

arrodillado ante el estrado de un altar en el momento en que la Virgen, ayudada por un ángel, impone la casulla al prelado toledano como correspondencia por la labor que éste llevara a cabo de su condición inmaculada, especialmente en su *De virginitate perpetua Sanctae Mariae*<sup>16</sup>. La estancia en que se desarrolla el hecho, sencilla capilla de la que se ve sólo parte del altar, está cubierta de nubes entre las que varios angelitos se aproximan a contemplarlo. En la parte inferior izquierda, dos angelitos juegan con los atributos episcopales del Santo, mitra y báculo.

Podemos atribuir a José de Mera un tercer cuadro que, como el anterior, se encuentra en la catedral de Coria en un retablito barroco semejante y simétrico con aquél. No hemos encontrado en él firma alguna. El tema es el de la Virgen con el Niño y Santa Ana. La composición es idéntica a la del cuadro de Murillo del mismo tema que se encuentra en la iglesia de Adanero<sup>17</sup>. El lienzo cauriense es de parecidas características artísticas en cuanto a posturas, color, tipos humanos, etc., que el firmado por José de Mera.

Aunque no está cumplidamente estudiada la pintura sevillana del siglo XVIII, se ve en los cuadros citados que Mera se mueve dentro del siglo. Tiene una innegable calidad en cuanto a la organización de los cuadros, aun dentro de su sencillez compositiva. Más que en el color, se apoya en el dibujo de corte tradicional, aplicando escasa materia que, a veces, aparece bastante perdida. Los tipos humanos, los plegados, los angelitos, nubes, etc., también le inscriben con impersonalidad pero con buen oficio en la amplia nómina no muy conocida de pintores que trabajaban en torno al foco sevillano de principios del siglo XVIII en la estela que, vagamente, podemos calificar de murillesca.—SALVADOR ANDRÉS ORDAX.

## UN LIENZO INEDITO DE JEAN-BAPTISTE BENARD

Entre la inmensa multitud de pintores que pululan a lo largo del siglo XVIII francés resalta curiosamente la figura de este «petit maître», según la terminología del país vecino. No se sabe gran cosa de él, ni sus orígenes ni su final, tan sólo que trabajaba a mediados de la centuria pues sus únicas obras aparecidas con fecha hasta ahora, encuadran su labor entre los años 1745 y 1756<sup>1</sup>. Debió morir joven puesto que el catálogo de la colección La Live de Jully, redactado en 1764, indica al hacer referencia a sus obras:

<sup>16</sup> Vid. sobre este tema: BLANCO GARCÍA, V.: «La virginidad perpetua de María», en *San Ildefonso de Toledo*, B. A. C., Madrid, 1971. CASCANTE, J. M.: «El Tratado 'De Virginitate' de S. Ildefonso de Toledo», *La Patrología toledano-visigoda*, Madrid, 1970, pp. 350-368. SOLANO, J.: «San Ildefonso de Toledo y la Inmaculada», *Ibidem*, pp. 369-388.

<sup>17</sup> ANGULO IÑIGUEZ, D.: *Murillo*, t. II, p. 167, Cat. N.º 179; t. III, lám. 388, Madrid, 1981.

<sup>1</sup> THIEME-BECKER, *Allgemeines Lexikon...* III, 1909, p. 291. C. G. MARCUS, *Un petit maître mal connu: Jean-Baptiste Bénard*. Art et Curiosité, mayo/junio, s/f. E. BENEZIT, *Dictionnaire...*, 1976, I, p. 616.

«... cet artiste qui annonçait beaucoup de talent, n'a pas veçu assez longtemps...». A través de sus pocas pinturas conocidas se advierte que las expresiones enunciadas en el repertorio citado no eran en absoluto exageradas: fue un pintor refinado, detallista y amigo de lo anecdótico, abierto a todas las corrientes de su tiempo, con un estilo que dignificaba lo intrascendente de los asuntos mediante la corrección en la gracia, el sentido de lo amable sin caer en extremismos y una personalidad propia y bien diferenciada, que le distingue de sus coetáneos.

La pintura que hemos localizado no puede ser titulada hasta ahora más que de forma genérica con la socorrida denominación de «Escena galante»<sup>2</sup>. Se encuentra en una colección privada, de gran prestigio, muchas de cuyas obras francesas fueron adquiridas en París a mediados del XIX, lo que puede servir también para señalar la posible procedencia de la que estas líneas estudian. La escena, en el marco natural de un bosquecillo frondoso, muestra a un grupo de jóvenes de ambos sexos, dispuestos en diferentes grupos que forman agradables conjuntos de carácter entre pastoril y galante: unos juegan con una oveja, otros charlan manteniendo una jaula en las manos con gesto divertido, una en un lateral acude con un cestillo de flores..., etc. Tras ellos una escultura de tradición clásica, un amorcillo, toca una flauta y una fuente semiescondida entre el follaje, completan el efectismo arcádico. Contrastando con las masas arbóreas, en el lado opuesto un claro se abre hacia un amplio paisaje de remotas lontananzas.

La pieza se atribuyó a Lancret<sup>3</sup>, pero después de un rápido examen se aprecia su adscripción a la ejecutoria y estilo de Bénard, de quien es una de sus mejores realizaciones. Puede compararse con alguna de sus obras conocidas<sup>4</sup>, a pesar de que no se prodigan con exceso, pues salvo contadas ocasiones<sup>5</sup> no es un pintor que figure en las exposiciones que habitualmente tienen lugar sobre el XVIII<sup>6</sup>. Sin esfuerzo se ve un decidido gusto por lo anecdótico, ausente de problemas, a la vez que se aprecia a través de su técnica una maestría de excelente dibujante y soberbio colorista. En contraposición a otros cuadros conocidos, que expresan cierto espíritu de Chardin y Lépicié, existe en éste una combinación de influencias que va desde el recuerdo de las fiestas galantes de Watteau, templado por la evolución de sus seguidores, hasta el gracioso concepto de las mejores pinturas de Antoine y Charles-Antoine Coppel, basado todo ello en un ambiente delicado y fantástico, de corte infantil y teatral. Se nota que el artista conocía a fondo las diferentes líneas estéticas de su tiempo y a la vez sabía escoger lo que más convenía al efecto que deseaba otorgar a sus cuadros más estimables. Esta decidida funcionalidad se colige de la temática de otras piezas suyas, en espe-

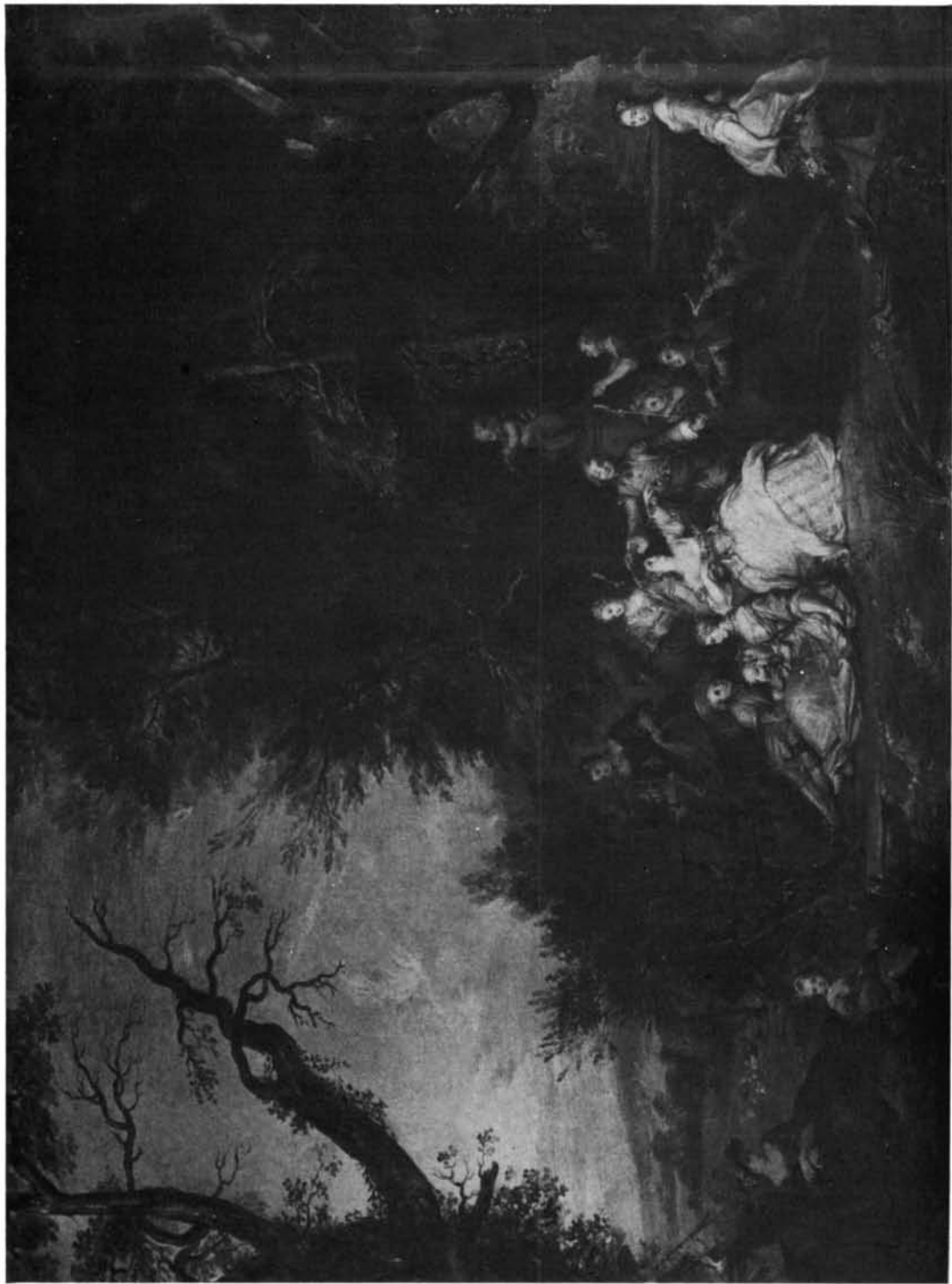
<sup>2</sup> Lienzo (0,96 × 1,28). Magnífico estado de conservación.

<sup>3</sup> A. VEGUÉ Y GOLDONI, *Palacio de Cervellón*. Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, 1919, p. 176.

<sup>4</sup> C. G. MARCUS, Op. cit.

<sup>5</sup> Cat. Exp. «L'Enfance». Galerie Charpentier. París, 1949.

<sup>6</sup> Curiosamente J. P. Cuzin ha destacado una de sus obras en la exposición «La disease de bonne aventure de Caravage». Dossiers du département des peintures, n.º 13. Louvre. París, 1977, p. 45, n.º 121. Se trata de uno de los dos lienzos del Museo Nissim de Camondo, de París, que posee el asunto al que hace referencia el título de la exposición.



Madrid. Colección privada. Escena galante, por Jean Baptiste Bénard.

cial «El taller» y «La fragua», aparecidas en una venta de 1932<sup>7</sup>; aunque la presente se inscriba más en las de tema festivo, como «Escena de niños en el campo»<sup>8</sup>, cuyo carácter escénico, no alcanza al «Pastorcillo de opereta» o al «Pastorcillo rústico», de la exposición «L'Enfance»<sup>9</sup>.

Su expresión artística parece encontrarse a mitad de camino entre la obra de género y el ambiente de lo galante-campesino, a la manera del «hameau» de María Antonieta en Versalles; se observa también una superación de la temática sencilla e intrascendente merced a una honda sensibilidad lírica, que precisa un sentido peculiar y distintivo en las obras que pertenecen a su pincel, del que ésta viene a ser uno de sus resultados culminantes y resumen de los aspectos antedichos. Con todo se ve en ciertos personajes un tratamiento ligeramente seco de los paños, combinado con calidades esmaltadas en rostros y brazos; las figuras tienden a ser pequeñas y frágiles, con rostros poco diferenciados y dirigidas a una esquematización que varía escasamente los rasgos y los gestos. A pesar de todo es una magnífica pintura, que por sí sola describe el efectismo y la ligereza de este tipo de escenas, características de los años centrales del reinado de Luis XV<sup>10</sup>.  
—JUAN J. LUNA.

## ARQUITECTURA ECLECTICA EN VALLADOLID: LA REFORMA DE LA UNIVERSIDAD

A comienzos del siglo xx la arquitectura española continúa apegada a la corriente historicista iniciada en la centuria anterior, prolongándose lo que Navascués ha denominado «los epígonos del Eclecticismo». En la última década del siglo xix hace su aparición una verdadera reacción nacionalista que se manifiesta en la arquitectura decimonónica española a través de los dos últimos movimientos «neos»: el neoplateresco y el neobarroco<sup>1</sup>.

Ambos estilos tienen su modesta representación en la arquitectura vallisoletana del primer cuarto de nuestro siglo<sup>2</sup>. El plateresco inspira algunos edificios locales como el Ayuntamiento, la Academia de Caballería o Correos y Telégrafos, mientras que el neobarroco se manifiesta en el nuevo edificio de la Universidad, construido a principios de siglo.

<sup>7</sup> Venta Hotel Drouot. Paris (7-III-1932). Firmadas y fechadas en 1756 (0,29 × 0,44, cada una).

<sup>8</sup> C. G. MARCUS, Op. cit., fig. 8.

<sup>9</sup> Galerie Charpentier, Op. cit.

<sup>10</sup> Una prueba de la estima que mereció en su época es la aparición de obras suyas en la venta de la colección de Largillierre, en 1765.

<sup>1</sup> NAVASCUÉS PALACIO, P., «El problema del eclecticismo en la arquitectura española del siglo xix», *Revista de Ideas Estéticas*, 1971, n.º 144, pp. 111-125; IDEM, *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*. Madrid, 1973, pp. 296 y 312; IDEM, *Historia del Arte Hispánico. V. Del Neoclasicismo al Modernismo*. (Arquitectura). Madrid, 1978, pp. 89-92.

<sup>2</sup> VIRGILI BLANQUET, M.ª A., *Desarrollo urbanístico y arquitectónico de Valladolid (1851-1936)*. Valladolid, 1979.