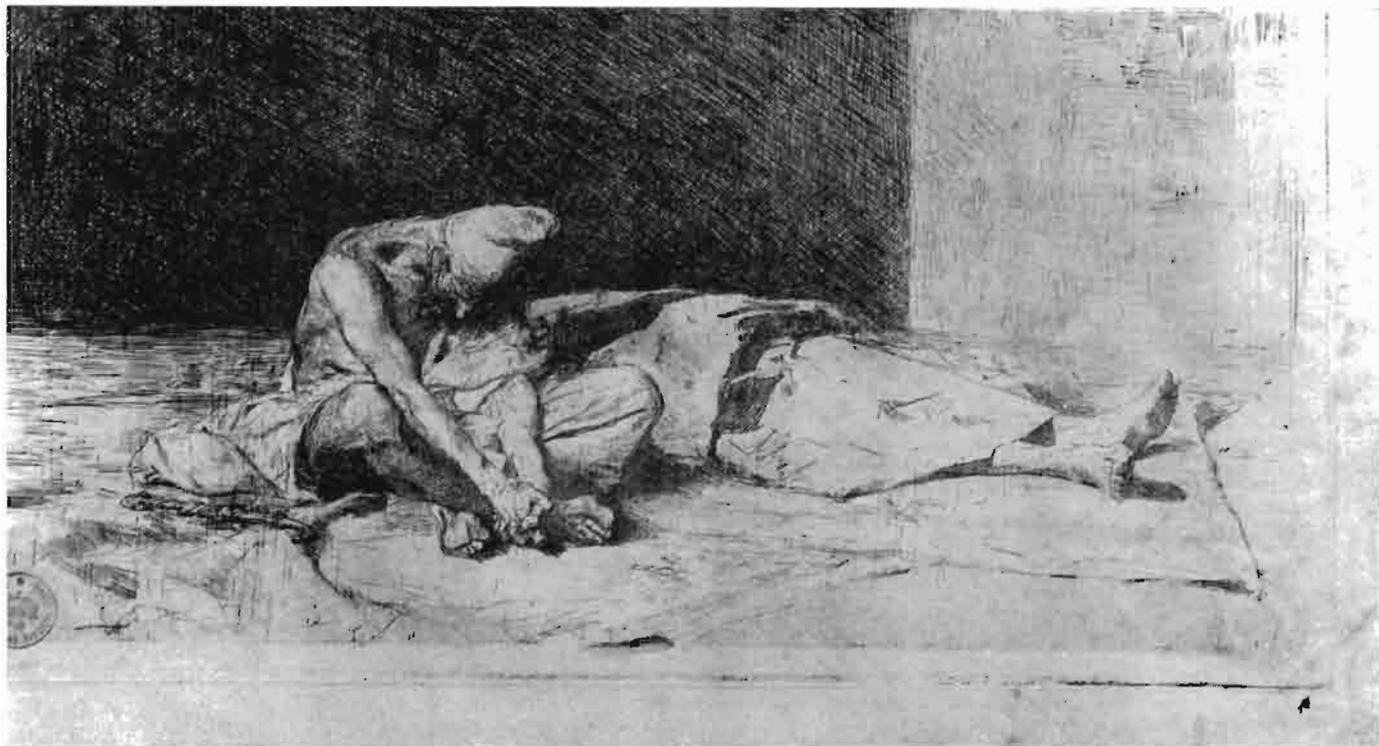


11. *Arabe velando el cadáver de su amigo*. 0,215 × 0,41. 1866.

12. Estado posterior, con intervención de la técnica del aguatinta.

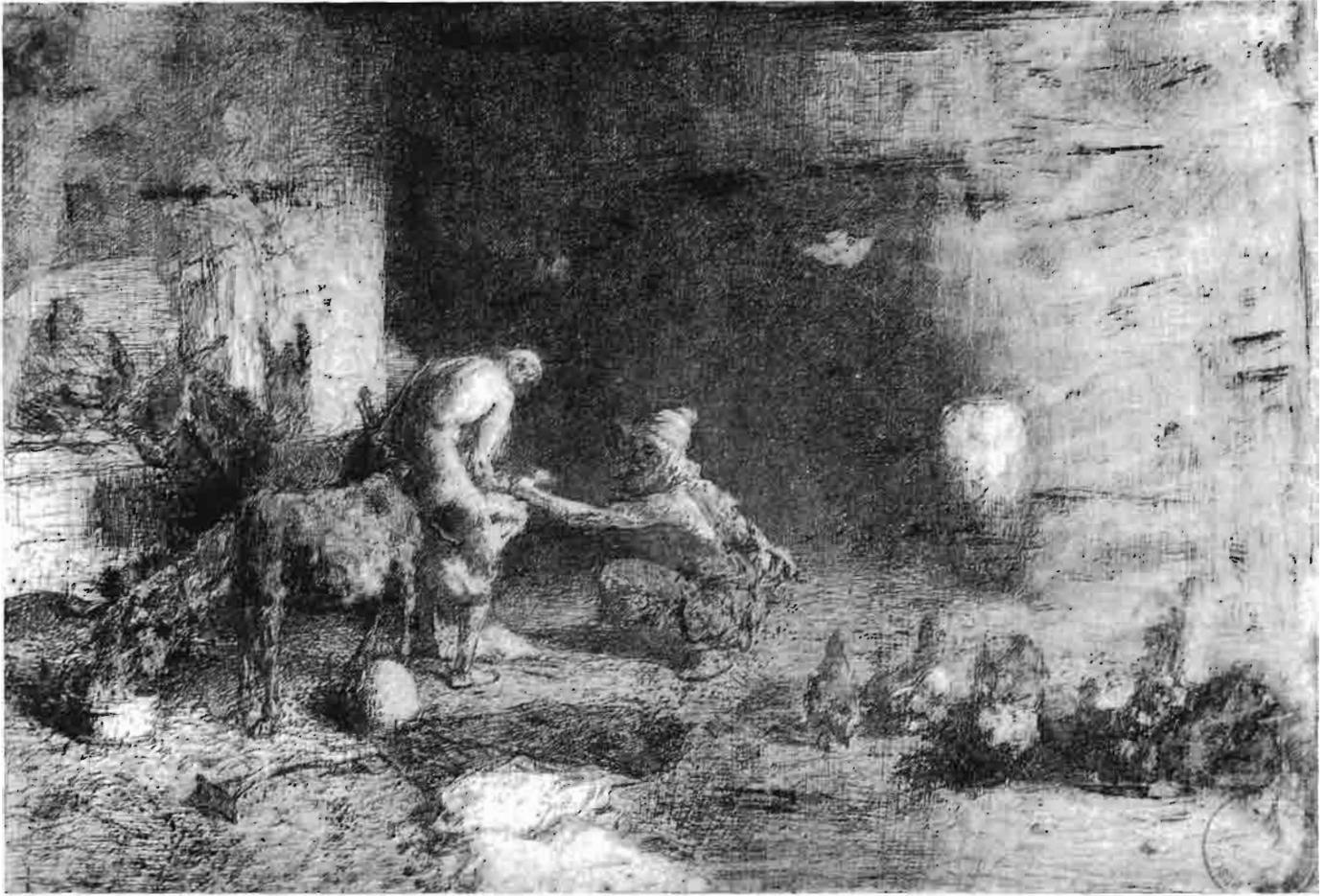


10. *Arabe muerto*. 0,215 × 0,41. 1866.



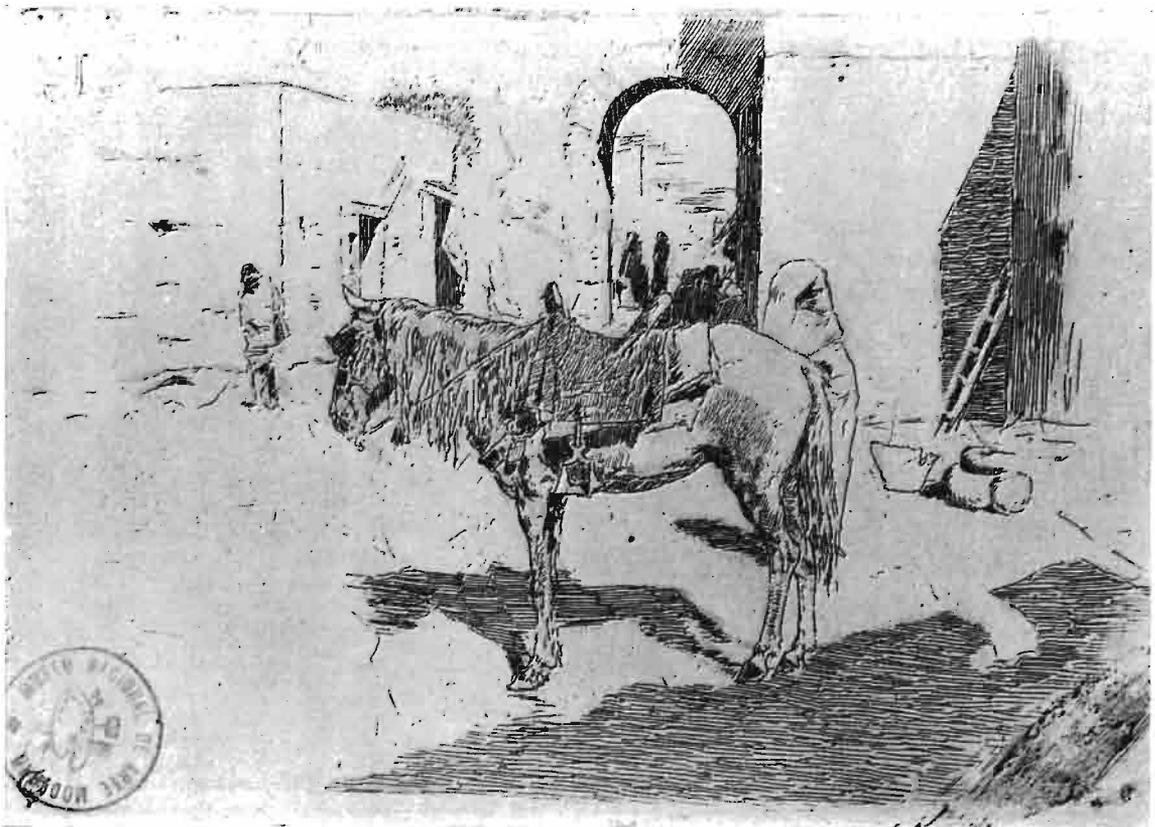
13. *Arabes*. 0,15 × 0,245.





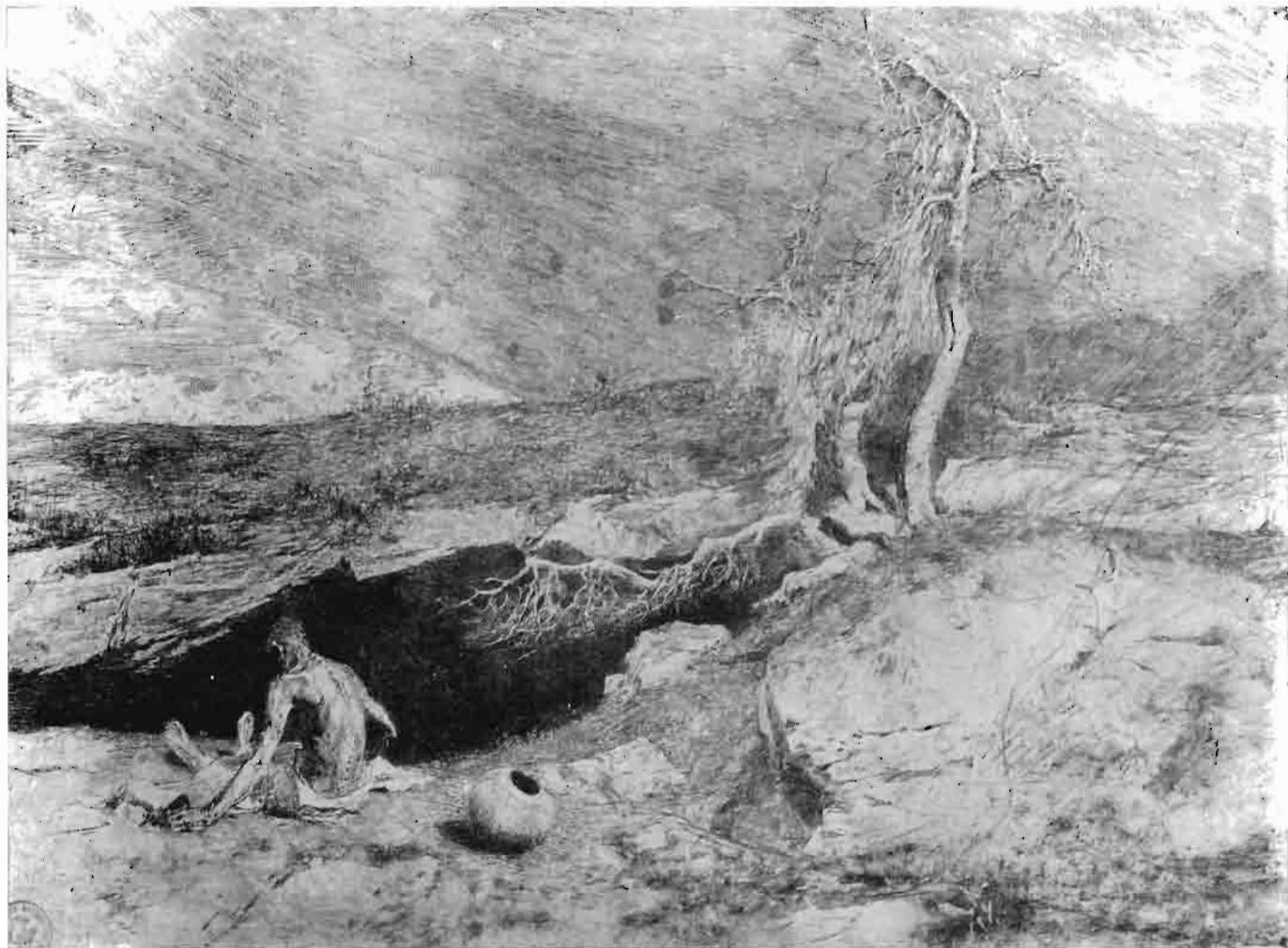
14. *Herrero marroquí*. 0,21 × 0,26. Aguafuerte y aguatinta.

15. *Caballo árabe*. 0,11 × 0,16.

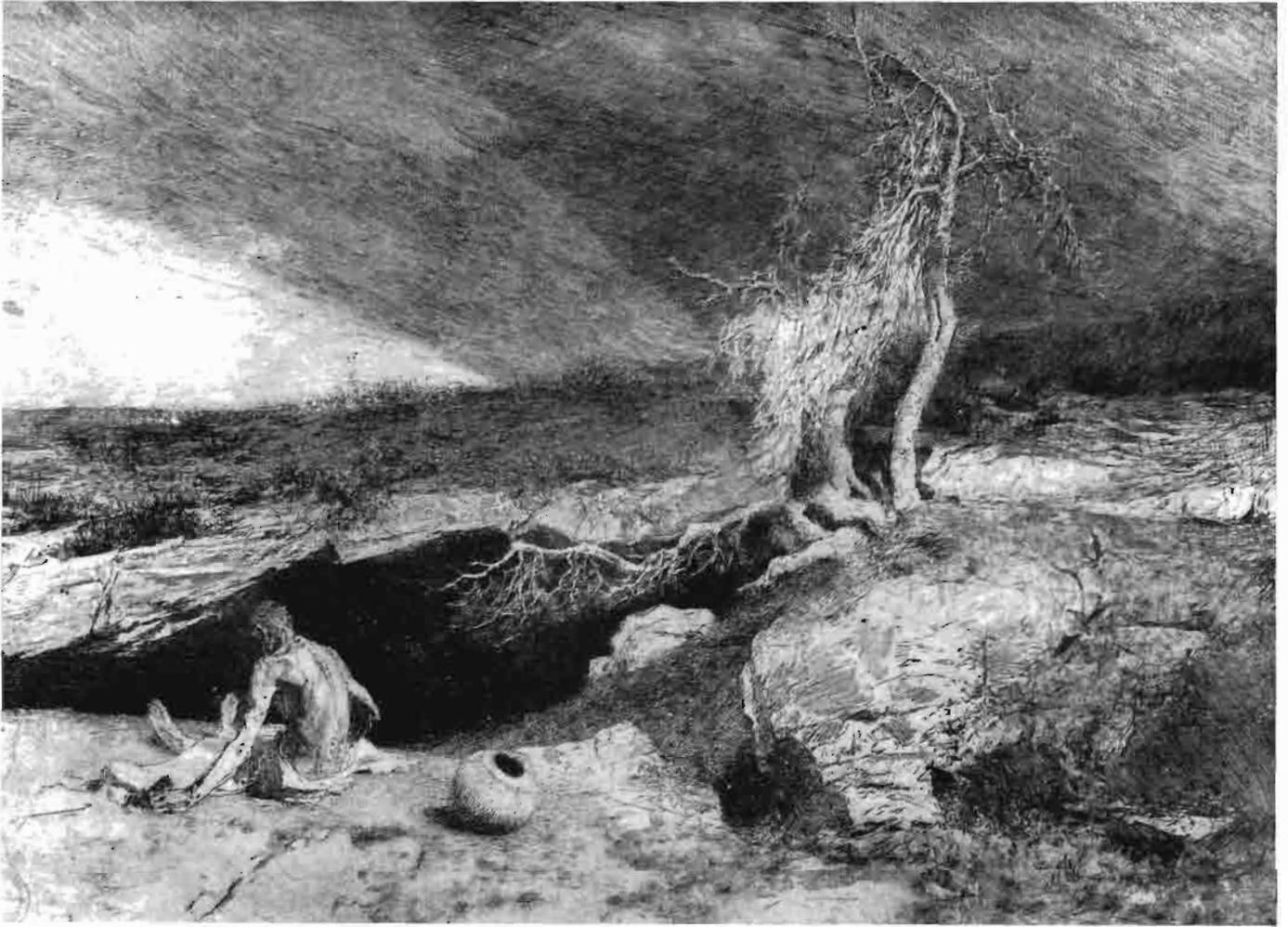




16. *El anacoreta*. 0,37 × 0,50. Aguafuerte.



17. *El anacoreta*. Cotéjese con el estado anterior y el siguiente. Aguafuerte.



18. *El anacoreta*. Ya con la intervención técnica del aguatinta.



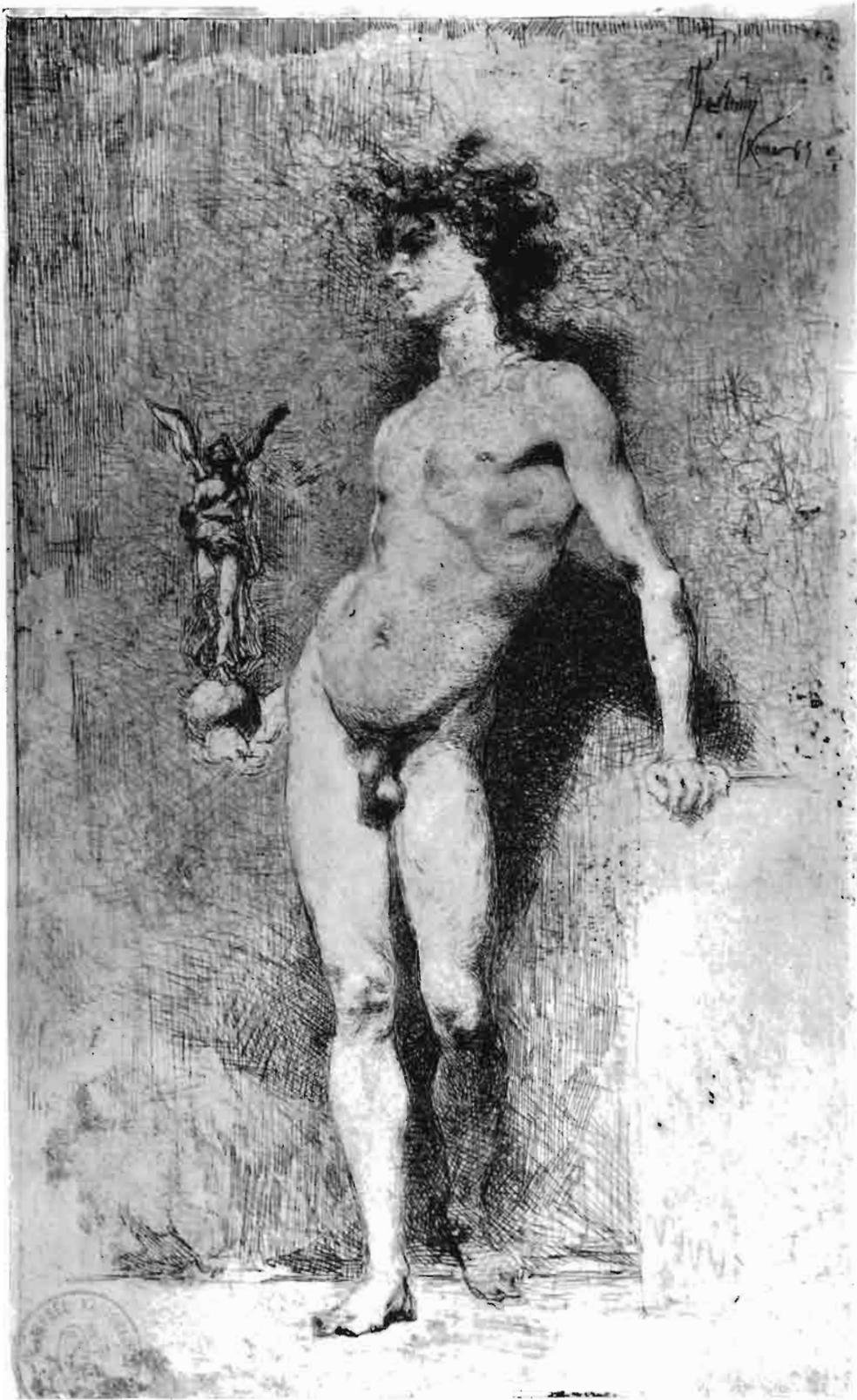
19. *El idilio*. 0,20 × 0,145. 1865.



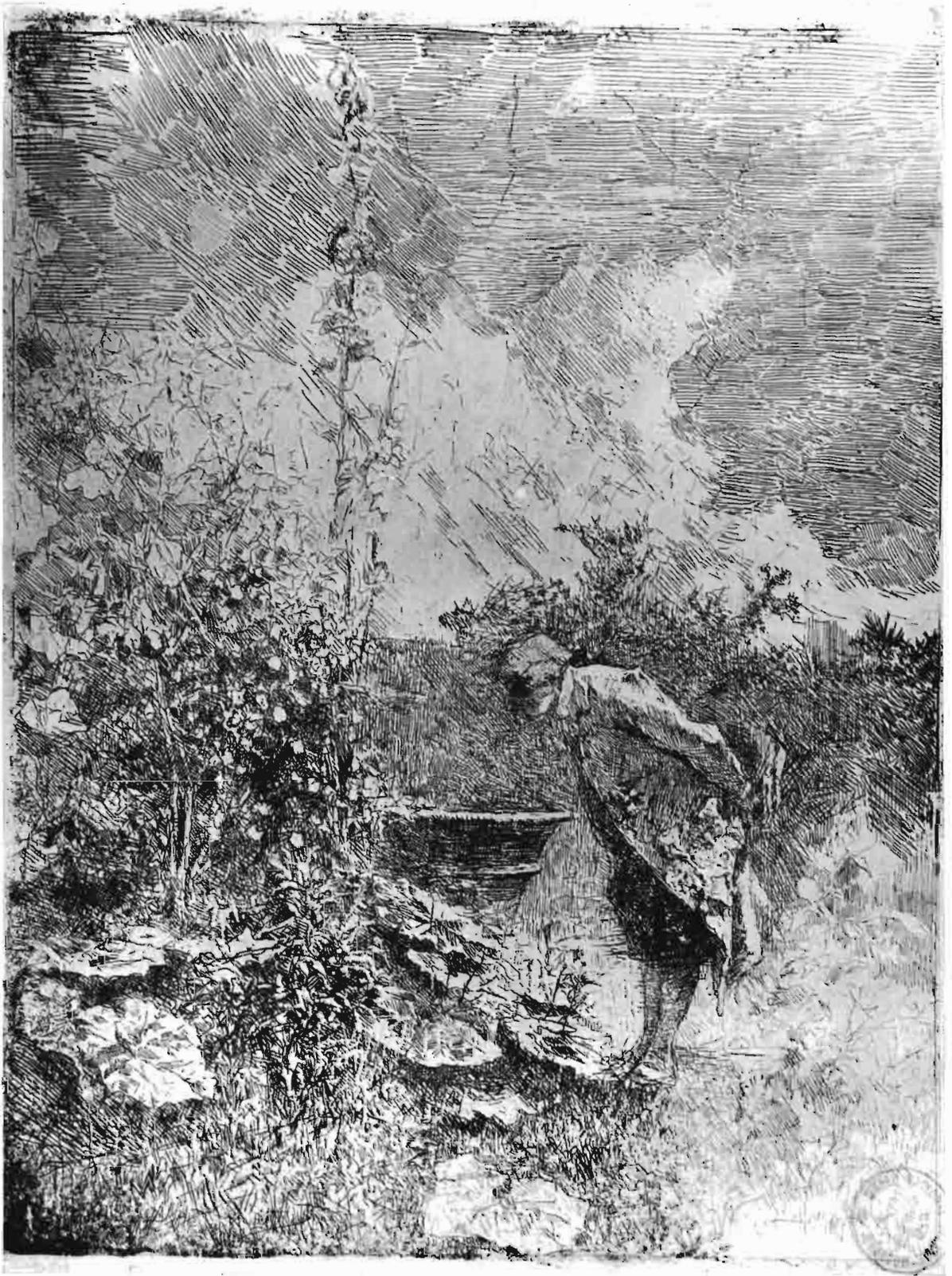
20. *El pintor Zamacois*. 0,18 × 0,14.



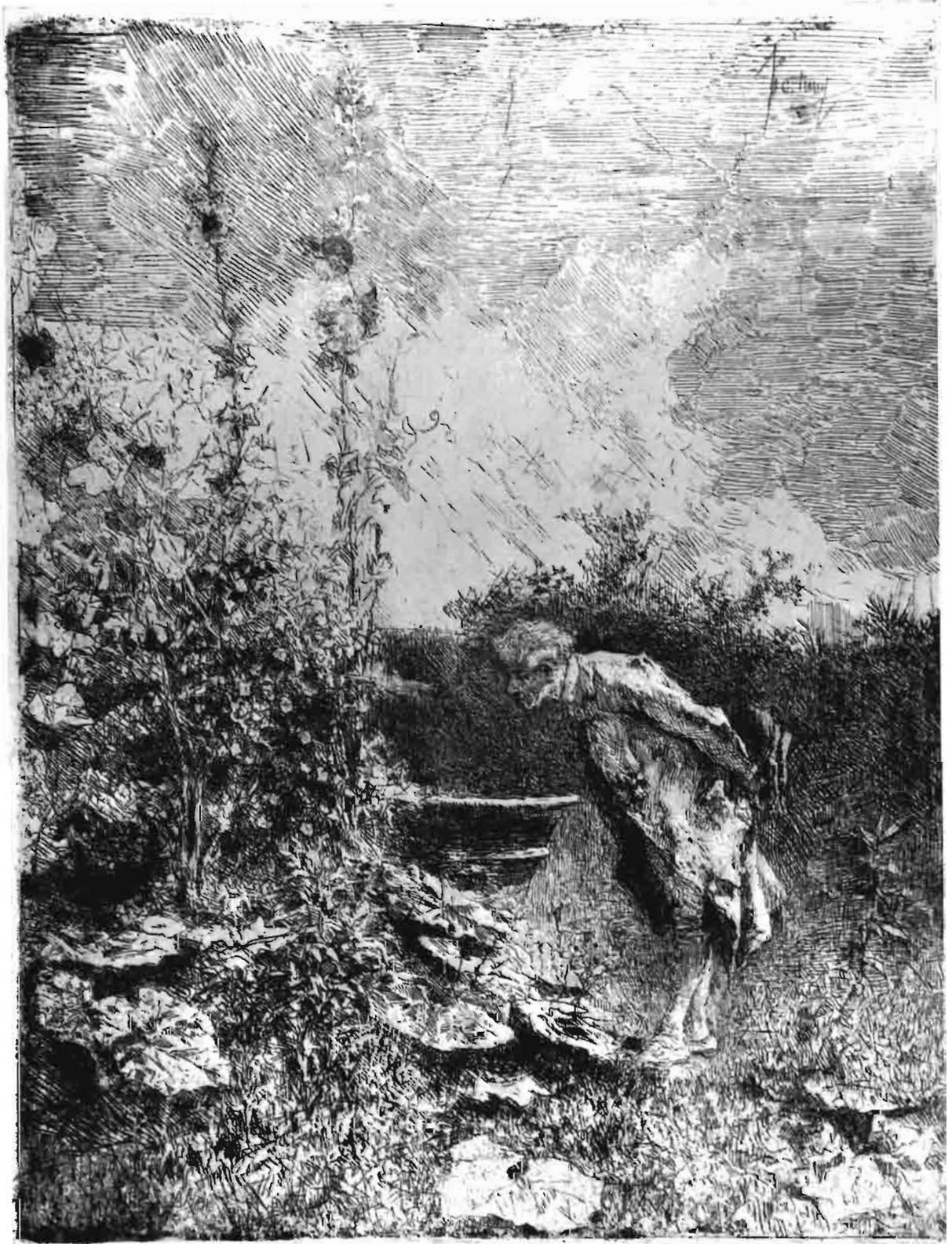
21. *La Victoria*. 0,26 × 0,165. La Victoria que sostiene en la diestra está esbozada con grafito.



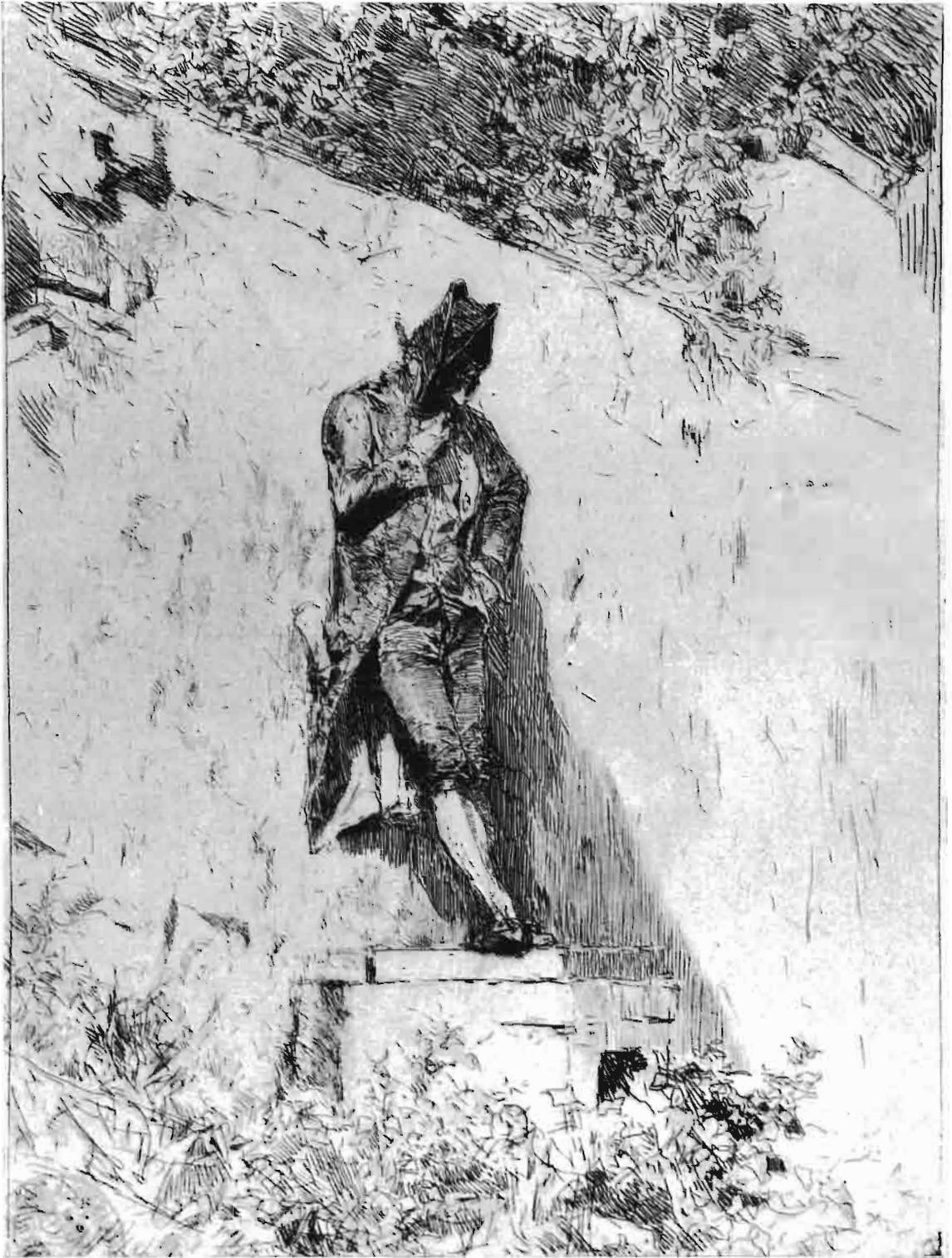
22. *La Victoria*, 1869.



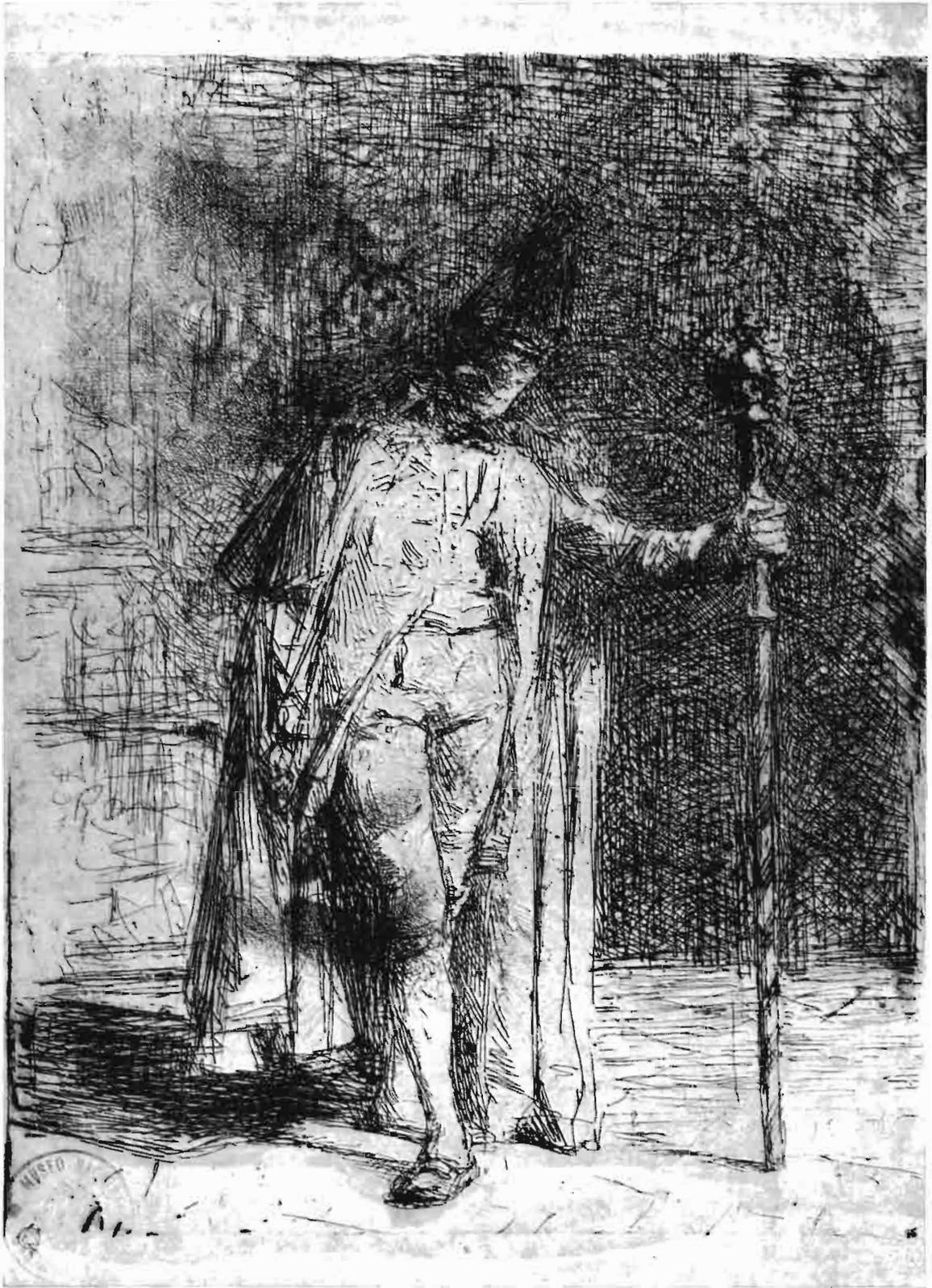
23. *El botánico.* 0,28 × 0,215.



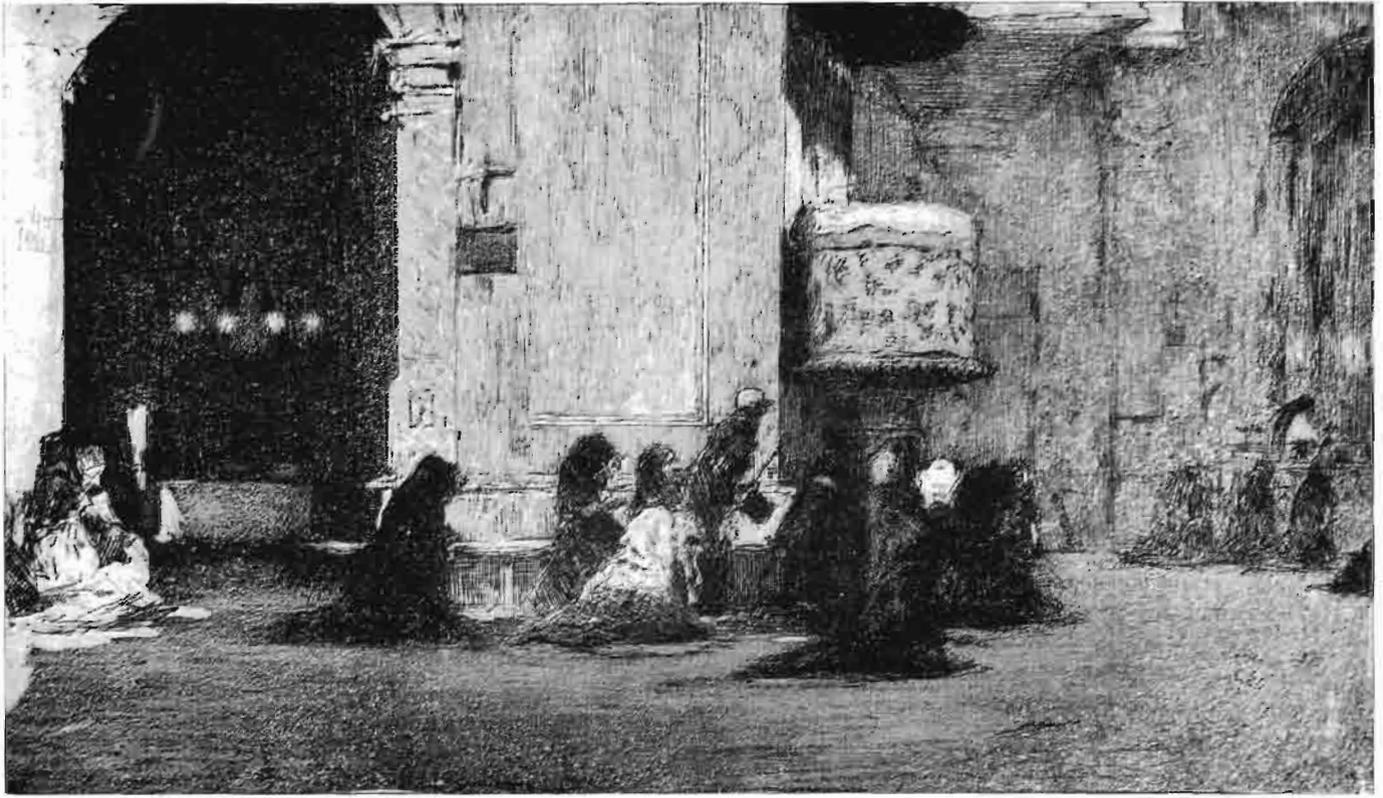
24. *El botánico*. Estado va con la firma.



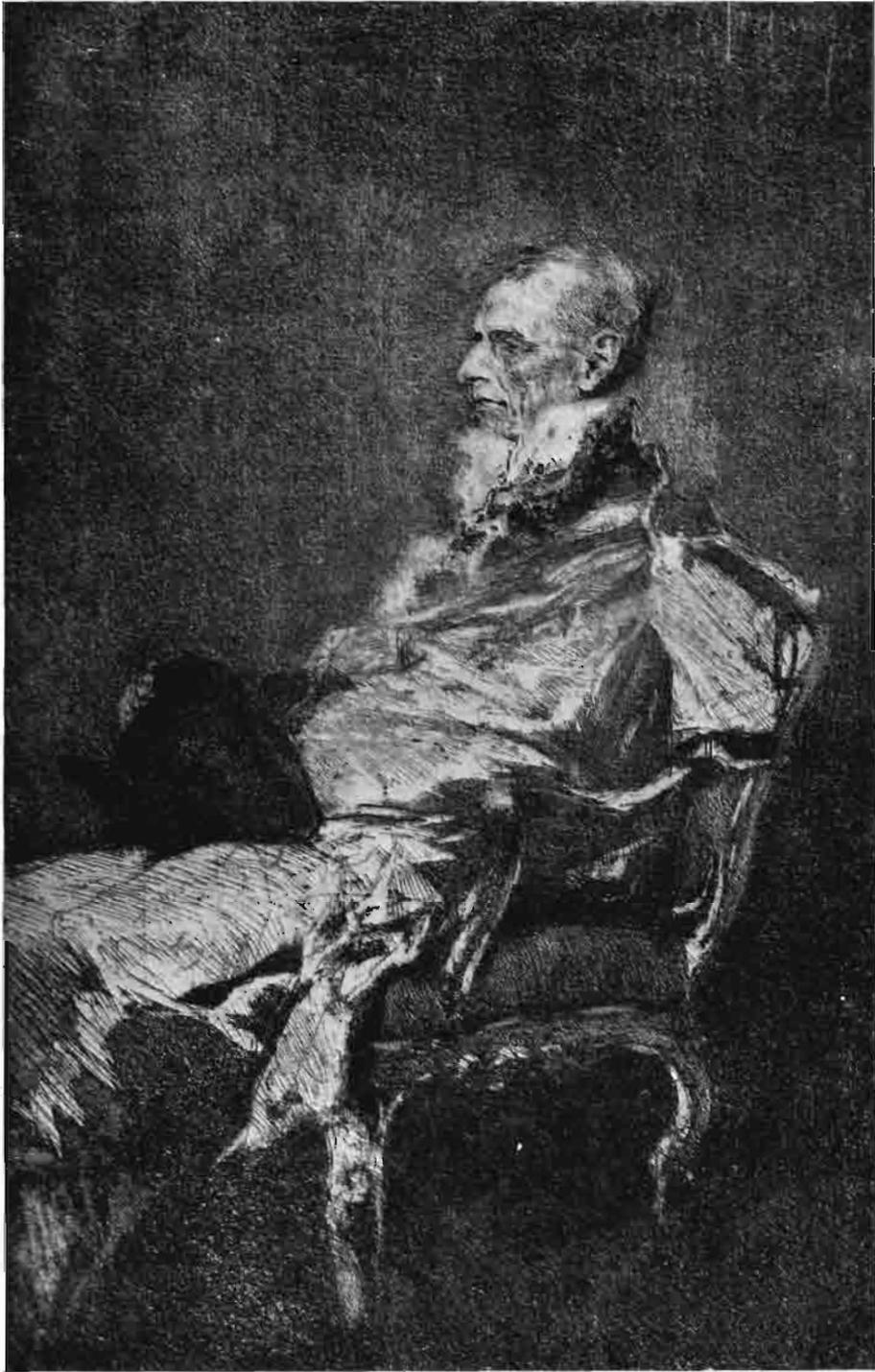
25. *Meditación.* 0,215 × 0,16.



26. *Maestro de ceremonia*. 0,215 x 0,17.



27. *Interior de un templo*. 0,215 × 0,245. Aguafuerte y aguatinta.



28. *El diplomático*. 0,245 × 0,15.



29. Cabeza de hombre. 0,105 x 0,07.

29 bis. Macrofotografía para el estudio de la ejecución.





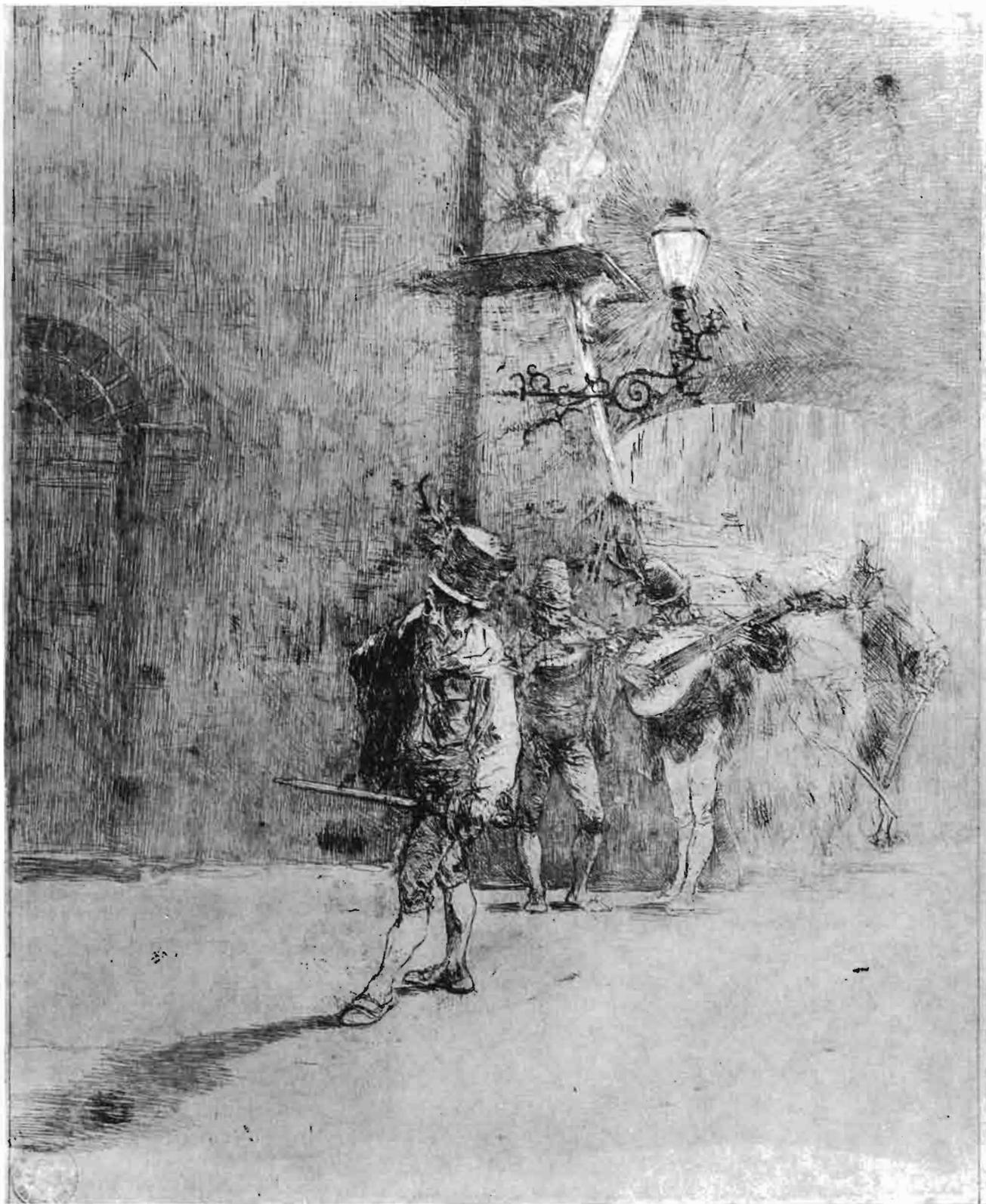
30. *La echadora de cartas*. 0,11 × 0,17.



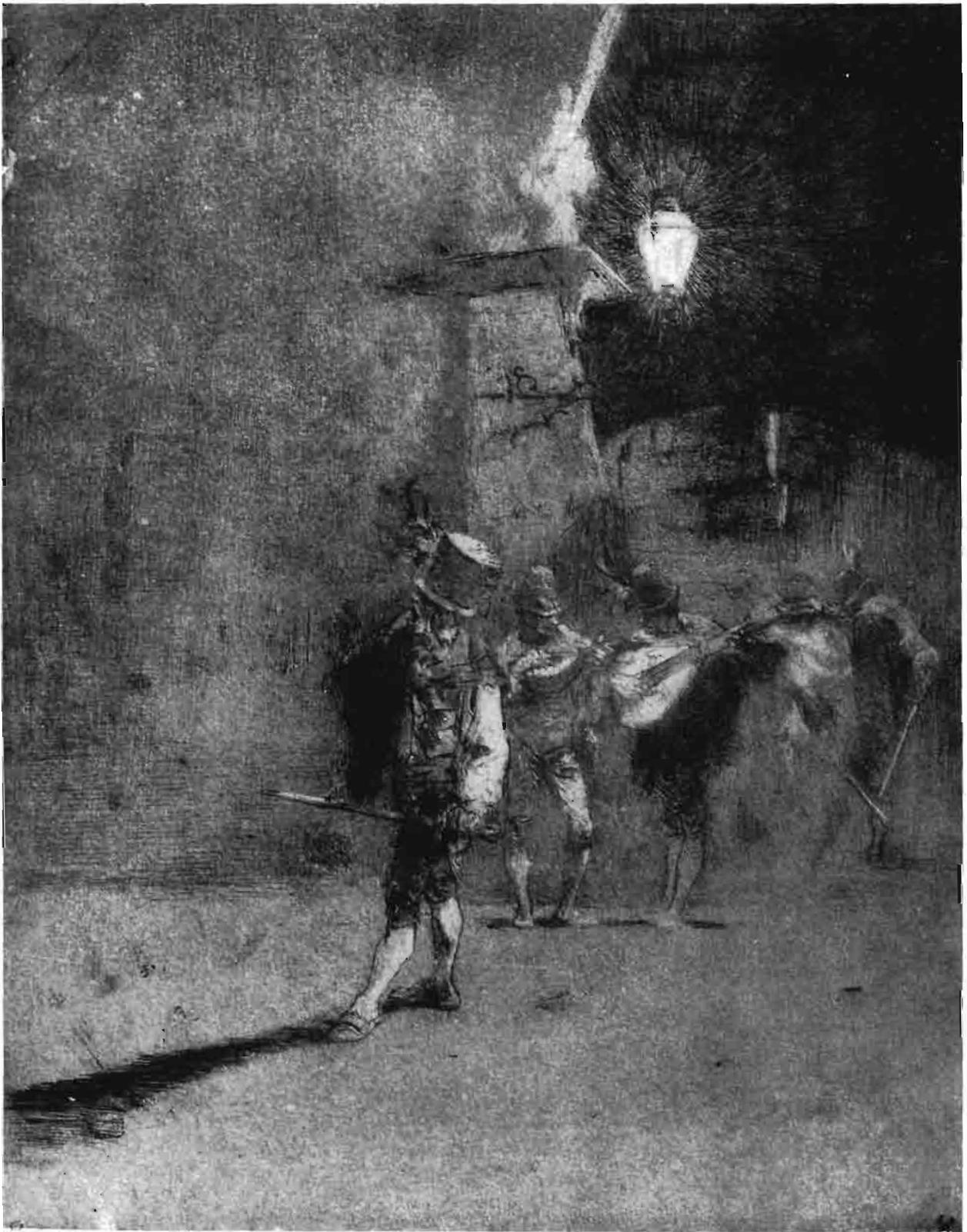
31. *Escena callejera*. 0,06 × 0,10.

31 bis. Ampliación fotográfica para mejor estudio de la ejecución.





32. *Ronda nocturna*. 0,46 × 0,37. Aguafuerte.



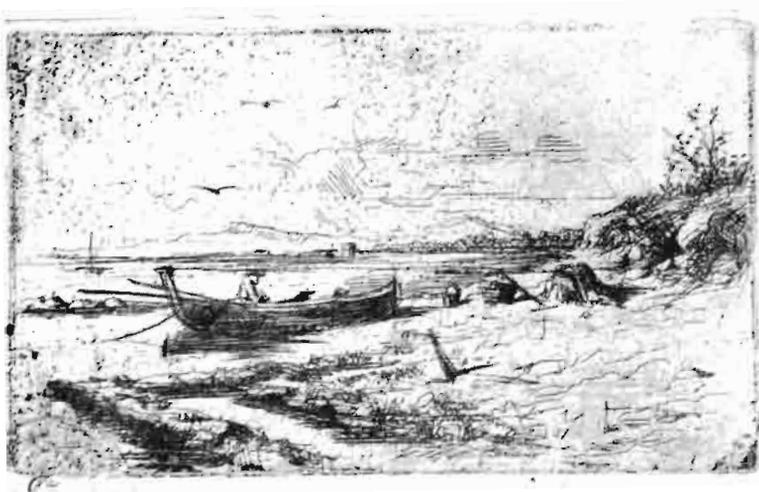
33. *Ronda nocturna*. Estado con la intervención del aguatinata.



34. *Retrato de un obispo.* 0,10 × 0,06.

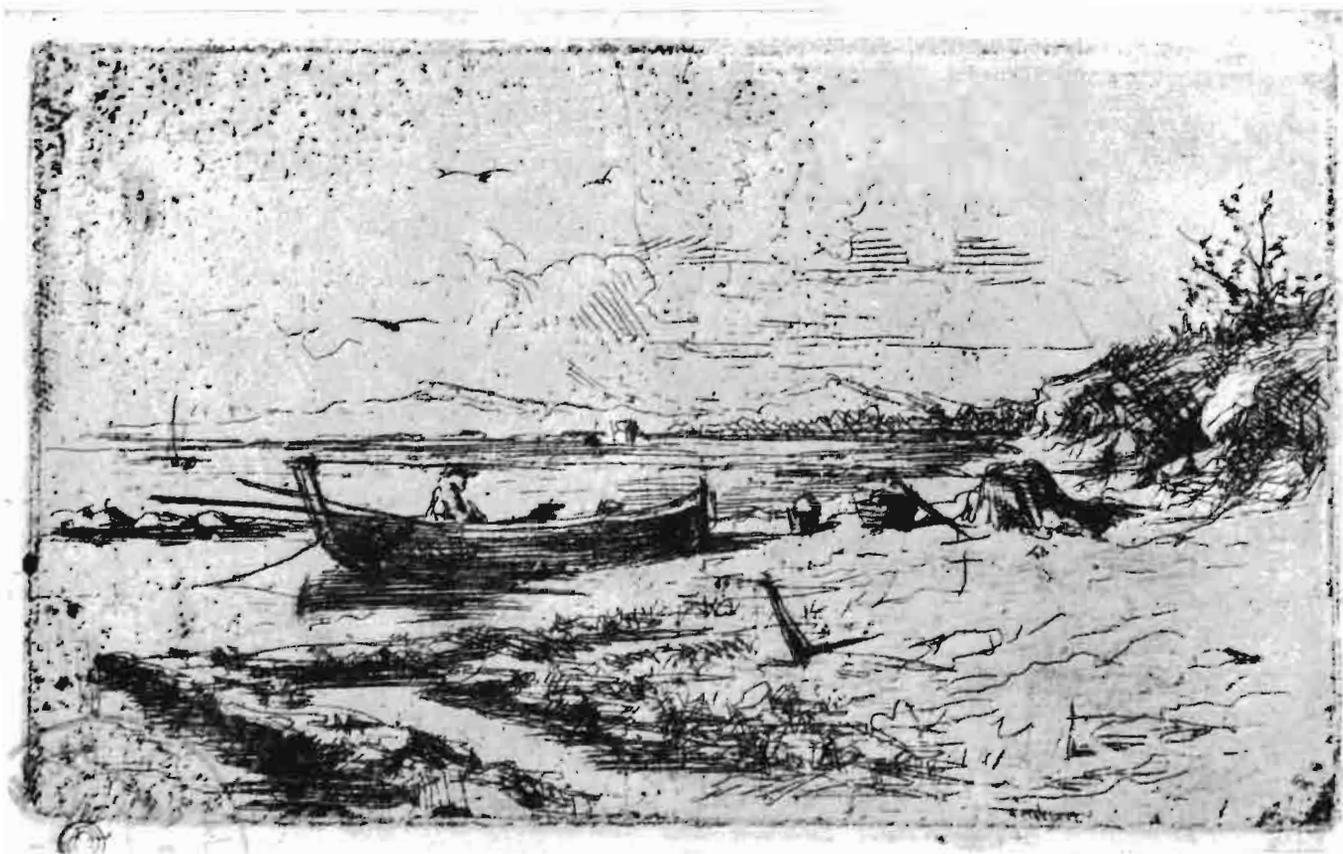


35. *Dos cardenales.* 0,10 × 0,06.



36. Paisaje. 0,06 × 0,10.

36 bis. Macrorreproducción para estudio de la ejecución.





37. Velázquez. 0,17 × 0,12.



38. Velázquez. 0,25 × 0,17.

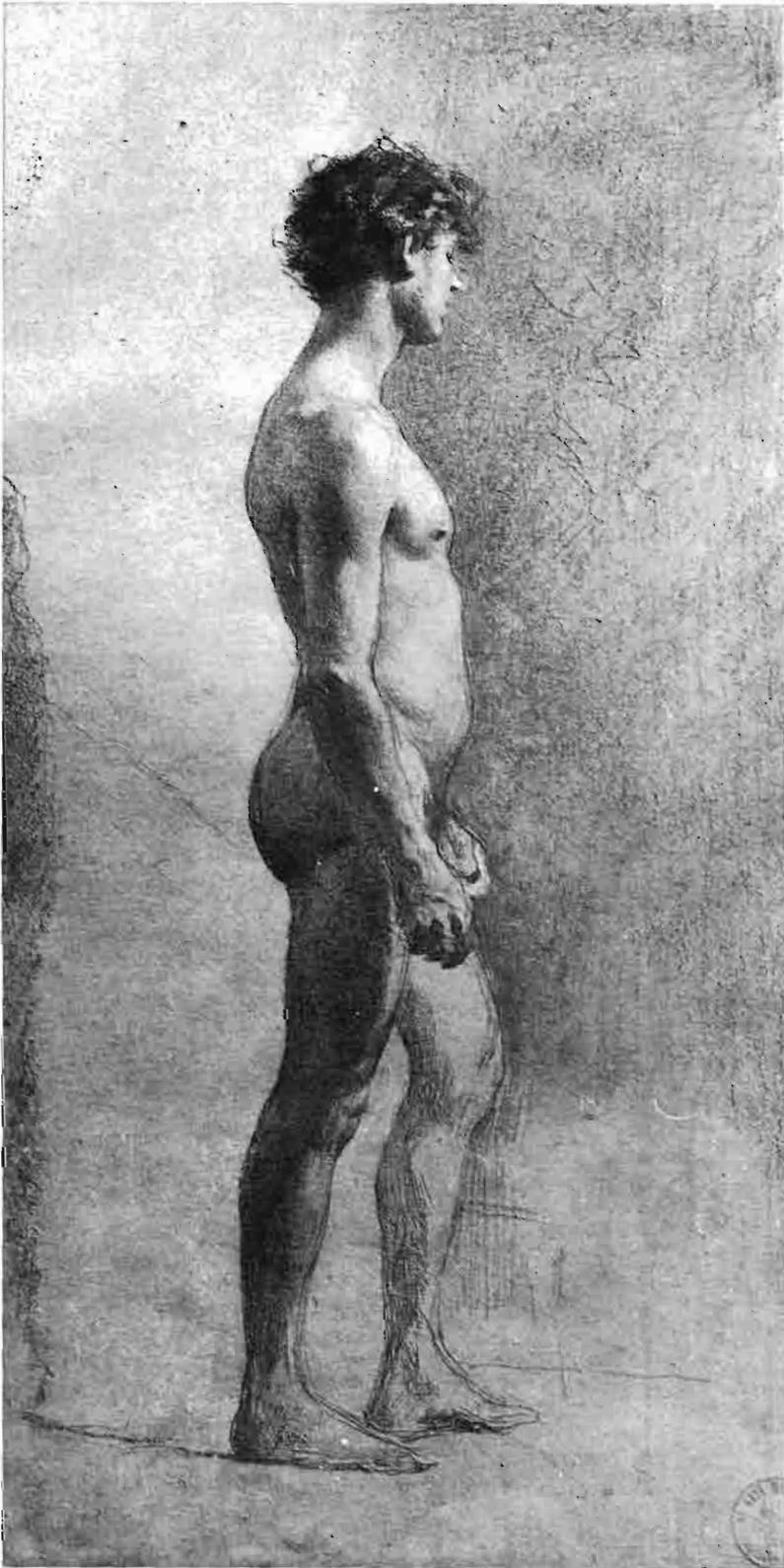


39. *Velázquez*. 0,25 × 0,17.



40. *Velázquez*. 0,17 × 0,135.

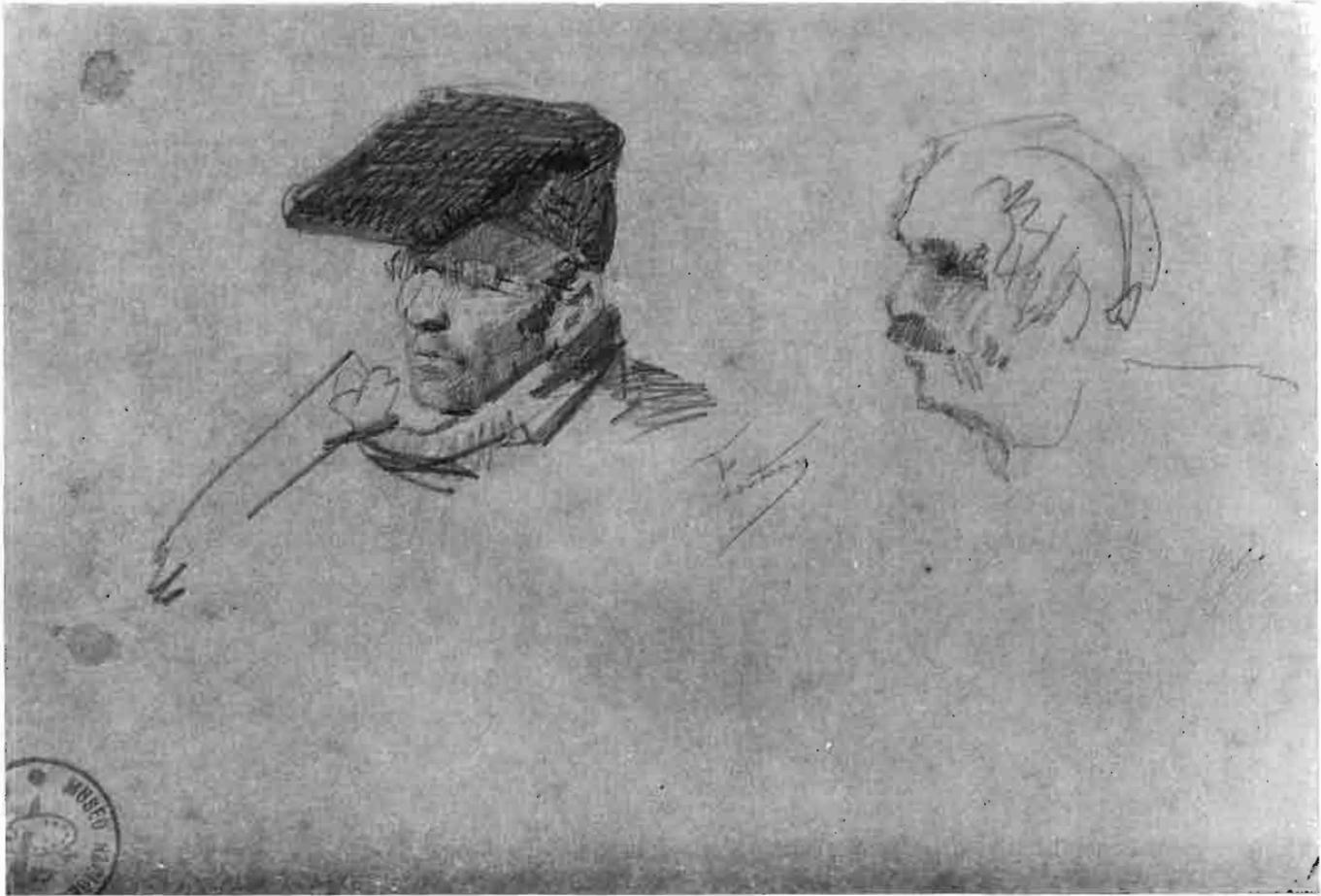
DIBUJOS



41. *Estudio de desnudo.*
0,43 x 0,30. Lápiz car-
bón.



42. *Apunte de personaje dieciochesco.* 0,14 × 0,125. Lápiz carbón y toques de blanco.



43. *Dos apuntes de cabezas.* 0,125 × 0,205. Grafito.

PUBLICACIONES
DE LA COMISARIA GENERAL DE EXPOSICIONES
1969 - 1971

EXPOSICIONES CELEBRADAS

- Tapices franceses contemporáneos.** — Presentación: Jean Coural. Madrid, abril 1969. Barcelona, mayo 1969. Bilbao, junio 1969 (agotado).
- Joaquín Peinado.**—Presentación: Julián Gállego. Madrid, mayo 1969. 60 ptas.
- Marsha Gayle.** — Presentación: José María Alonso Gamó. Mayo-junio 1969. 50 ptas.
- Pintura flamenca.**—Estudios: Diego Angulo Iníguez, José Manuel González Valcárcel y M. Paul Eeckhout. Toledo, mayo-junio 1969. 100 ptas.
- Martínez Montañés y la escultura andaluza de su tiempo.**—Estudio: José Hernández Díaz. Mayo-junio 1969 (agotado).
- Concursos Nacionales de Bellas Artes.** Madrid, mayo-junio 1969. 75 ptas.
- Primeras experiencias españolas de tendencia abstracta.** Toledo, julio-agosto 1969. 50 ptas.
- El modernismo en España.**—Estudios: Juan Ainaud de Lasarte, Joaquín de la Puente, Alexandre Cirici Pellicer, Juan Bassegoda y Nonell. Madrid, octubre-diciembre 1969. Barcelona, abril-mayo 1970. 200 ptas.
- Donación Vázquez Díaz.**—Presentación: Luis González Robles. Madrid, 1969. 30 ptas.
- Donación Vitorica (Eugenio Lucas).**—Estudio: Joaquín de la Puente. Madrid, 1969. 30 ptas.
- V Centenario del matrimonio de los Reyes Católicos.** Estudios: María Elena Gómez Moreno, Joaquín de la Puente y Amando Represa. Valladolid, 1969. Madrid, 1970 (agotado).
- El retrato español.**—Introducción: José Camón Aznar. Bruselas, 1969-70 (agotado).
- Arte gráfico alemán contemporáneo.** — Presentación: Joachim Büchner. Sevilla, Valencia, Barcelona, Madrid, 1969-1970. 50 ptas.

- Dibujos románticos españoles.** — Toledo. Diciembre 1969, febrero 1970. Las Palmas, diciembre 1970
- El retrato.**—Presentación: Luis González Robles. Ensayo: Joaquín de la Puente. Madrid, 1969 (agotado).
- La naturaleza muerta.**—Presentación: Luis González Robles. Ensayo: José María Iglesias. Madrid, 1969. 50 ptas.
- El Paisaje.**—Presentación: Luis González Robles. Ensayo: Joaquín de la Puente. Madrid, 1969 (agotado).
- La figura.**—Presentación: Luis González Robles. Ensayo: Joaquín de la Puente. Madrid, 1969 (agotado).
- I Exposición Internaonal de Experiencias Artístico Textiles.**—Presentación: Luis González Robles. Madrid, diciembre 1969. Barcelona, enero 1970. 50 ptas.
- Exposición mundial de fotografía.** — Presentación: Heinrich Böll y Karl Paweck. Sevilla, Valencia, Barcelona, Granada, Madrid, 1970 (agotado).
- Julio Antonio.**—Estudio: Rafael Santos Toroella. Tarragona, Barcelona, Sevilla, Valencia, Madrid, 1970-1971. 100 ptas.
- Ingeniería del siglo XX.**—Ensayo: de Arthur Drexler. Bilbao, Santander, Oviedo, Madrid, Sevilla, Valencia, Barcelona, 1970. 25 ptas.
- Ortega Muñoz.**—Presentación: Florentino Pérez Embid. Madrid, Barcelona, Sevilla, 1970. 125 ptas.
- III Exposición internacional del pequeño bronce.**—Textos: Luis González Robles, Guartiero Busato, Rafael F. Quintanilla, Raymond Cagniat, Marco Valsecchi, Fortunato Bellonzi, Sabine Marchano y Juan Ignacio Macua. Madrid, 1970. 100 ptas.
- Pintura italiana del siglo XVII.**—Estudio: Alfonso E. Pérez Sánchez. Madrid, mayo-junio 1970. 900 ptas.
- Olivetti, investigación y diseños.** Textos: Giovanni Giudici. Madrid, 1970. (Agotado.)
- Concurso de pintura joven** (convocado por «Blanco y Negro»). Madrid, 1970. (Agotado.)
- Alberto Sánchez (1895-1962).** Textos: Picasso, Neru-Alberti y Luis Lacasa. Madrid, Sevilla, 1970. 100 ptas.
- Pintura china contemporánea.**—Presentación: Marcela de Juan. Valencia, Sevilla, Madrid, 1970. 30 ptas.
- Bernardo Márquez (1899-1962).**—Presentación: Fernando de Azevedo. Madrid, mayo-junio, 1970. 50 ptas.
- Francisco de Zurbarán.**—Estudio: José Hernández Díaz. Las Palmas, mayo 1970. Tenerife, junio 1970. (Agotado.)
- Exposición de las últimas adquisiciones del Museo de Bellas Artes de Sevilla.**—Presentación: Florentino Pérez-Embid. Sevilla, mayo-junio, 1970. 100 ptas.
- Dibujos y grabados de Fortuny.**—Ensayo: Joaquín de la Puente. Toledo, abril-junio, 1970. 50 ptas.
- Vicente Vela.**—Presentación: José Hierro. Madrid, junio, 1970. 30 ptas.
- Luis Lasa.**—Presentación: Julio Trenas. Madrid, junio 1970. 30 ptas.
- Arte español.**—Presentación: Florentino Pérez-Embid. Estudios: Carlos Kanki y Joaquín de la Puente. Tokyo, Kyoto, 1970 (agotado).
- Santa Teresa y su tiempo.**—Estudios: José Camón Aznar, P. Efrén de la Madre de Dios, Antonio Jiménez Landi y Joaquín de la Puente. Avila, 1970. 100 ptas.
- Exposición Nacional de Arte Contemporáneo.**—Barcelona, Bilbao, Madrid, Sevilla, Valencia, 1970.
- Exposición antológica de Artistas premiados por la Fundación Rodríguez-Acosta (1957-1970).**—Presentación: Miguel Rodríguez-Acosta Carlström. Madrid, octubre 1970. 100 ptas.
- Los estudios de paisaje de Carlos de Haes (1826-1898).** — Estudio: Joaquín de la Puente. Toledo, 1971.
- Urculo.**—Por Vicente Aguilera Cerni. Madrid, noviembre 1970.
- Francisco Peinado.** — Por Venancio Sánchez Marín. Madrid, noviembre 1970 (agotado).
- Eugenio Lucas (1870-1970).**—Por Joaquín de la Puente. Alcalá de Henares, 1970. 50 ptas.
- XIX Salón de Grabado.**—Por L. Figuerola Ferretti. Madrid, noviembre 1970. 100 ptas.
- Maestros del arte moderno en Italia (1910-1935).** — Presentación: Luis González Robles. Estudio de Franco Russoli. Madrid, Barcelona, 1970. 200 ptas.
- Arte y cultura china.** Madrid, noviembre-diciembre 1970. 30 ptas.
- Madrid por Delapiente.** — Por José Camón Aznar. Madrid, noviembre-diciembre 1970. 50 ptas.
- Isabel Pons.**—Por Carlos Areán. Madrid, diciembre 1970. 30 ptas.
- Estuardo Maldonado.**—Por C. G. Argan y Nello Ponente. Madrid, diciembre 1970. 30 ptas.
- Monumentos históricos de Alemania y su restauración.**—Textos de Luitpold Werz y Werner Bornheim. Madrid, diciembre 1970 (agotado).
- Constan Permeke (1886-1952).**—Estudio: W. Van den Bossche.
- Alvaro Delgado.**—Por José Corredor-Matheos. Madrid, marzo 1971.
- Agustín Celis.**—Por Santiago Amón. Madrid, marzo 1971.
- Testimonio 70.**—Madrid, marzo 1971.
- Alberto Durero (1471-1528).**