EL ARTE EN ESPAÑA.

© Biblioteca Nacional de España



© Biblioteca Nacional de España

TOMO PRIMERO.

EL ARTE EN ESPAÑA.

REVISTA QUINCENAL

de las ARTES del DIBUJO.



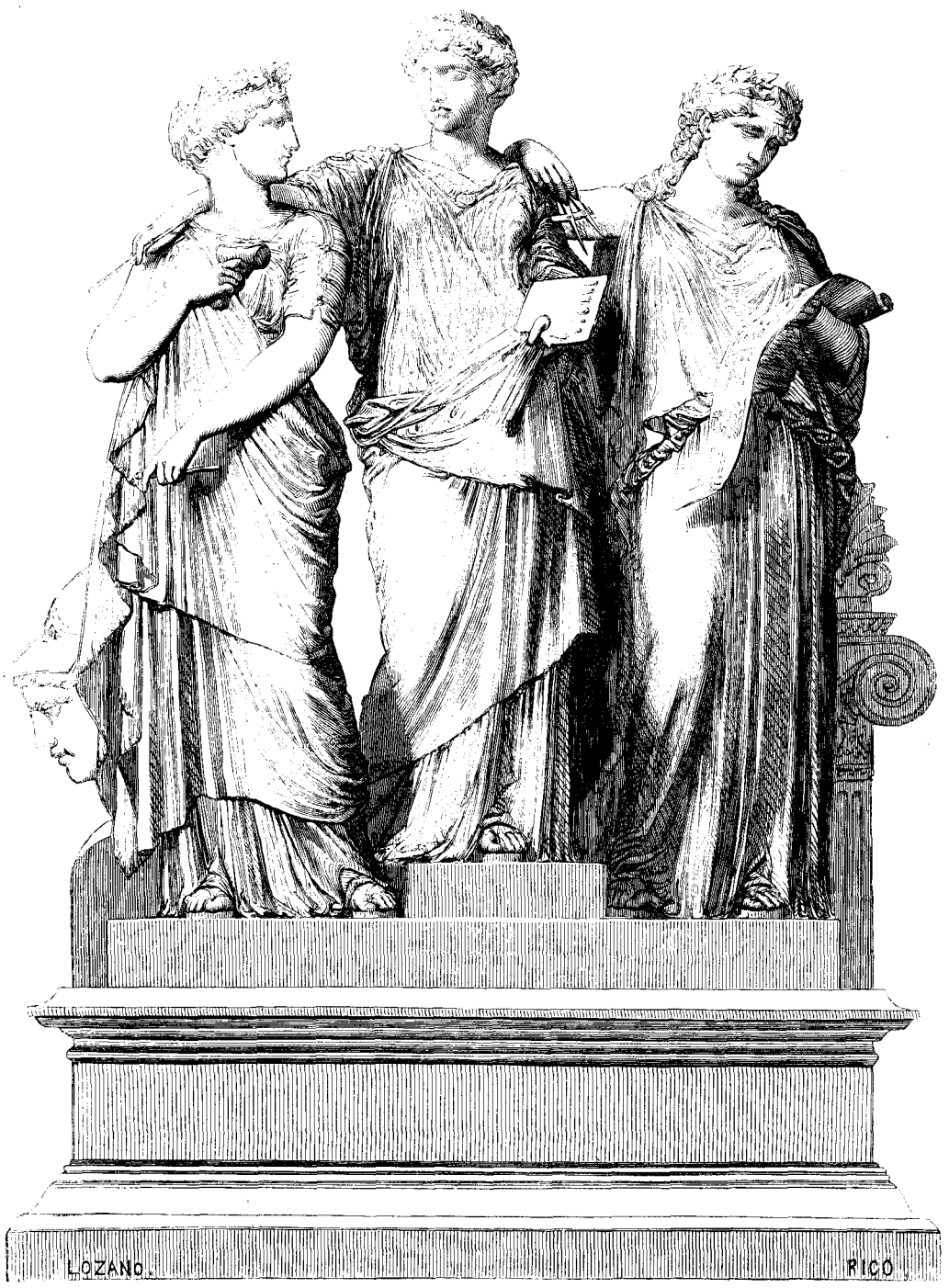
MADRID.

Imprenta de M. Galiano.

1 8 6 2

HEMEROTECA NACIONAL

© Biblioteca Nacional de España



PINTURA. ESCULTURA. ARQUITECTURA

HEMEROTECA NACIONAL

© Biblioteca Nacional de España

EL ARTE EN ESPAÑA.

HEMEROTECA NACIONAL

Nada más comun, tratándose de publicaciones como la presente, que encarecer sus autores al darlas á luz la importancia del fin á que se dirigen. En casos tales rara vez dejan de ser pródigos en promesas, aunque no siempre cuenten de antemano con medios para cumplirlas. Nosotros juzgamos innecesario seguir tan trillado sendero. En el prospecto de esta Revista se ha manifestado ya que su *único objeto* consiste en cultivar, fomentar y difundir el estudio de las bellas artes, y que no es una empresa de índole mercantil. Allí se ha dado á conocer el nombre de los escritores y artistas que son sus propietarios, fundadores y colaboradores, exponiendo sumariamente las condiciones materiales de la publicacion y los dias del mes en que se ha de efectuar. Resta ahora indicar en breves términos el plan que nos proponemos seguir en lo que constituye la esencia del periódico, esto es, en lo puramente artístico y literario. Serémos parcos en prometer, y harémos cuanto quepa en lo posible por mostrarnos espléndidos en cumplir.

No hay para qué malgastar el tiempo en explicar lo que todo el mundo sabe. Creer que pudiera ser necesario demostrar aquí la importancia de las bellas artes, ya por lo que son en sí, ya como elocuente expresion del espíritu de la civilizacion y del pueblo en cuyo seno se desarrollan, fuera ofender gravemente á los lectores. ¿Quién ignora hoy dia que en el arte han depositado los pueblos sus más altas intuiciones, y que, merced á la fidelidad con que en todas épocas ha sabido aquel guardar este inestimable depósito, puede actualmente la historia apreciar la índole y particulares circunstancias de civilizaciones pretéritas, descifrando muchos arcanos que serian incomprensibles sin tal auxilio, y ofreciendo á la humanidad tesoros de viva luz y provechosa enseñanza?

© Biblioteca Nacional de España

Predicar en favor de estas ideas, fuera predicar á convertidos. Gracias al sistema de publicarlo todo por medio de la prensa diaria, que es uno de los rasgos peculiares del tiempo presente, nadie ignora de qué modo y á costa de qué sacrificios procuran hoy las naciones más cultas aumentar su caudal de objetos artísticos. Donde quiera que existe un pueblo civilizado vemos ahora un afan de investigacion, un prurito de erigir suntuosos templos donde depositar y custodiar los tesoros del arte, y un empeño tal por adquirir las joyas que nos han legado otros siglos, que si no hubiese más pruebas de lo que aquel es y vale como elemento civilizador y como termómetro de cultura, la presente bastaria para demostrarlo. Pueblos hay cuya importancia política ha sido casi nula por espacio de largas centurias, y á los cuales, no obstante, han rendido y rinden tributo de admiracion naciones muy poderosas. ¿Y á qué se debe este fenómeno? A ser esos pueblos depositarios de insignes tradiciones artísticas, y á poseer lienzos, estátuas, monumentos, en suma, una riqueza que sólo en ellos reside, y por virtud de la cual representan en el teatro de la civilizacion universal un papel tan lucido como el que más de los Estados fuertes y preponderantes.

A investigar y estudiar atentamente los títulos en que se funda la nobleza artística de España, señora un tiempo del mundo, se dirigirán nuestros mayores esfuerzos. No quiere esto decir en manera alguna que hayamos de circunscribirnos á sólo inventariar y apreciar lo que tenemos en casa: harto sabemos que el arte es cosmopolita, y que esta afortunada condicion es una de sus principales excelencias. Pero las demás naciones que poseen como nosotros grandes riquezas artísticas han cuidado ya de darlas á conocer, quilatando con sana crítica, á la luz de los conocimientos modernos, su verdadera importancia; mientras que nuestro caudal (sobre todo en determinados ramos) es tan generalmente desconocido como digno de ser apreciado y admirado.

Muchas, muchísimas preciosidades han desaparecido de nuestro suelo en lo que va del presente siglo, merced al espíritu devastador de guerras y revoluciones. Monumentos que fuéron admiracion de las edades pasadas, y cuya solidez parecia desafiar las iras del tiempo, han sucumbido al furor vandálico de la ignorancia. De algunos que erigió la piedad ó la esplendidez de nuestros mayores, apenas queda memoria. De otros sólo hay en pié despedazados restos que no tardarán mucho en ser montones de escombros, si no se procura evitar su total ruina. Pero áun siendo tal y tan grande el estrago que han hecho los vándalos demoledores, todavía podemos gloriarnos de poseer muchas joyas de gran precio, lo mismo en pinturas y esculturas que en monumentos arquitectónicos; así en dibujos y grabados como en tapices antiguos y modernos; tanto en armas y muebles como en esmaltes, porcelanas, orfebrería, telas historiadas y cuanto tiene relacion con las artes del dibujo y con la arqueología artística. Además, nuestras iglesias y catedrales conservan aún mil y mil objetos venerandos de peregrina labor, que patentizan lo que ha sido el arte, y por consiguiente la civilizacion de España en los

© Biblioteca Nacional de España

siglos medios y en la época del renacimiento; y entre estas preciosas reliquias (de la mayor parte de las cuales no hay en el extranjero ni remota idea, y que apenas son conocidas de unos cuantos estudiosos en nuestro mismo país) las hay dignísimas de ver la luz pública, no solamente por su mérito intrínseco, sino como documentos históricos. De todo ello nos proponemos dar escogidas muestras en las columnas de esta Revista por medio de la litografía, ó con auxilio del grabado; ya en láminas sueltas, ora, en fin, con *ilustraciones* intercaladas en el texto.

El Arte en España, sin desdeñar las especulaciones filosóficas ó estéticas, se ocupará, pues, muy principalmente en estudiar é ir dando á conocer, acompañados de cuantas noticias sea dable adquirir, los monumentos, cuadros, esculturas y curiosidades de todos géneros que tanto abundan en nuestra nacion, prefiriendo siempre los más raros, menos conocidos y más genuinamente españoles, y allegando así materiales con que se pueda escribir un dia con mayor facilidad la historia de las bellas artes en España.

Persuadidos de que son innumerables los caminos por donde se llega á realizar lo bello en el arte, huirémos ahincadamente del pernicioso exclusivismo que condena cuanto no se ajusta á su modo particular de ver, siquiera sea este el más equivocado y distante de la verdad y de la belleza.

Todas las opiniones, todas las escuelas, todos los géneros del arte tienen derecho á ocupar un lugar en nuestras columnas y á ser apreciados y juzgados con la misma imparcialidad, aunque no á todos se deba igual estimacion y aplauso. La gran ventaja de la crítica moderna consiste en esa prudente libertad, en esa razonable tolerancia que no pide á cada uno sino lo que puede dar con arreglo á las circunstancias propias del siglo y del país en que florece, y habida consideracion á la índole especial de su talento y á los accidentes de su vida. Gracias á Dios, un espíritu independiente y filosófico ha venido á sustituir en artes y letras al ciego y torpe servilismo de los exclusivistas sistemáticos. Ahora, por ejemplo, nadie podria, como se hizo un tiempo, avilantarse á calificar de *bárbara* la arquitectura llamada gótica, sin ser generalmente silbado. Pero esta independiente universalidad de la crítica, que es sin duda alguna un gran bien, degenera en mal si de libertad se convierte en licencia y se empeña en acreditar errores ó extravagancias. Cuando esto suceda (y dejando siempre á cada uno el derecho de emitir libremente sus opiniones) tratarémos de combatirlo, volviendo sin arrogancia ni temor por los fueros de la verdad y del arte.

Atentos al movimiento artístico de los demás países, procurarémos tener al corriente de él á los lectores; pero cuidarémos con mayor empeño de retratar en lo posible el de nuestra patria, á fin de que dentro y fuera de ella se conozca con exactitud el mérito de nuestros artistas y el saludable renacimiento que de algunos años á esta parte se está efectuando en España. Si á pesar de ese renacimiento no nos es posible todavía competir con los extraños en ciertos particulares, podemos tener la satisfaccion de haber

© Biblioteca Nacional de España

andado mucho en poco tiempo, y de ver que los estudios artísticos se inclinan al buen sendero. A estimular cada vez más esta feliz propension dedicarémos tambien especial cuidado, aconsejando, aplaudiendo ó censurando á los encargados de dirigir la educacion artística de la juventud y de acrisolar y difundir el buen gusto, segun el caso lo exija, y como cumpla mejor al desinterés y rectitud de nuestros propósitos. De igual suerte indicarémos al gobierno, siempre que sea necesario, las reformas que reclamen la enseñanza y el esplendor de las artes, así como los beneficios y auxilios que en nuestra opinion se deban á los artistas de mérito.

Hechas estas indicaciones, que irémos explanando con arreglo á las circunstancias, fácilmente se comprenderá que las tres láminas sueltas que acompañan al presente número son como símbolo expresivo de nuestra idea.

La primera, compuesta y dibujada por D. Isidoro Lozano, y grabada en madera por D. Bernardo Rico, representa el amistoso consorcio de las tres nobles artes, Pintura, Escultura y Arquitectura, basa y fundamento de todas las otras, y representacion viva de nuestro pensamiento en su mayor latitud.

La segunda, dibujada por D. German Hernandez, y grabada por D. Domingo Martinez, retrata la estátua de Santa Leocadia que existe en Toledo y de la cual se hablará más adelante.

La tercera, en fin, grabada al agua fuerte por D. José Vallejo, tiene por objeto popularizar un cuadro de los menos conocidos, y por consiguiente de los menos estudiados, del primer pintor naturalista del mundo. No recordamos que el *Mercurio y Argos* de Velazquez se haya publicado antes de ahora por medio del grabado ó de la litografía. Esta circunstancia, y las singulares dotes que resplandecen en tan admirable lienzo, nos inducen á creer que las personas de gusto aprobarán la eleccion. Habiendo de comenzar por reproducir un cuadro de alguno de los grandes maestros que más determinan y caracterizan las diversas escuelas de España, claro está que ese cuadro no podia ser de otro que del *primer maestro del mundo*, como lo llama Viardot, del gran D. Diego Rodriguez de Silva y Velazquez, expresion la más alta, la más sublime y característica de la pintura española.

Bien quisiéramos exponer aquí algunos pormenores relativos al notable lienzo de que da tan exacta idea el dibujo y grabado del Sr. Vallejo. Pero habiendo de refutar en breve las atrevidas aseveraciones del Sr. Beulé (miembro del Instituto de Francia) acerca de la pintura española y de sus más esclarecidos maestros (aseveraciones contenidas en los artículos sobre Velazquez y Murillo recientemente publicados en la *Revue des deux Mondes*), reservamos para entonces el exámen y las noticias referentes al cuadro de que se trata.

Manuel Cañete.

© Biblioteca Nacional de España



© Biblioteca Nacional de España

© Biblioteca Nacional de España

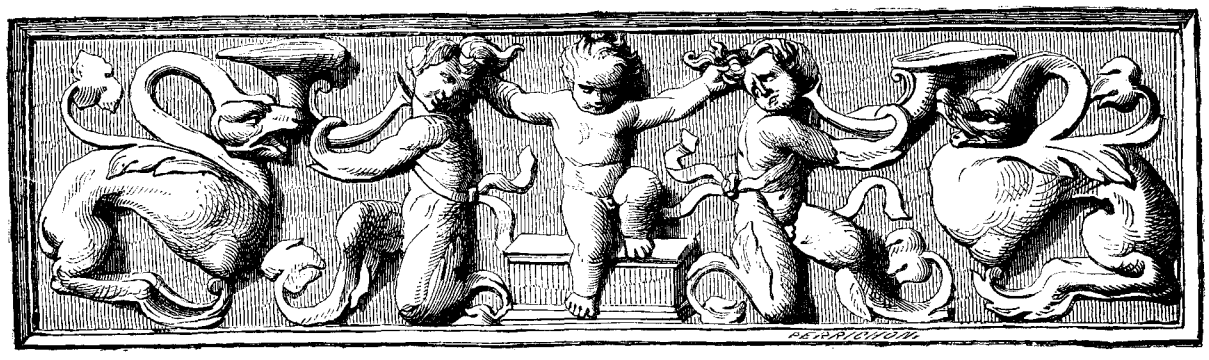


© Biblioteca Nacional de España



Sta LEOCADIA

© Biblioteca Nacional de España



Detalle de la silleria del coro de la Catedral de Toledo.

D. ALONSO BERRUGUETE Y GONZALEZ.

Dada en el siglo XIII, por el cantor de la *Divina Comedia*, la voz de alerta que habia de despertar á las letras y á las artes del largo sueño en que yacian, el genio de las artes se levantó sorprendido, y tardo y torpe en el primer momento, desembarazado luego, ágil, firme y gallardo despues, tendió su raudo vuelo sobre toda la Península Itálica, dejando de brillante y luminosa estela de su marcha los mil artistas que se formaban á su divino soplo. Pero era estrecho el campo que á su poderosa carrera presentaba aquel dichoso suelo y atravesando el ancho lago, se encaminó hácia occidente, y trajo á nuestras playas, á nuestros valles y á nuestras montañas aquella misma inspiracion que acababa de glorificar á Italia. Siguió España las huellas de las artes italianas cuando los Berruguetes, los Siloes y los Arfes la guiaban, y entonces lució resplandeciente y glorioso el renacimiento de la escultura española. Para probar esta verdad, estudiemos las obras del primer escultor que cuenta nuestro suelo, las del artista D. Alonso Berruguete y Gonzalez.

Si desaparecieran por completo los datos y noticias de un siglo dado, quedándonos únicamente las obras de arte que hubiera producido, no seria infructuoso ni temerario intento comprender y penetrar el espíritu de aquella civilizacion desconocida, por los caractéres y circunstancias que en sí reunieran los cuadros, las estátuas y los edificios que de ella se conservasen. Es tal, tan cierto y seguro el criterio que presta el estudio crítico de las bellas artes, que, quien á él se dedique, puede, examinando detenida-

© Biblioteca Nacional de España

mente el carácter general y particular de esta ó aquella obra, conocer los momentos en que se ejecutó, las influencias á que cedió ó que pudo ejercer, sin que sea bastante para desautorizar el juicio que resulte de esta minuciosa y detallada contemplacion, la más séria censura lanzada en contrario por el erudito que, sin más sabiduría que la que le prestan los datos, formula sus juicios desdeñando aunar tan útil estudio al resultado del exámen de la obra misma, más principal para nosotros. Siempre nos ha parecido más provechosa una hora de contemplacion delante de una estátua de la edad de oro de Grecia, para sentir la belleza artística que pueden encerrar las artes plásticas, que una semana de lectura de gruesos volúmenes de estética de los escritos léjos de las obras cuyas reglas pretenden establecer. Indudablemente, sin la contemplacion y estudio de las obras maestras del pueblo artista, no se hubieran llegado á formular las verdades de la ciencia de lo bello, ciencia tan respetable y necesaria, uniéndola al estudio contemplativo de las bellas artes y al de su desarrollo histórico, como poco provechosa para el arte mismo, si sola se estudiase.

Pero si merecen ser recibidos con alguna reserva los juicios que el hijo de la ciencia de lo bello nos formule, deben rechazarse por completo los de aquellos que, llevados únicamente por su gusto particular, afiliados ciegamente á una escuela dada, desechan cuanto se separa del tipo artístico que con tanta intolerancia adoran. Si es vicioso no aunar los principios estéticos al estudio histórico y contemplativo de las artes, puede considerarse altamente perjudicial el juicio lanzado por los ciegos partidarios de una escuela dada. Si creyéramos necesario aducir datos para demostrar esta verdad, nuestro trabajo para encontrarlos seria tan insignificante como largo y pesado para describirlos.

Es tal, por fortuna, la índole de las obras de nuestro artista, que si no hubiera conocimiento alguno de su vida, ni noticias de su época y estudios, nos bastaria el exámen de cualquiera de sus estátuas para clasificarle con toda seguridad. Y es tan marcada su manera de hacer, tan característico su modo de sentir, que hemos de poder asegurar que son tantas casi las obras que equivocadamente se le atribuyen, como las que salieron de sus manos. Para honrar la verdad y no enturbiar la fama de tan esclarecido artista, nos decidimos á estudiarle, seguros de que de este modo cumplirémos uno de los fines para que ha sido creado EL ARTE EN ESPAÑA.

I.

En la lucha que, al acabar el siglo XV y comenzar el XVI, se sostuvo viva y hasta encarnizada en España por los dos bandos en que se dividian los pintores en aquel entonces, era uno de los mantenedores del que seguia la escuela italiana, en oposicion á la germánica, el artista Pedro Berruguete, pintor del rey D. Felipe el Hermoso. Ya los

© Biblioteca Nacional de España

italianos Estarnina y Dello habian traido á España, en el reinado de D. Juan II, la nueva *manera* de pintar de aquel emporio de las artes cristianas, y el modo con que allí se interpretaba el sentimiento artístico; pero aun cuando fuese mucha la influencia que ejercieron pintando numerosas y muy principales obras, que á los más ricos templos se dedicaban, tenian que luchar con la preponderancia que ya conseguia la escuela gótico-germana, con tanta pujanza mantenida por el Maestro Rogel, digno jefe en Castilla de tan recomendable estilo. No comienza á decidirse por uno ú otro bando la victoria de tan provechosa contienda, hasta que Antonio del Rincon, primero, y Pedro Berruguete, despues, ambos españoles, creados artistas al calor de la famosa escuela florentina y amaestrados en la correccion del dibujo y gallardía de color, que á la sazon alcanzaba, vienen á la córte castellana, y asombrándola con sus obras, logran ser distinguidos con los títulos de pintor de los Reyes Católicos el primero, y de D. Felipe y D.ª Juana el segundo. Pedro Berruguete ganaba honra y provecho con sus obras, cuya escuela se afanaba por aclimatar en España; y no puede dudarse de la grande estimacion con que seria considerado, si tenemos presente que alcanzó aquel honroso puesto para un artista, en medio de la lucha que mantenian las tendencias alemana é italiana; y que aquella honra se la proporcionaba un monarca flamenco tan dado á las amistades y á proteger á los de su patria nativa, como poco adicto á fomentarlas con los españoles.

Aun cuando no se ha logrado encontrar todavía los datos que nos señalen la época fija en que Pedro estuviese en Italia, ni sepamos quiénes fuéron los maestros que en el bello arte le adiestraron, podrémos sospechar que debió conocer á Perugino y estudiar sus obras, pues tal es el carácter que presentan las pocas que de este artista hemos estudiado, entre las escasísimas que con certeza se le achacan. Puede sin temor asegurarse que ya se hallaba en España por los años de **1478**, pues que hácia esta época debió contraer matrimonio, en Paredes de Nava, con D.ª Elvira Gonzalez, hija de D. Alonso Gonzalez, que personaje muy distinguido debiera ser, cuando por el *noble y rico* era conocido en aquella parte de Castilla [1]. Concedió el cielo numerosa descendencia á aquel matrimonio; dióle tambien la satisfaccion de que de él naciese, en el mismo Paredes de Nava, por los años de **1481**, nuestro Alonso Berruguete, cuarto de los seis hijos que tuvieron, y á quien Pedro, queriendo que alguno de ellos se dedicara á las

---

[1] Al buscar en Paredes de Nava, el Sr. D. Agustin Cean Bermudez, la fecha del nacimiento de Alonso Berruguete, halló, en el testamento de Lázaro Diaz, maestro de Araujo, nieto de Pedro Berruguete, fechado en 1641 en Becerril á 17 de Setiembre, un párrafo que nos permite indicar del siguiente modo los hijos de estos artistas:

Padres: Pedro Berruguete y Elvira Gonzalez.

Hijos: Cristina Gonzalez, casada con Juan Gonzalez.—Isabel Gonzalez Berruguete, con Alonso Serrano, llamado el Sábio.—Pedro Gonzalez Berruguete, con Antonio Martinez.—Alonso Berruguete, con Juana Pereda.—Elvira Gonzalez, con Alonso Diaz, maestro de Araujo.—La Toledana, con Juan Gonzalez Becerril.

© Biblioteca Nacional de España

bellas artes, que él tanto amaba, mandó á Italia para que allí hiciese sus estudios y formase su gusto en vista de las obras de los grandes maestros que á la sazon abundaban en aquella península.

Mientras nuestro D. Alonso aprendia en Italia, su padre adornaba los principales templos de Castilla con obras de su docto pincel. Ocupaba, por aquellos últimos años del siglo XV, la silla primada de las Españas, el esforzado y religioso cardenal D. Pedro Gonzalez de Mendoza, y no perdonando el buen prelado medio alguno para enriquecer su santa y maravillosa iglesia, en ella empleaba, para gloria suya, de su templo y de las artes, á los más distinguidos y aventajados artistas de su tiempo. No podia menos aquel varon de utilizarse del mérito de Pedro Berruguete, y así fué que en 1483 se le encomendó por aquel cabildo que pintase las paredes del Sagrario viejo en compañía de Antonio del Rincon. Esta obra obligó á nuestro artista á trasladarse á la imperial ciudad y á que en ella viviese algunos años, como nos lo demuestra la circunstancia de haber nacido en Toledo su última hija, acontecimiento que él y toda su familia consignó llamando á la recien nacida *la Toledana;* nombre que de tal modo llegó á apropiársele, que despues de haber contraido matrimonio con Juan Gonzalez Becerril, pintor discípulo de Pedro, y hasta que pasó de esta vida, por él solamente la nombraron [1].

Vuelta á comenzar la interrumpida obra de las pinturas del Sagrario viejo en 1488, obligóse entonces Pedro Berruguete á ejecutarlas por su mano; y, sin haberlas aún terminado, tomó tambien á su cargo en 1495, las que habia de contener el cláustro de la catedral, y en las que le ayudó el que por entonces llegó á formar parte de su familia casándose con *la Toledana*. Todas estas obras, que debieron ser de grande importancia y de notable ejecucion, pues valieron á Pedro la enorme suma para aquellos tiempos de 168.100 maravedíses, han desaparecido desgraciadamente para la historia del arte, á causa de la humedad de una parte del cláustro, de las modernas construcciones del Sagrario nuevo y del feroz entusiasmo con que en el pasado siglo se pretendia embellecer los templos con adornos churrigueresco y pinturas dignas de estos mismos adornos.

Por fortuna nuestra consérvanse de mano de Pedro Berruguete algunos tableros del retablo de la catedral de Avila, que pintó en compañía de Santos Cruz, y el cuadro que posee la elegante catedral de Palencia, colocado en uno de los altares del trascoro en el lado del Evangelio. Este notable cuadro, que representa á Jesucristo resucitado apareciéndose á su Santísima Madre seguido de los padres del limbo, tabla que hemos tenido el placer de estudiar, nos da alguna luz para poder dilatar por algunos años la época de la muerte de Pedro Berruguete y muy clara para deshacer un error que ha llegado hasta nuestros dias.

Por los años de 1504 á 1506, se concluyó la obra de la catedral de Palencia, que

[1] Testamento citado.

© Biblioteca Nacional de España

dirigieron consecutivamente Martin de Solarzano y Juan de Ruesga. Entre las obras que á esta época pertenecen se encuentran varios altares que ocupan los lienzos laterales del trascoro, comprendidos entre los pilares que sostienen las naves principales. En uno de estos lienzos, correspondiente al lado del Evangelio, se ve que forma el retablo de un altar, el cuadro que hemos citado. El hueco que el arquitecto dejó para colocar las pinturas del retablo en aquel altar, es justamente de las mismas dimensiones de la tabla en que está pintado aquel pasaje del Nuevo Testamento. Las condiciones de localidad y tamaño, no dejan duda de que el cuadro fué ejecutado para tal sitio, cosa que parece bastante más natural que la viceversa, y que nos autoriza para suponer, que cuando el altar se construia viviria tambien el artista que pintaba su retablo. Probando ahora que el cuadro no es de Alonso Berruguete, desvanecerémos lo erróneo que contiene la tradicion que á este atribuye un cuadro de aquella catedral, tradicion que han seguido y hasta fomentado con poco detenimiento, personas tan autorizadas como *D. Juan Agustin Cean Bermudez*, en su *Diccionario de los más ilustres profesores de España* [1].

Siguiendo nuestro procedimiento para conocer y estudiar una obra de arte, nos ocuparémos primeramente de las condiciones artísticas del cuadro, y verémos despues si se avienen á la escuela y manera que distingue á Berruguete hijo. Este cuadro se halla completamente dentro de la escuela y modo de hacer de Pedro Perugino, y aun cuando en él es ya el dibujo bastante correcto, y el color algo brillante, nótase muchísima sequedad y hasta dureza en las líneas; falta de perfeccion en las proporciones del cuerpo humano; que las figuras todas conservan todavía algo de la proporcion gótica; que la composicion tiene más de cándida que de sencilla; que la perspectiva lineal no está fielmente observada; que la anatomía, ligeramente indicada, es incorrecta; y que no concuerdan grandemente las figuras entre sí por falta de saber apreciar el valor que debe corresponder á cada término. La que quiere representar á la santa Vírgen, arrodillada delante de un reclinatorio, vuelta su candorosa faz hácia su Divino Hijo, es una figura tranquila y sosegada, dulce de color, abundante en estrechos y agudos pliegues, mal proporcionada, por ser demasiado alta para el tamaño de su cabeza, y toda ella en conjunto muy reposada é inmóvil para el momento en que se la quiere figurar. La que representa al Redentor del mundo, que está cubierto tan sólo por un ancho paño de co-

---

[1] Cean Bermudez coloca equivocadamente este cuadro en el ábside del altar mayor, y le supone de Alonso Berruguete. Indudablemente no debió examinarle por sí mismo, tanto porque de haberlo visto no le hubiera confundido con el estilo de Alonso Berruguete, cuanto porque el cuadro no ha cambiado de sitio, segun claramente se ve por las condiciones que reune su colocacion. Así nos lo han asegurado personas naturales del mismo Palencia que vivian en tiempo del Sr. Cean. Debemos aquí hacer mencion de la benevolencia y exquisita amabilidad con que el Sr. Martinez, Arcediano de aquella santa iglesia, hizo que se nos enseñase cuanto en ella se atesora, y que por conducto del empleado en la misma Pedro Saldaña, persona muy entendida en la historia artística de aquel templo, se nos satisfaciese á todas las preguntas que hicimos sobre él.

© Biblioteca Nacional de España

lor rojo, usado á manera de toga, es muy mediana por la incorreccion de su dibujo. Todas estas condiciones que notamos en este cuadro, están muy léjos de ser las mismas que se encuentran en las obras de Alonso, discordando las unas de las otras, tanto como las obras hijas del renacimiento de Miguel Angel, distan de las de fines del siglo xv, antes de influir en el arte el mismo Miguel Angel y Rafael. Se ve claramente que esta tabla pertenece por su color, por su composicion, por su dibujo, por sus defectos y por sus bellezas, á los penúltimos momentos de la pintura en el siglo xv; que su autor perteneció á la escuela florentina, pero que no estudió en las obras de los grandes artistas que á la mayor altura la elevaron. Cuanto de estas observaciones se desprende, demuestra que el cuadro no tiene ninguno de los caractéres propios de las obras de Alonso Berruguete. Veamos ahora la luz que pueden derramar los datos históricos sobre estas mismas investigaciones. Alonso Berruguete, como más adelante hemos de decir, no vuelve á España hasta despues de 1520, la obra de la catedral se terminó de 1504 á 1506, por estos años Alonso estudiaba en la famosa academia de Cosme de Médicis, y algunos años antes terminaban Santos Ruiz y Pedro Berruguete, su obra de la catedral de Avila. Existiendo un cuadro de un Berruguete en la catedral de Palencia, no teniendo aquel ningun carácter de los que distinguen las obras de Alonso, y sí todo el de las de Pedro, ¿podrá dudarse por un solo momento de que esta tabla sea del padre? Y desconociéndose la fecha de la muerte de Pedro Berruguete, y siendo cierto que fué pintor de D. Felipe, ya rey, esto es, despues de 1504, en que muere la reina Doña Isabel, ¿puede dudarse por un solo momento de que Pedro viviria cuando la obra de la catedral de Palencia se terminaba? Por tales razones deciamos, que este cuadro nos daria alguna luz para poder dilatar por algunos años la época de la muerte de Pedro Berruguete, y muy clara para deshacer un error que ha llegado hasta nuestros dias.

Cruzada Villaamil.

(Se continuará.)



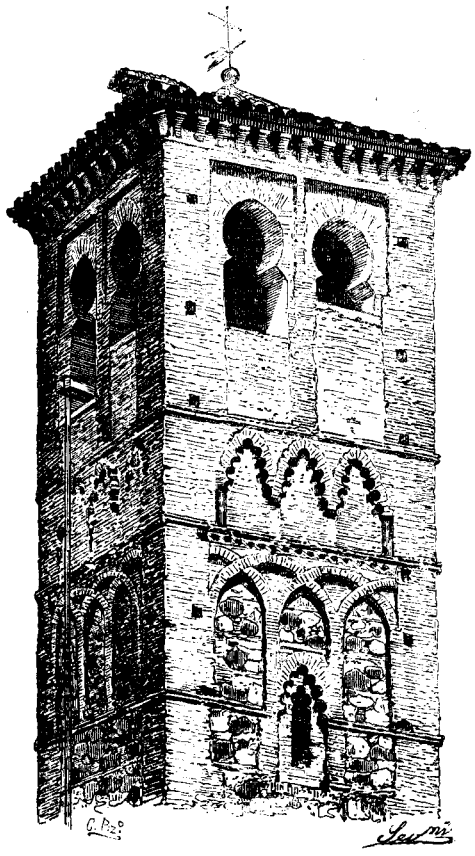
Detalle de la silleria del coro de la Catedral de Toledo.

© Biblioteca Nacional de España

DE LA ARQUITECTURA

CRISTIANO-MAHOMETANA.

I.



Torre de San Miguel de Toledo.

No hace mucho tiempo que un digno académico de San Fernando[1] señalaba, y con razon, como descubrimiento propio, un género de arquitectura nacional que por lo olvidado ó mal conocido, era ya cosa realmente nueva en el campo de las artes españolas.

Recordámoslo aquí de propósito, porque no se entienda que presumimos de originales, antes bien seguimos un camino marcado, al trazar los presentes apuntes acerca de esta arquitectura, resultado del concierto y amalgama de los gustos cristiano y sarraceno.

Más inclinados nuestros antiguos escritores á buscar en los monumentos pruebas para aclarar hechos históricos que no á considerarlos como productos del ingenio y examinar su mérito y belleza; ó bien sometidos á la desabrida coleccion de preceptos aceptados como norma exclusiva de buen gusto y con arreglo á los cuales calificaban de bárbaro ó pueril cuanto no se ajustase á ciertos modelos clásicos, natural era que desdeñasen una arquitectura mestiza, cuyo orígen no se remontaba por línea recta á griegos ni romanos, ó cuando más tomasen sus obras como curiosas antiguallas, buenas para demostrar la vejez de alguna fundacion religiosa ó casa solariega.

---

[1] D. José Amador de los Rios, en su discurso de recepcion en la Real Academia de Nobles Artes.

© Biblioteca Nacional de España

No se hallaban en mejor disposicion de perfeccionar la crítica y ensanchar los estudios arqueológicos los admiradores de las extravagancias y delirios puestos al uso por Tomés y Churrigueras, ni menos los que, protestando contra la corrupcion del arte, procuraron su restauracion con ayuda de la autoridad y fama de los antiguos preceptistas. Por último, los críticos modernos harto han hecho hasta aquí, con desarraigar inveteradas rutinas, destruir prevenciones de escuela y dar á conocer al mundo aquellos monumentos que con mayor suntuosidad retratan la fe y el poderío de nuestros mayores, contribuyendo así á ilustrar el conocimiento del arte cristiano europeo, y demostrando que España no desmereció, antes compitió dignamente con los demás pueblos católicos en el cultivo y mejora de la arquitectura comun á todos ellos durante la edad media.

Hoy, pues, son conocidas gran parte de las fábricas llamadas góticas, como tambien sus anteriores y siguientes las románicas y platerescas, y aun empiezan á serlo las arábigas, quienes por cierto han alcanzado hasta el presente más fama que estudio; pero entre tanto las arquitecturas intermedias, los géneros meramente locales, y en especial el que nos ocupa, han quedado casi en el mismo abandono en que les tenia la clásica intolerancia.

Conviene, sin embargo, advertir, que á fines del siglo pasado hubo quien acertase á notar en ciertas obras la mezcla de los elementos cristiano y musulman; y para darlo á entender así, las apellidó mozárabes. El erudito Llaguno aceptó y autorizó esta calificacion, la cual se tuvo desde entonces por acertada, sin que nadie la contradijese, hasta que el entendido académico á quien hemos citado la sustituyó con la de mudéjar, esto es, con la que llevaron los moros que vivian en territorio reconquistado, con lo cual daba por cosa cierta que estos fuesen los inventores de dicha arquitectura.

Aquella primera observacion no tuvo importancia alguna arqueológica, supuesto que por nadie se entendió que de la confusion de estilos hubiese nacido otro nuevo con verdaderas calidades de tal, propias é independientes; ni pudo llegar á más Llaguno, porque sólo se fijó en ornatos accidentales de algunos monumentos nada característicos, ni hubo quien le aventajase en este punto, antes siguieron los más confundiendo las principales obras del arte de que se trata con las puramente sarracenas.

Esto no obstante, si la calificacion tan aceptada de mozárabe no ha sido de grande interés en el sentido estrictamente artístico, puede aún serlo en el histórico: la diferencia entre esta y la de mudéjar lleva consigo el problema de quiénes fuesen, si mozárabes ó mudéjares los verdaderos autores del nuevo estilo; mas como para resolver la duda sea menester extenderse en largas consideraciones agenas de nuestro principal objeto é índole de la presente publicacion, séanos lícito declarar que, reconociendo la importancia del asunto, de intento lo abandonamos á quien de derecho corresponde, el cual con mejores datos y más extenso propósito sabrá dilucidarlo.

Por ahora lo que nos importa es bosquejar esta olvidada arquitectura y fijar sus más

© Biblioteca Nacional de España

notables caractéres, tomando al efecto de la historia lo necesario y que más estrecho enlace tenga con el fin que nos propusimos.

Todas las artes, y singularmente la arquitectura, además del encanto puro é incondicional de la belleza, cuyo concepto y atributos fundamentales son del dominio de la ciencia, encierran una representacion del carácter y aficiones predominantes del siglo en que florecieron; pero representacion tan íntima, tan misteriosa, de naturaleza tal, en fin, que repugna el análisis y no admite más explicacion que la que por sentimiento y vagamente deja comprender el arte mismo. La poesía ha inventado magníficos fantasmas, peregrinas imaginaciones para descifrar el secreto de las formas y revelar precisa y terminantemente la significacion de su concierto y armonía; pero bien pronto la crítica ha desvanecido aquellos sueños, oponiendo prosáicas realidades y demostrando que la necesidad, ó las reglas del oficio imperaban allí donde la poesía creyó encontrar el símbolo más elocuente y la inspiracion más espontánea.

Inútil, pues, fuera querer penetrar en esta region vedada y traducir á la palabra las formas artísticas; mas si esto no nos es dado, aún ofrece el arte una representacion histórica más externa, y cuyos lazos con la realidad conocida son harto visibles, y aún otra mas secundaria todavía y que depende de circunstancias materiales, la cual si no participa en verdad de la esencia de la inspiracion artística, es su condicion precisa como medio de manifestacion. Sobre ambas representaciones cabe la crítica, y de ambas tratarémos aún á riesgo de caer en idealismo paradójico respecto de la primera y en prolijidad harto material respecto de la segunda.

Presenta la arquitectura cristiano-mahometana, tomadas en conjunto sus ramificaciones, tantos períodos cuantas son las épocas principales de la reconquista; y como los dos elementos que la componen, ya se unan ó separen ó prepondere el uno sobre el otro de diferente modo en cada época, no es difícil cotejar las observaciones artísticas con los hechos históricos y determinar hasta qué punto se corresponden y concuerdan entre sí.

Al invadir los sarracenos la Península, importaron en señal de posesion una arquitectura derivada de diversos orígenes, así como de diversas tierras era la muchedumbre que acudió atraida de las ponderadas maravillas del suelo conquistado, y como de diversas fuentes emanaba su religion y su ciencia. Por su parte los cristianos, que ó desposeidos de su poder y riqueza, ó sobrados de aliento para resistir el yugo de un extranjero infiel, corrieron á salvar su independencia en las asperezas del Pirineo, llevaron consigo las reliquias de las artes visigodas; mientras el resto de España, postrado y abatido, aceptó el dominio del vencedor, por más barato para unos y por incontrastable para otros, á trueque de salvar vida y religion y cuanto más pudiese de la hacienda.

No habia tenido tiempo el islamita de entonar el canto de victoria cuando dividió sus huestes una implacable guerra de castas. Sin duda reinaba en la Península un contagio sangriento: el señorío musulman principiaba por donde habia terminado el de los godos,

© Biblioteca Nacional de España

como si el suelo español fuera infecundo para producir un poder que representase la union social. Forzoso era que tamaña tempestad se resolviese y apaciguase de algun modo, á no estar decretada la eterna dispersion de vencedores y vencidos; y se resolvió en efecto, pero sólo en parte y de tal suerte que hubiese de costar siete siglos de combate la resolucion definitiva.

Ni los musulmanes ni los cristianos independientes podian confundirse bajo una fuerza comun ni tampoco dominar por completo en toda España. Los cristianos eran inatacables en sus rocas, pero estaban reducidos á un corto número de valientes, los cuales no bastaban para dar vigor á lo restante del pueblo, desalentado y poco menos que envilecido. Los musulmanes por el contrario eran un tropel allegadizo de gente vigorosa y entusiasta capaz de asolar un reino, pero no de concentrar su esfuerzo y sacrificar sus mútuos rencores para disputar la posesion de sus estériles peñascos al enemigo fugitivo; más bien parecia dispuesta á facilitar el engrandecimiento de aquel aniquilando su propia fuerza.

Cada cual de ambos pueblos formó por lo tanto su unidad aparte; el cristiano eligió caudillo, primero para defenderse y despues en vista de sus victorias para recobrar el terreno perdido: á su vez el mahometano se sometió á un poder vigoroso, primero para asegurarse y vivir, despues para defenderse del enemigo que de expulso se habia convertido en invasor. Casi al mismo tiempo se establecian dos córtes, una en Oviedo y otra en Córdoba, y se engalanaban cada cual con sus artes, tradicionales las cristianas como representacion de señorío restaurador, y en su infancia las sarracenas como muestra de reciente soberanía.

Comenzóse entonces la célebre mezquita, fundamento de la arquitectura arábiga española, así como el gobierno del Ummeya lo era de la futura civilizacion mahometana. Para ello contribuyeron con los mármoles de sus ruinas los antiguos edificios romanos, y de Mérida, Itálica y hasta de Cartago se trajeron columnas con que sostener la suntuosa fábrica; para ello tambien vinieron artífices de Oriente, y la inspiracion que habia levantado los palacios sasánidas y la cúpula de Santa Sofía resplandeció en Córdoba con nuevas formas modeladas por los monumentos más insignes de Siria.

Poco tardó esta arquitectura en adquirir un carácter nacional y propio, aunque sin desdeñar de tiempo en tiempo el influjo de Oriente; con que fuese enriqueciendo y trasformando el estilo primitivo hasta producir al cabo de siglos, trocada la imitacion en originalidad, sus más ricos y espléndidos modelos.

De igual manera germinaron en territorio cristiano las semillas del arte visigodo, el cual sin desdeñar tampoco el influjo bizantino que trascendia al Occidente, ni el de los demás pueblos europeos, concurria por su parte á preparar la formacion de aquella arquitectura que, al par del catolicismo, se extendió por casi toda la cristiandad durante los siglos medios.

© Biblioteca Nacional de España

No bien los reconquistadores pudieron ofrecer á los cristianos del Mediodía un territorio de algunas leguas cuadradas, comenzaron estos á desertar de Córdoba, yéndose á establecer allí donde les convidaba con su independencia y amparo la patria regenerada.

Habia variado á la sazon la suerte de los mozárabes: ya no existian los odios que pudieran apartarlos de sus hermanos del Norte, y en cambio la inextinguible aversion de razas que precedió á la union del imperio musulman como vaticinio de muerte segura aunque lenta, sembrando la discordia por donde quiera, provocaba sin cesar toda clase de luchas, de religion, de escuela, de localidad y de familia, de modo que el opulento califato, mal encubierto con apariencias de grandeza lo inseguro de su base, vivia más que de su propia virtud de la ausencia de otro poder bastante fuerte para agrupar en torno suyo los elementos dispersos por la anarquía.

Divididos pues los mozárabes como los musulmanes, enemigos de estos y enemigos entre sí, se declararon al cabo en guerra abierta, de donde se sucedieron inmortales hazañas de heroismo religioso, crueles apostasías, martirios y persecuciones. Entonces de igual manera que los mahometanos en idénticas circunstancias emigraban al Africa ú Oriente, los mozárabes huian á los dominios cristianos, y en especial á Astúrias por más independiente y seguro, viniendo á facilitar la emigracion la paz ajustada entre el tercer Alfonso y el emir Mohamed, primer reconocimiento solemne del restaurado señorío cristiano.

Fomentáronse entonces con maravillosa prontitud los pueblos recien fundados; repobláronse los antiguos, y los santuarios y monasterios destruidos en los dias de la invasion, fuéron restaurados y enriquecidos de nuevo.

Tales son las circunstancias históricas en que aparece el primer asomo del estilo arábigo cristiano. Aquella poblacion mozárabe llevaba consigo cuanto habia podido conservar de la herencia de sus mayores, esto es, su religion y malamente su idioma; pero en lo demás, sus gustos y costumbres eran puramente arábigas. Siglo y medio de vasallaje habia sido plazo bastante para que desapareciese gran parte de sus propios hábitos y aficiones. La prohibicion de levantar nuevos templos impuesta desde el principio por los sarracenos, hirió de muerte la arquitectura visigoda en el Mediodía de la Península; si bien aunque tal causa no mediara, el efecto hubiera sido el mismo, porque no era posible que se sostuviese y menos prosperase un arte esclavo, siendo otro el gusto oficial y viniendo acompañado de una cultura mayor cada dia y más atractiva por lo tanto. Aún la misma religion habia perdido su unidad bajo el influjo sarraceno, como lo prueban las heregías y relajacion de disciplina que escandalizaron la iglesia mozárabe, mientras el idioma llegaba á tal grado de degeneracion, que todo el esfuerzo de los doctos se reducia á perpetuar un amaneramiento literario árido y pobre y aun así harto distante de la lengua que hablaba el vulgo, segun lo muestran los pocos monumentos que han llegado

© Biblioteca Nacional de España

hasta nosotros escritos en el estilo y forma que más debian acercarse al lenguaje vivo de entonces. Trascribirémos uno por ejemplo en comparacion del cual el latin visigodo pudiera pasar por el más correcto ciceroniano: es un epitafio procedente del convento de monjas descalzas de Carmona, en el cual están reunidos los cómputos cristiano y sarraceno. Dice así [1]:

HIC REKIEXCIT IN DOMINON
GUNDERICUS ABAS ISTE CENOBION
SERBON XPI. QUI RECESSIT IN ALIA
BITAM ETAS ANN XCVI CUM BICSII
ISTIC ANN LXXX MES V DIES XX
VII ERA DCCCXI DIE NONAS IANARIAS
ANNO DE ECIRA CLVI FERIA III
ORA PRO ILLO.

¡Qué mucho que cuando el idioma de religion y de raza habia llegado á tal extremo de corrupcion hubiesen cambiado el antiguo gusto y costumbres de los mozárabes! Ello es que con su ida al reino de Astúrias coincide la aparicion de la arquitectura cordobesa en territorio cristiano.

Los monjes, sábios y artífices á un tiempo, restauraban á sus expensas, como consta por inscripciones de todos conocidas, y dirigian sin duda la fábrica de los viejos monasterios segun el gusto que consideraban como propio. Samos, Sahagun, Valdedios y San Miguel de Escalada se cuentan en el número de los restaurados por monjes venidos de Córdoba, y en todos ellos quedan visibles trazas arábigas de la fábrica de entonces y aún las reparaciones y aumentos posteriores suelen participar del mismo carácter como si en aquellos monasterios se hubiese perpetuado por tradicion el gusto sarraceno.

En este primer período del arte misto, que no sin razon pudiéramos llamar mozárabe, no hay verdadera formacion de un nuevo estilo; hay cuando más degeneracion de la arquitectura arábiga debida al destino dado á los edificios ó las condiciones materiales de los distintos medios de construccion.

José Fernandez Gimenez.

(Se continuará.)

---

[1] Debemos la copia de que nos servimos al favor del distinguido epigrafista D. E. Hübner.

© Biblioteca Nacional de España



© Biblioteca Nacional de España

© Biblioteca Nacional de España



BIBLIOTECA NACIONAL
HEMEROTECA

© Biblioteca Nacional de España

© Biblioteca Nacional de España

DE LA IMPORTANCIA QUE TIENEN PARA EL ESTUDIO DEL ARTE LAS OBRAS DE LOS ANTIGUOS HASTA EN OBJETOS USUALES: Y DEL APRECIO DEBIDO Á LAS HECHAS CON EL BARRO.

No campea solamente el arte de la escultura en sus obras especiales: entra tambien como ornato en las que forja la industria para el uso de los hombres, y á veces con tal fortuna, que llegan estas á ser más importantes por el goce que deparan al alma de quien las mira, que por el cumplimiento de la necesidad ó del objeto para que fuéron creadas. La alfarería, la orfebrería ú orificia, la ebanistería, la industria del fundidor y del herrero, pueden ofrecerle espacio para ostentar su elegancia; pero la tradicion y afinidades lógicas colocan más cerca del escultor que á los otros al que maneja el barro para cambiarle de forma y apropiarle en cuanto quepa al deleite de los ojos. Grosera industria al principio dió nacimiento, á la vez, á la estátua y al relieve, á la teja, á la baldosa, á la escudilla y al cántaro: mas, separadas las artes despues y subdivididas, creció con práctica docta, con ambicion la cerámica. Frecuentes veces la vieron tocar y salvar los límites con la escultura trazados y, sorprendiendo á la última, robarle ricos tesoros para lucirse con ellos.

Movian al plagio siempre muchas consideraciones en los pueblos reverentes á la religion pagana, como ahora tambien le ayudan algun tanto las imágenes de la Vírgen y los santos, y si costumbres y ritos no vedasen con rigor al culto de los católicos engalanarse con varias manifestaciones del arte, quizás el actual llegára á emular con el de Grecia y de Roma en reproducir gallarda y copiosamente sus símbolos religiosos. Verdad es que entonces eran (quizás por lo numerosos) más familiares sus dioses, interviniendo en los actos más sencillos de la vida, como hubo tambien un tiempo en que el

© Biblioteca Nacional de España

signo de la cruz preludiaba todo impulso, todo gesto, todo escrito, todas las obras del hombre. Los lares y los penates, los genios en la familia; los faunos y los silvanos en las umbrías del bosque; constelaciones en el mar que fuéron antes personas de naturaleza humana; deidades que intervenian santificando el trabajo, el estudio y los placeres, el cumplimiento del deber, y á veces hasta el exceso del mismo; héroes elevados por patriótico respeto á la sociedad divina; y bellezas adoradas únicamente por serlo; todo encontraba sectarios ó admiradores fervientes que, por talisman ó hechizo, buscaban ansiosamente y guardaban sus figuras. A la manera que ahora señálanse los objetos con personajes ó símbolos que por vagos y alegóricos no llega á entender el vulgo, que siempre mejor se guia del animal ó la planta concordantes á la idea; dábase entonces por tipo de la necesidad, ó del medio de suplirla, un dios más ó menos alto, pero siempre inteligible. Los santos vencedores del infernal dragon, los abogados para incurables ó muy frecuentes dolencias son de todos conocidos, por imperfecta que fuere la imágen en que se miren: y los antiguos llevados de convencimiento análogo multiplicaron deidades, no para llegar al alma, sino para hablar á los ojos, pudiéndoseles aplicar el dicho de Juvenal, tratando de los egipcios: «les nacen dioses en sus mismos huertos». Si á esto se añaden el general estudio del desnudo, en juegos, baños, ejercicios y concursos, y la abundancia de obras maestras de la escultura que en Corinto, en Roma y en otras ciudades pudo dar causa á la calificacion de poblaciones de estátuas, no se extrañará que se fijase el gusto universal en la escultura, aun cuando fuese tosca, y que se encuentren todavía tantos objetos de los creados para llegar hasta el pobre ó ser del uso diario en la morada del rico, donde alcanzaban á veces fabulosísimo precio.

Dos consideraciones de distinta especie daban importancia al barro: era la una el grande aprecio de la escultura que se sirve siempre de esta materia, como principal recurso: era la otra la falta de la que es intermedia y más usual para muchos utensilios del hogar doméstico. Aún era desconocido ó carísimo el cristal, supliéndolo entonces á veces el metal y la madera de tan difícil manejo al artesano encargado de darles forma adecuada: y desde el oro ó la plata se descendia á la arcilla, propia afortunadamente para recibir molduras delicadas y perfectas, que aún hoy no tolera el vidrio. Por necesidad ó agrado, trabajóse con la tierra; y nuestra madre comun facilitó recursos en la pureza ó en el color de sus capas, en la diversa fusion de sus componentes, para que fuese vulgar lo que hoy es tan caro en Sévres ó tan mediano en Valencia.

Concurrió otra circunstancia para que en la antigüedad se trabajase con más empeño en la arcilla, consecuencia necesaria de ser difícil en un principio el dibujo é imposible la pintura, tales como ahora los conciben, hasta en su niñez, los hombres. La carencia del papel, suplido entonces por cera, ó costoso pergamino, á veces por el *papiro;* la falta del procedimieuto al óleo y de la moderna aguada, así como de todo otro medio fácil de acometer la expresion en la pintura, colocaban á este arte (por mucho que se

© Biblioteca Nacional de España

encarezca su estudio entre los antiguos) en inferioridad relativa al arte de la escultura; y más si se tiene en cuenta que la ciencia del escorzo aún no podia ser grande. Si por los vasos llamados etruscos, y hasta por los frescos de Pompeya y de Herculano, hemos de juzgar las obras de los pintores antiguos, les reconocerémos un carácter admirable, pero muy distinto del que tienen las del dia. Dadas, pues, las condiciones iguales para ambos artes, y más cómodos los medios para labrar la escultura, no extrañarémos que el hombre se inclinase entonces más, con natural tendencia, á lo que lograba realizar perfecto, valiéndose de más simples y de menos instrumentos. Como ahora se dibuja ó se graba al agua fuerte en el primer momento de fervor, entonces se manejaba la arcilla: y fuesen estudio y copia de modelos excelentes, boceto del maestro ó inspiracion del discípulo, las tierras cocidas que se han salvado del rigor del tiempo, ofrecen algunas veces más suavidad y dulzura, más exacto y natural desempeño, que muchas de las estátuas. Hoy se recogen bosquejos de Rafael y de Vinci; aprécianse más que cuadros de sus mejores discípulos, aunque copien al maestro: ¿por qué no guardar tambien las obras de la cerámica? La cera, en que se formaron muchos modelos entonces, no ha podido conservarse: únicamente la arcilla nos queda para testigo del trabajo cuotidiano.

Ella es la fuente y la cuna de cuanto ha creado el arte. La escultura y el grabado en hueco por el estudio y el molde, la pintura por la materia en que fué aplicada y por la combinacion que en esta encontró el esmalte, deben tenerla por madre. Estátuas, bajorelieves, objetos consagrados al culto de los dioses y los muertos, como pateras, ánforas, urnas sepulcrales, lámparas, lacrimatorios y *ex-votos;* materiales de las casas, como tejas, baldosas, azulejos y cornisas; utensilios del hogar, del aposento y de la mesa; cuanto hoy se fabrica en barro, en cristal, en porcelana, en metales preciosos, y hasta en el mármol, solió limitarse entonces á la primera materia.

Por esto á la vez nacieron las obras cerámicas en el Egipto y en Grecia, en Etruria y en Sicilia: por esto tambien las labra instintivamente ahora en su cabaña el salvaje. Los griegos les consagraron exposiciones ó fiestas, de la cual quizás serian complemento en un principio, como lo son en romerías nuestras, imágenes aunque toscas. A tal práctica debemos el número y la importancia de los restos de una industria, que aunque frágil se ha librado por las calidades de su materia afortunadamente, hasta en el pulimento y el color á veces, de la influencia del tiempo, causa necesaria y natural de la pérdida de las pinturas antiguas.

Del uso general, del empleo y de la estimacion de la arcilla en aquel tiempo provienen las ventajas que han prestado las obras de esta materia para apreciar otras especiales de escultura perdidas ya ó conservadas únicamente en fragmentos, en copias ó imitaciones; para rectificar la significacion de estátuas que hoy contemplamos aisladas y hallamos reproducidas despues con otras por la cerámica en situacion conocida; para com-

© Biblioteca Nacional de España

probar por medio de las marcas en las tejas, por los utensilios hallados en los monumentos y por las figuras que adornan tales objetos, ya la época del edificio desamparado ó en ruina, ya el fin con que fué erigido; para coordinar, en fin, fechas y sucesos que permanecen oscuros ó se hallan equivocados en la historia de los pueblos y en la especial de sus artes. Por eso, cuando la razon se fija en estas consideraciones, y cuando observa además que en el estudio de estos frágiles fragmentos se hallan datos que esclarecen tanto los sistemas teogónicos y filosóficos, morales y económicos de los antiguos, cuanto las costumbres de ellos y el símbolo con que adornaban ó definian en los utensilios la necesidad para que se creaban, discúlpase aquel cuidado, aquel doctísimo afan con que se buscan y juntan, en galerías y en publicaciones de costoso precio, curiosidades que valen tan poco por la materia de que están formadas. Quien mira en ellos la primera y expresiva intencion de algun artista ó la reproduccion con más ó menos acierto de obras famosas robadas á la admiracion del mundo; quien se deleita considerando á qué grado (por una ú otra circunstancia de las indicadas antes) llegaron al apogeo en los países del Mediterráneo el culto de la escultura y la intuicion universal del arte; quien, con el libro salvado de las catástrofes últimas de la dominacion romana y con el vulgar objeto, aclara, restaura, admira, mejor que en ciertas estátuas, la maravilla descrita, habrá de estimar siempre por ocupacion muy grata la que dedique á observar, describir y comparar con lo que ya es conocido, el bronce, la joya, el arma, la piedra preciosa, el barro que en una ó en otra forma, con unas ú otras figuras, revele al observador íntimamente la vida, las tendencias, las ideas de época tan estudiada y nunca bien definida. Más que los libros clásicos salvados del bajo imperio y de las razas bárbaras, ha valido el hallazgo de Pompeya para descubrir ó para sorprender (si la expresion es posible) los hábitos, la cultura, el gusto de los romanos. Las figuras conservadas como recuerdo, emblema, adorno ó talisman, en el hogar doméstico, ó empleadas para indicarle, sirven más á quien hace aquel estudio, que las estátuas ú otras esculturas abstractas, aisladas, alegóricas ó especiales. Esto debe acontecer, más que en el resto del mundo antiguo, en España; pues la distancia de Grecia, la rudeza del país, y la época de decadencia en que, del todo tranquila, pudo poseer nuestra Península, Roma, debieron impedir, más bien que facilitar, que brotase ya en su suelo, aislado y esbelto, el arte.

BENITO VICENS Y GIL DE TEJADA.

© Biblioteca Nacional de España

DE LA ARQUITECTURA

CRISTIANO-MAHOMETANA.

(Continuacion.)

El arte sarraceno se presenta como invasor y reemplazando al cristiano en cuanto podia, pero sin admitir confusion ni amalgama. Cuando por más religiosa aceptaban los recien llegados la arquitectura del Norte, ó bien cuando tenian que valerse de constructores asturianos, protestaban no obstante de su gusto particular añadiendo á los edificios accidentes ú ornatos arábigos sin mezcla de ninguna clase.

Vénse, pues, construidas en aquel tiempo fábricas rectangulares partidas en naves por medio de pórticos al modo sarraceno, formados de pilares que descansan sobre columnas y sostienen un arquitrabe. De uno á otro pilar corren arcos que se contrapesan y apoyan recíprocamente y cuyo intrados baja y se encorva hasta tocar la saliente del ábaco, de donde resulta la forma de herradura.

Los capiteles, degeneracion de los antiguos corintios, están decorados de igual manera que los que labraban los árabes, ya esculpiéndolos de nuevo y procurando desviarse de la imitacion clásica en busca de originalidad, ó ya retocando algunos procedentes de obras romanas, para acomodarlos al gusto y ornamentacion general de sus edificios.

Las basas, cuyo uso no es constante, son á veces un remedo de las áticas, ó bien toman la forma de una pirámide truncada, chaflanadas sus aristas, y coronada por un cordon ó moldura, sobre el cual se levanta el fuste de la columna; modelo primitivo y bárbaro de donde habia de nacer, andando el tiempo, la basa original arábiga, tal como se encuentra en los monumentos andaluces de los últimos períodos.

Los ajimeces, resultado natural del sistema de construccion en los edificios pu-

© Biblioteca Nacional de España

ramente sarracenos, y añadidura exótica en los cristianos, en nada se diferencian de los de Córdoba; son simples arcos de descarga para contener el empuje lateral de los muros en un vano rectangular cerrado por un dintel en su lado superior, y las columnas en que se apoyan, suelen disminuir exageradamente de diámetro en los tercios más próximos al capitel, degeneracion tambien clásica que desapareció de la arquitectura mahometana en sus más brillantes estilos.

De igual manera las celosías, losas ó planchas de estuco perforadas al uso bizantino, se apartan de este en la traza de sus adornos, los cuales reproducen las combinaciones primitivas cordobesas que tan fecundas habian de ser con el tiempo en la decoracion de los edificios nazeritas; y hasta los arcos cuyo vano ocupan, son semicirculares, sin columna ni imposta en su arranque, tal como siempre los emplearon los árabes en iguales casos.

En suma, cuantas observaciones hiciésemos sobre este primer período de la arquitectura mista, se reducirian á separar y examinar aisladamente los elementos cristiano y musulman, sin encontrar más enlace entre uno y otro que la coexistencia de ambos en un mismo edificio.

Ni el gusto de los cristianos del Norte se podia amalgamar repentina y fácilmente con el importado de tierra infiel, ni el de los mozárabes más refinado y reflejo sobre todo de mayor cultura, se prestaba á combinarse con la austeridad y bárbara energía de la arquitectura románica.

No habia llegado el caso de que se contrastasen el poder cristiano y sarraceno, y de que la civilizacion de los reconquistadores comprendiese, y sino apreciase á lo menos no repeliera tan á ciegas la de los infieles.

Esto no aconteció hasta la segunda época de la reconquista, en la cual, partida la Península en dos grandes dominios, cristiano y musulman, aunque formado cada cual de agregacion de estados, independientes ya de hecho, ya de derecho, el influjo recíproco de uno y otro se chocaron y unieron en un resultado comun, poniendo el uno en exceso de fuerza, lo que el otro en el de adelanto y civilizacion.

Hasta entonces el arte misto presenta igual carácter de repulsion entre las dos arquitecturas, y las tendencias invasoras del gusto mahometano.

Al unirse en manos de Alfonso VI la despedazada herencia de sus mayores, como presagio de más sólida y fecunda unidad, el califato, agotada su pujanza en el supremo esfuerzo de Almanzor, se rompia y dispersaba para nunca más formar un todo compacto y firme, y apelaba á la invasion extranjera, esto es, al mismo elemento que habia encendido la guerra de raza, á fin de reconstituir un efímero conjunto precursor de la ruina y dispersion completa.

En tales circunstancias la antigua córte de los visigodos volvió á ser cabeza de señorío cristiano, y la silla de San Ildefonso recobró su importancia religiosa.

Por este tiempo las rendiciones de pueblos moros mediante capitulacion, fuéron fre-

© Biblioteca Nacional de España

cuentes; la reconquista dejó de significar necesariamente esclavitud y esterminio; contrastadas las fuerzas, reemplazaron los tratos á la violencia, y desaparecieron en lo posible las causas de repulsion entre moros, cristianos y mozárabes, todos los cuales eran vasallos del mismo rey, y estaban ligados por los mútuos juramentos de la capitulacion.

No habia que repoblar las ciudades de este modo conquistadas; cambiaba el rey y la religion de los gobernantes, pero las costumbres, los gustos y las aficiones quedaban con el pueblo, así como en sus manos quedaba la propiedad más ó menos amenguada. Los mozárabes no perdian, antes recobraban su legítima nacionalidad; y los moros por su parte, trocado su nombre por el de mudéjares, como reconocimiento de la nueva soberanía á que se sujetaban, seguian, sin embargo, dirigidos en su religion por sus faquíes, y arreglados en sus contiendas por sus jueces naturales. En cuanto á los judíos, apegados á aquel suelo en el cual blasonaban de haberse establecido largos siglos hacia, poco arriesgaban en cambiar de soberano, supuesto que con igual repulsion les miraban cristianos y sarracenos, á trueque de permanecer en sus hogares, profesar su religion, y enriquecerse monopolizando el comercio.

Los vencedores, pues, léjos de borrar el carácter de aquellos pueblos, adoptaron las ventajas de su cultura, se aprovecharon de sus adelantos; de donde en natural correspondencia los conquistados procuraron acercarse más y más á sus señores, poniendo á su servicio sus armas, sus artes y su industria.

Durante el siglo XII en toda la España central, que se hallaba en semejante caso, y singularmente en Toledo, se hermanaron los gustos de ambas razas y nació y creció el estilo verdaderamente misto en que por igual pusieron sus elementos la arquitectura del Norte y Mediodía.

Esto no obstante, si en un punto se hermanaban cristianos y mudéjares, no por esto renunciaban unos ni otros sus respectivas artes allí donde no habia circunstancias que favoreciesen la amalgama, y aun dada esta misma, cada cual procuraba sobreponer su gusto al extraño.

Así pues, mientras se perfeccionaba esta arquitectura intermedia, por una parte daba la arábiga un gran paso como para trasformarse en el estilo nazerita, y por otra la románica se enriquecia con nuevas galas y modificaba sus formas como para disponerse á ceder el puesto al género sin rival del siglo XIII.

No es por tanto maravilla, supuesta la estrecha correspondencia que media entre la historia y el arte, que las ciudades monumentales de España, y en especial Toledo, la más rica y elocuente de todas, demuestre en sus mal tratadas basílicas y derruidos palacios la razon histórica y geográfica de la inspiracion que embelleció por igual á unas y otros.

José Fernandez Gimenez.

(Se continuará.)

© Biblioteca Nacional de España

ARMERÍA REAL.

MUEBLES NOTABLES.

De cuantas colecciones de armas hay en Europa, ninguna es acaso tan rica é importante como la nuestra. Pocas reunen tal cantidad de objetos históricos, debidos, ya al poderío que la nacion alcanzó en los siglos XVI y XVII (época en que la manufactura de armas floreció con más esplendor), ya tambien á la influencia española en Italia, y muy principalmente á la aficion que algunos de nuestros príncipes mostraron á tales objetos, llevándola al extremo de hacer preciosas colecciones que, reunidas hoy en una sola, forman y constituyen la Armería Real.

No tratamos ahora de hacer, con el catálogo en la mano, un detenido estudio de cuanto aquel edificio encierra. Sin desconfiar de efectuarlo más adelante, nos limitarémos hoy á dar noticia de cuanto referente á muebles hemos encontrado en aquel establecimiento que pueda ofrecer interés ó despertar curiosidad.

Pocos objetos de esa especie contiene la Armería Real; pero la belleza artística ó recuerdos históricos de los que existen compensan ámpliamente la escasez que á primera vista se advierte, bastando por sí solos para dar exacta idea del carácter de los personajes á quien pertenecieron, representándonos la altiva sencillez de los unos ó el esmerado lujo de los otros, y siendo siempre claro testimonio del buen gusto que dominaba en la época en que se fabricaron.

La Armería Real, que no há mucho tiempo adquirió en las coronas y demás objetos procedentes de Guarrazar un tesoro de inestimable precio [1], acaba de enriquecerse últimamente con un mueble de extraordinaria importancia, aunque, por desgracia, de mal averiguada procedencia.

Tal es el que con nombre de *Escritorio de Cárlos V* se encuentra á la entrada del salon, junto á una armadura de aquel príncipe nacido á tan poderoso imperio.

Dudoso, cuando menos, parece lo de atribuir á Cárlos V este mueble, y de todo punto falso llamarle escritorio. Y aunque es de suponer que habrá contribuido mucho á que se afirme lo primero el carácter que domina en el grabado, no tenemos esta por suficiente razon.

Prescindiendo de que á principios del reinado de Felipe II se podian conservar no poco las tradiciones artísticas del anterior, bien pudo ser construida esta caja cuando, viviendo todavía el emperador, ni ocupaba el sólio, ni dirigia los negocios públicos, cuyas riendas habia puesto ya en manos de su hijo. Añádase á tal consideracion la de haberse encontrado en el Escorial el mueble de que se trata. Y aunque esta no parece á primera vista de gran peso, contribuye á darle cierta apariencia de autoridad el ser aquel monumento obra predilecta de Felipe II, retrato de su alma, depositario fiel de sus secretos, ocupacion constante de su vida.

Nadie ignora hoy que la inmensa mayoría de los muebles conservados en el Escorial perteneció á Felipe II. Además, en aquel monasterio depuso este príncipe insigne gran parte de los utensilios que le sirvieron en la campaña de Flandes y de Francia. Allí las sillas que usaba en el campamento de San Quintin; allí la mesa en

---

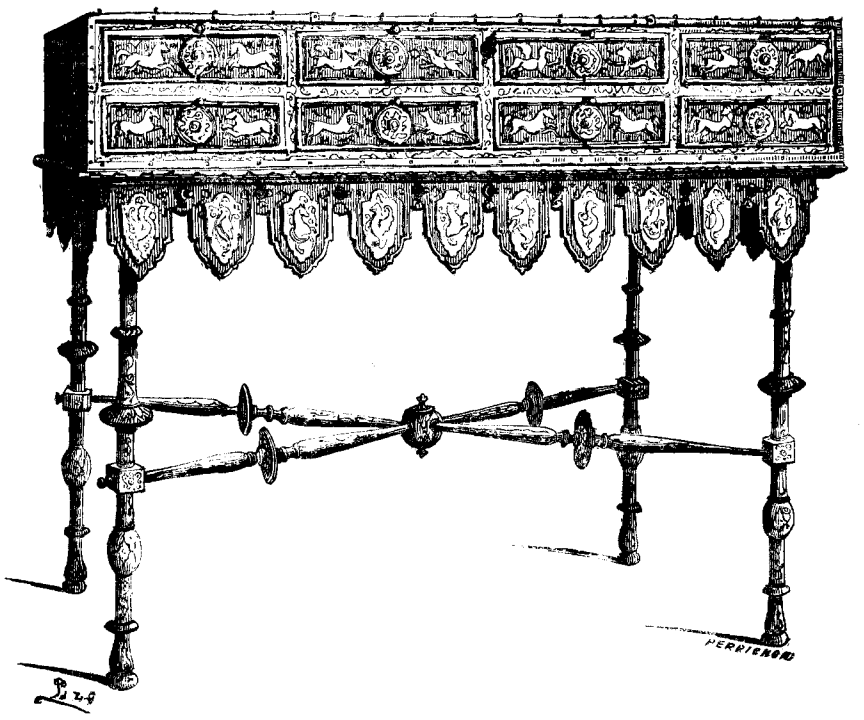
1 Véase la obra de D. José Amador de los Rios titulada, *El arte latino-bizantino en España, y las coronas visigodas de Guarrazar.*

© Biblioteca Nacional de España

que con Antonio Perez despachaba los negocios públicos: ¿por qué, pues, no habria de haber servido esta caja de hierro tan sólidamente construida, tan llena de dificultades y secretos, para ocultar los de aquel poderoso tan solícito en averiguar los agenos, tan cauto y precavido en dar á conocer los propios?

Sin embargo, por probable que tal opinion parezca, no la darémos como segura; pues tambien es posible que entre los diferentes objetos pertenecientes al emperador Cárlos V, que se trajeron del monasterio de Yuste, viniera al del Escorial dicha caja. Por otra parte, la misma falta que en ella se advierte de cifra ó escudo que indique su pertenencia, de marca del artista que la fabricó, en suma, de cuanto pudiera reputarse dato probable para averiguar su orígen, aumenta en gran manera la dificultad de fundar nuestra opinion. Bien que esto mismo podrá servirnos de disculpa, excitando así la benevolencia del lector y la del crítico.

En cuanto á llamarla escritorio, quizá haya sido mayor la precipitacion ó desacierto. Nada hay, en efecto, que revele que ha podido ser empleada con tal objeto. Redúcese á un cuadrilongo de hierro, de un pié y una pulgada de altura, por un pié y cuatro pulgadas de ancho, y una vara y diez pulgadas de largo, dividido en recuadros por medio de una estrecha franja de metal: grabados estos con profusion y esmero, se convierten en la parte delantera en cajones que interiormente ocupan todo el hueco de los lados exteriores. Finalmente, una roseta en el centro de cada cajon, ricamente calada y dorada, da cuenta del sitio por donde ha de entrar la llave.



Nada, absolutamente nada hay en todo ello capaz de dar á entender que este mueble ha tenido la aplicacion que se supone. No tiene mesa ó pié en que colocarse (pues el que ahora lo sostiene es moderno), ni tablero en que poner el papel y apoyar la mano, ni espacio para el tintero y recado de escribir, ni nada, en fin, de cuanto es necesario en mueble destinado á tales usos. No para escribir, para guardar en sus bien dispuestos y fuertes cajones papeles interesantes, dinero ó alhajas de valor, debió ser construido.

Ya que de pasada hemos dicho lo que nos parece más probable acerca del orígen y aplicacion de esta caja, cúmplenos ahora dar cuenta de la excelente restauracion que ha experimentado (y que habla tan alto en favor de los artistas que la han llevado á cabo), y de su hallazgo, debido, con satisfaccion lo decimos, á un rasgo de celo y patriotismo.

Oculto se hallaba en los rincones del monasterio de San Lorenzo este mal llamado escritorio, cuando en 1855 fué nombrado individuo de la comision encargada de restaurar los cuadros de aquel edificio y de sus dependen-

© Biblioteca Nacional de España

cias D. Vicente Poleró y Toledo, quien, no contento con haber desempeñado su cometido y hecho además un catálogo de aquellos, tuvo ocasion de observar la inmensa cantidad de objetos de desecho que se encontraba en los desvanes y sótanos del edificio. Sospechando que entre ellos podria haber algunos de valor, y deseoso de poner en práctica su propósito de buscarlos, comunicó su pensamiento al Sr. D. Cárlos Hidalgo, administrador entonces del Real sitio, y persona en quien el nombre era emblema de su probidad. Aceptó este el proyecto del Sr. Poleró, y, con haberle facilitado los medios necesarios para realizarlo, contribuyó poderosamente á que se encontrase entre otros muchos objetos el interesantísimo á que aludimos.

En poder ya del administrador la preciosa caja de hierro, tuvo aquel buen cuidado de ponerlo en conocimiento de S. M. el Rey, cuyo amor á las artes, amor que tanto le distingue y que tan bien sienta en un monarca, encargó la restauracion á los Sres. Zuloaga padre é hijo.

Llevóse esta á cabo con elegancia y carácter, como era de esperar de tales artistas, y como puede verse por el primero de los dibujos que ilustran estos renglones. El pié, sobre todo, es bellísimo, y el grabado (sin copiar el antiguo) imitacion tan exacta, que ignorándose fuese restauracion, si así puede llamarse el hacer una pieza mucho mayor y más trabajosa que la primitiva, desde luego se confundiria.

El segundo dibujo intercalado en este artículo representa la llamada carroza de D.ª Juana la Loca, existente hoy en las Caballerizas reales, y que formó parte antiguamente de la Armería de nuestros reyes

Comun opinion ha sido siempre la de atribuir á la hija de Isabel I la pertenencia de este coche, suponiendo que en él iba en compañía del cadáver de su amado esposo; y tal vez no fuera pequeña parte á extender esta creencia lo extraordinario del suceso y de la narracion

Con efecto, tan general ha sido la idea, que parece imposible que, no ya gente vulgar, sino personas formales encargadas de hacer catálogos, hayan dado en la flor de llamarlo así, confundiendo las épocas, y con ellas los caractéres artísticos que las determinan; el renacimiento con lo barroco; dando como de D.ª Juana lo que pudo ser de los Felipes III ó IV; y dislocando, en fin, de tal manera la historia del arte moderno, que fuera imposible, si más datos no hubiera, descubrir su origen.

En el resúmen sacado del inventario general de 1793 puede verse, en el capítulo concerniente á muebles de la Armería, el párrafo siguiente á que aludimos en los anteriores renglones.

«MUEBLES NOTABLES. — Una carroza que sirvió á la reina D.ª Juana, esposa del rey D. Felipe I, llamado el Hermoso. Es de madera tintada de negro, y está adornada con medallas, niños, flores y otras cosas de muy bella escultura de Alonso Berrugueto, ó á lo menos de su escuela. Tal vez este coche, segun dicen algunos autores citados en el inventario, fué el primero que se vió en España en el año de 1546.»

Obcecacion imposible parece en quien tiene á su cargo reunir documentos que hayan de ser testimonio á la posteridad, dejar correr como válidas las consejas que fragua el vulgo; y lástima grande que por falta de estudio y detenido exámen, pase como verdad incontrovertible lo que es tan opuesto á ella.

Cierto que era difícil, cuando no imposible, averiguar con exactitud la procedencia de esta carroza, quién fuese el artista que la construyó, y la persona ó personas á que pudo pertenecer. La falta absoluta de documentos es en tales casos obstáculo insuperable. Pero no es menos cierto que el equivocarse tan notablemente en lo que, por estar á la vista, no necesitaba más datos ni antecedentes que un prudente criterio y un poco de paciencia, es falta que no tiene disculpa.

Y con efecto; ¿cuál pudiera merecer quien haciendo un catálogo y tratando de averiguar la procedencia de un objeto, escoge la más difícil posibilidad, sin fundarla en más antecedentes que una tradicion insegura, siendo causa de que al ocuparse otros en épocas posteriores en indagar lo que él no averiguó hayan incurrido en la misma equivocacion? [1]

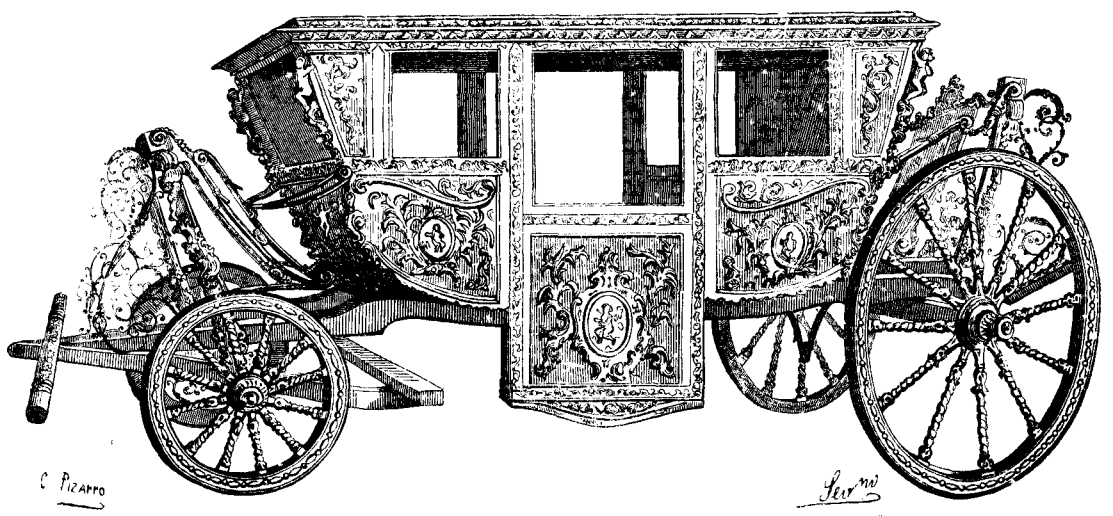
La forma de la carroza y sus detalles, están léjos de tener relacion con lo que el catálogo asegura.

Sobre cuatro ruedas ricamente adornadas y suspendida de fuertes correones, descansa una enorme caja de madera tallada y cubierta con rara prolijidad de adornos, representando guirnaldas de flores, genios, atributos y

1 Véase un artículo sobre esta carroza inserto en la obra titulada: *España artística y monumental*, publicada en Paris por los Sres. D. Patricio de la Escosura y D. Genaro Perez de Villaamil, en 1842.

© Biblioteca Nacional de España

detalles diversos, entrelazados de extraña manera, y muy en el género del siglo XVII. Una portezuela á cada lado, y una ventanilla en cada portezuela, sirven para dar paso, luz y ventilacion á aquella máquina. Los grandes adornos de hierro que lleva en la delantera, y otros iguales en la zaga, juntamente con lo negro de la pintura, contribuyen á comunicarle cierto aspecto original y fantástico.



Bastará lo dicho para demostrar los errores en que abunda el párrafo á que aludimos. Este sistema de carrozas es muy semejante al que se empleó en Francia á principios del reinado de Luis XIV [1]. Añadirémos, no obstante, que en cuanto á la escultura (menos bella que graciosa) está léjos de parecer de Alonso de Berruguete, aunque pudiera ser de artista que en época posterior le imitase; y finalmente, que tiene muy poca relacion con lo que se trata de probar en el inventario lo que escribieron los autores que cita. Mariana sólo dice que D.ª Juana hizo trasladar algunas veces de un punto á otro el cádaver de su esposo, y que ella misma le acompañaba.

Además, en ninguno de los inventarios de la Armería consta, hasta el de 1793 [2], la existencia de dicha carroza. En ninguno, desde el de Valladolid en 1524 hasta el de Madrid en 1624, es decir, á los cien años despues de manuscrito aquel, se cita este carruaje como formando parte de los objetos de dicho establecimiento; y parecia natural, si, como se supone, hubiera pertenecido á D.ª Juana la Loca, verle incluido en dicha coleccion, ya despues de la muerte de esta princesa acaecida en 1555, ya al trasladarse á Madrid la Armería desde Valladolid donde anteriormente se custodiaba.

Tampoco debe suponerse equivocacion ú olvido en el inventario de 1563, porque en la misma falta hubieran incurrido los dos posteriormente formados en Madrid en 1594 y 1624. De suerte que lo más pronto que vino este mueble á la Armería fué ya muy entrado el siglo XVII: circunstancia nada contraria á nuestra opinion.

Desechando, pues, la que supone que esta carroza perteneció á D.ª Juana, y en la necesidad de fijar época á su construccion, ya que sea difícil encontrar persona á quien adjudicar su pertenencia, dirémos que todo induce á creer que se construyese en el siglo XVII; que mientras no veamos documentos que demuestren que se ha verificado el milagro (pues no otro nombre merece) de haber un artista adivinado un estilo que no pudo conocer, mantendrémos nuestra opinion; y finalmente, que, aunque así sucediera, eso no disculparia á los que hicieron ó siguieron los catálogos; pues no conociendo dato alguno que directamente hablase del particular, y no teniendo tampoco en cuenta la forma y el carácter de los adornos, atribuirla al tiempo de D.ª Juana fué extremada ligereza.

---

1 En el Museo Real existe un cuadro de Jacobo Van-Artois que representa á Luis XIV saliendo á campaña en un carruaje de córte muy semejante al de que hablamos.

2 Archivo de las Reales Caballerizas.

© Biblioteca Nacional de España

Otros muebles hay en la Armería; pero, importantísimos bajo el punto de vista histórico, apenas ofrecen interés artístico, llamando más la atencion por su sencillez, que degenera en pobreza, que por otra circunstancia. Su descripcion y estudio serian, pues, agenos á las condiciones de esta publicacion. Los principales, tambien del emperador Cárlos V, son su litera de campaña y una silla de manos en que se hacia conducir cuando, ya viejo y achacoso, no encontraba obediente su naturaleza al esfuerzo de su voluntad poderosa.

FERNANDO FERNANDEZ DE VELASCO.

DOCUMENTO CURIOSO.

Nada de lo que atañe á la vida de los artistas cuya fama han acrisolado los siglos, puede ser indiferente á los estudiosos. En este concepto, y deseosos de ir dando á luz cuantos documentos podamos adquirir capaces de ilustrar de algun modo la vida de los hombres de mérito, ó de servir para la historia del arte, empezamos hoy publicando el que insertamos á continuacion, y cuyo original debemos á la complacencia de nuestro docto amigo el Sr. D. Cayetano Alberto de la Barrera. Hélo aquí:

« Ponpeyo Leon.=10 Agosto 1564 años.=La Princesa.=Manuel Caldera mi tesorero: de los mrs. que son á vuestro cargo dad y pagad a Ponpeyo Leon duzientos ducados de a onze reales que valen setenta y cuatro mil ochocientos mrs., los cuales se le dan, con mas doscientos setenta y tres reales de plata que tiene recebidos, por la hechura de una cabeza de plata que hizo para mi servicio, que dice que pesó 13 marcos y una onza y media, y diósele la plata para hacer, y tomad su carta de pago del dicho Ponpeo ó de quien su poder oviere en como los recebió con la cual y esta mi cedula, tomándose la razon della en los libros de mi casa, mando que vos sean recibidos y pasados en cuenta los dichos setenta y cuatro mil ochocientos mrs. Fecha en Madrid a 10 de Agosto 1564 años.=La Princesa. »

M. Z.

© Biblioteca Nacional de España



MARTE.

MUSEO REAL.

© Biblioteca Nacional de España

© Biblioteca Nacional de España

HEMEROTECA NACIONAL



M.de INIESTA dib.ºy lit.ª

Lit. de J. DONON, Madrid.

ACUERDOS DE UN VIAJE

© Biblioteca Nacional de España

© Biblioteca Nacional de España

REFUTACION

DE ALGUNOS ERRORES DEL SEÑOR BEULÉ, MIEMBRO DEL INSTITUTO DE FRANCIA, ACERCA DE LA PINTURA ESPAÑOLA.

I.

En las entregas de la *Revista de ambos mundos* correspondientes al 1.° de Julio y 15 de Octubre de 1861 han visto luz pública dos artículos titulados *Velazquez en el Museo de Madrid* y *Murillo y la Andalucia*. Ambos son obra de pluma acreditadísima en Francia por sus notables escritos relativos al arte helénico, y merecen atencion particular, tanto por la fama del autor, como por las contradicciones y errores que los afean.

A nadie puede sorprender en España ver á escritores franceses de mérito relevante desbarrar acerca de nuestras cosas, sin cuidarse para nada de la verdad y desentendiéndose por completo de la justicia. Acostumbrados nos tienen á ello desde el grave historiador Thiers al fanfarron y degradado novelista Dumas; y hasta uno de los hombres más ilustres de Francia, el sesudo Villemain, honra de la crítica moderna, ha disparatado recientemente á más y mejor (con ignorancia impropia de su mérito y renombre) al discurrir sobre la poesía y los poetas españoles del presente siglo.

Más afortunados nuestros antiguos artistas, pueden gloriarse de haber sido estudiados y apreciados en estos últimos tiempos con cierta imparcialidad, y hasta con cierta predileccion, por críticos franceses de nombradía, entre los cuales figuran nombres como los de Viardot, Gautier, Burger y otros no menos dignos. Estaba reservado al Sr. Beulé, miembro del Instituto de Francia, y persona de mucho gusto y saber en tales materias, reanudar acerca de ellas la interrumpida costumbre de sus compatriotas en la mayor parte de las cosas que tienen relacion con España.

© Biblioteca Nacional de España

No me propongo refutar aquí todas las proposiciones aventuradas ó erróneas de los artículos del Sr. Beulé. Este empeño me llevaria demasiado léjos y traspasaria el límite concedido á escritos propios de una *revista* de la índole y dimensiones de EL ARTE EN ESPAÑA. Además, la lucha fuera muy desigual entre un escritor tan preclaro y erudito como el famoso individuo del Instituto, y otro tan humilde como el que firma estas líneas. Por dicha, la verdad (aunque no haya el talento necesario para exponerla y fundarla con lucidez) es de suyo tan persuasiva que le basta manifestarse para ser conocida y apreciada.

Empieza el Sr. Beulé doliéndose del chasco que han de llevarse los que vengan á España para estudiar las escuelas de pintura atraidos por los escritos de Palomino de Velasco, por las biografías de Cean Bermudez y por otros tratados sobre el arte español, y declara que él pertenece al número de los viajeros cándidos y chasqueados. El digno miembro del Instituto se burla, desde el trono de su majestad olímpica, de los míseros mortales que han hablado del poder de ciertas escuelas españolas, de su encadenamiento metódico y de sus subdivisiones, que atestiguan un exceso de fecundidad, y exclama: «El orgullo nacional es sin duda alguna muy respetable, pero tiene tambien límites. *Concedemos* grandes licencias á los pueblos situados más allá del Garona, pues mientras más se acercan al Sur las razas de esta parte de Europa es más lógico que abusen de la hipérbole. Sin embargo, la hipérbole merece *otro nombre* cuando se aplica á la historia.» El Sr. Beulé nos *concede* grandes licencias á los hiperbólicos habitantes del lado acá del Garona, dispensándonos el honor de creer lógicas nuestras exageraciones, y considerándolas como vicio de raza connatural en nosotros y hasta cierto punto hijo del clima. Pero su severidad catoniana, su depurado aticismo, y sobre todo, el largo, profundo y detenido estudio que ha hecho en nuestra patria de las antiguas escuelas españolas de pintura en los quince ó veinte dias que, segun noticias, consagró á visitar Madrid y nuestras primeras capitales (donde tampoco está todo lo necesario para apreciar con exactitud la diversa índole y carácter de las divisiones y subdivisiones que, reunidas y agrupadas, forman la *escuela española*), le lleva á tratarnos de ignorantes, vanidosos y embusteros, con cierto embozo y cultura en la frase, pero siendo tal, y no pudiendo ser otra, la consecuencia que se saca de sus premisas.

Triste, muy triste es sin duda que hombres de claro entendimiento, y no menos versados que el Sr. Beulé en el conocimiento de las bellas artes, hayan consumido una vida entera de laboriosidad y de estudio en el de las diversas escuelas españolas, empleando largos años y no corta diligencia en investigaciones concernientes á los grandes pintores que las determinan, y llevando su candidez al extremo de figurarse que Murillo debe ser contado entre los hombres de genio, que Ribera (á quien toda Europa dió el nombre de *Españoleto*) es un pintor eminentemente español por su índole particular y por el espíritu de sus obras, y que Vargas y Roelas son algo más que sim-

© Biblioteca Nacional de España

ples imitadores, cuyo estilo (segun dice el Sr. Beulé, compadeciendo y desdeñando á los que han dicho otra cosa) es *más propio de hurones que de un pueblo civilizado*. Hubieran esos eruditos investigadores é insignes biógrafos y críticos seguido el procedimiento que ha empleado más tarde el ilustre miembro del Instituto de Francia; colocáranse en la alta esfera en que él se coloca; poseyeran la rapidez y perspicuidad de su mirada de águila, y en vez de malgastar años y años en penosos y concienzudos estudios para venir al cabo á juzgar hiperbolizando, habrian conocido al vuelo, con la maravillosa penetracion del Sr. Beulé y con su pasmosa celeridad que en un punto mira, ve, juzga y falla, lo que este nos dice que no lograron comprender ni descifrar despues de tantos y tan prolijos afanes.

Conociendo el Sr. Beulé que la hipérbole merece *otro nombre* cuando se aplica á la historia; lleno de benevolencia que raya en solicitud paternal hácia los que dentro y fuera de España hemos estado creyendo que aquí existian diversas escuelas de pintura y que el conjunto de todas ellas constituia una como entidad superior, tan hermosa, tan rica y original que solamente á la escuela italiana debiera ceder la primacía, nos advierte que « lisonjear en extremo á las naciones es comprometer sus títulos de gloria; porque si sus historiadores pretenden realzarlas atribuyéndoles lo que no es cierto, quizá sus vecinas les quiten más de lo justo. Hasta ahora (añade el famoso Aristarco del Instituto) España no es muy conocida; por eso apenas se ha reclamado contra el atrevimiento de los autores españoles que han escrito sobre el arte». Y no contento con esta absoluta disparada contra los escritores de nuestro país, cuya sobriedad en materia de elogios suele pecar de excesiva, como lo comprueba Cean Bermudez al hablar, entre otros muchos, de Nicolás de Vergara, la emprende tambien con sus mismos compatriotas, los tacha de rutinarios, y se duele de la facilidad con que los hombres ceden al influjo de las opiniones acreditadas y encuentran más cómodo declamar que criticar.

La acusacion es dura, y alcanza, no sólo al Sr. Quilliet á quien va más directamente lanzada, sino á todos los críticos franceses contemporáneos que han hablado de nuestras escuelas de pintura con estimacion y aplauso.

A juzgar por el aire decidido y por el tono de autoridad del Sr. Beulé, cuantos sean poco versados en la historia del arte pensarán que nadie antes de él ha tenido ojos para ver ni criterio para fallar atinadamente el proceso de la pintura española. Y sin embargo, escritores de tan buen gusto como el clásico individuo del Instituto, y no menos bien reputados, difieren notablemente de su opinion relativa á las escuelas de nuestra patria, y en particular á algunos de sus insignes maestros. No por esto se diga que esos escritores son hombres de ideas poco elevadas, ó ignorantes de las más altas especulaciones estéticas. No se crea que pertenecen al número de los atrasados ó rutinarios que encuentran más cómoda la declamacion que la crítica. Sin establecer comparaciones odiosas ni

© Biblioteca Nacional de España

proponerse valuar los quilates de Burger, Viardot, Gautier y otros de igual nombradía, se comprende á primera vista que, sea cual fuere la ventaja que pueda llevarles el señor Beulé en severidad y aticismo, todos ellos conocen más á fondo que él la escuela española; tienen, por lo menos, tanto criterio y tan buenos estudios como él sobre la filosofía del arte y sobre cada una de sus varias manifestaciones, y están mejor templados que él para comprender y apreciar la índole y mérito de nuestros grandes artistas. Con tales elementos, natural es que acierten más en su juicio que quien (por ejemplo) ve á Murillo con la prevencion del que vive apasionado de la pura forma helénica, y á quien, por punto general, desagrada y hastía todo ó casi todo lo que no se ajusta á ella.

Importa, pues, combatir las singulares opiniones del Sr. Beulé, porque el error es más peligroso y trascendental que en boca del vulgo en la del hombre de mérito, máxime cuando presume de verdad recien descubierta y pretende que le rinda vasallaje la que real y positivamente es verdad acrisolada de antiguo. Esta arrogancia de quien cree que basta y sobra su talento para hablar y decidir sin apelacion en aquello que no se ha tomado el trabajo de profundizar (por donde se expone á incurrir é incurre en contradicciones y faltas imperdonables), podrá ser en Francia esmalte propio de la gravedad académica. En España no la estimamos así; antes por el contrario, nos parece muy chocante en un miembro del Instituto.

El Sr. Beulé, á pesar de su conocimiento del arte y de su vasta erudicion y elocuencia, ha dado más de una caida al hablar de la pintura española, porque se ha figurado equivocadamente que dominaba el asunto y le ha ofuscado el ánsia de singularizarse diciendo *algo nuevo*. Esta manía de singularizarse, nada rara en sus compatriotas, suele á veces prevalecer entre ellos, á despecho de la razon y de la justicia. ¿Habrá que decir al digno miembro del Instituto, que tan acertada y profundamente ha discurrido sobre el arte griego : no salgais de vuestra Aténas?

El exámen de algunas proposiciones que aventura en los dos artículos á que aludo facilitará camino á la respuesta. Sea juez en este litigio la serena imparcialidad del que leyere.

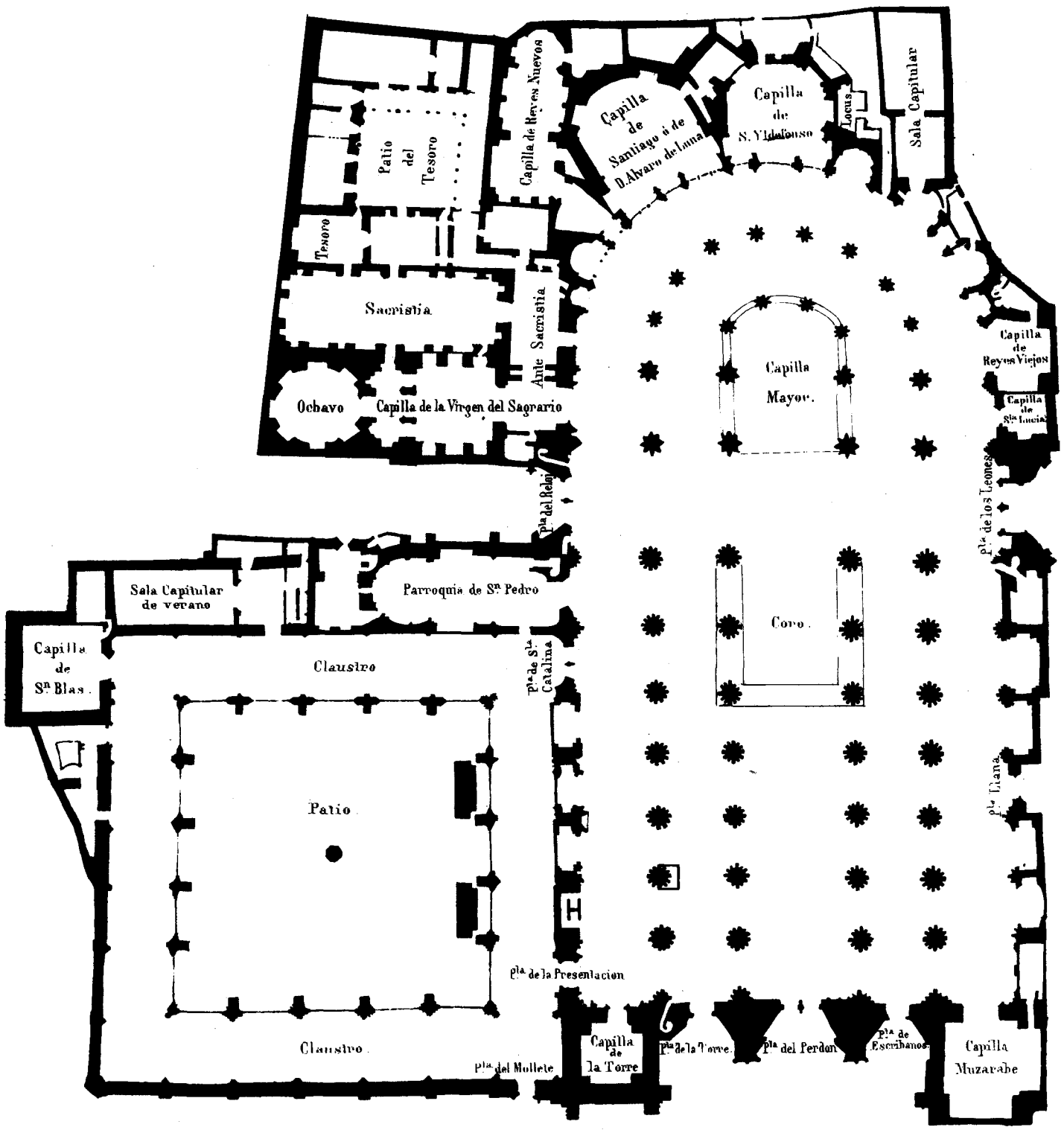
MANUEL CAÑETE.

© Biblioteca Nacional de España

© Biblioteca Nacional de España

PLANTA DE LA CATEDRAL DE TOLEDO,

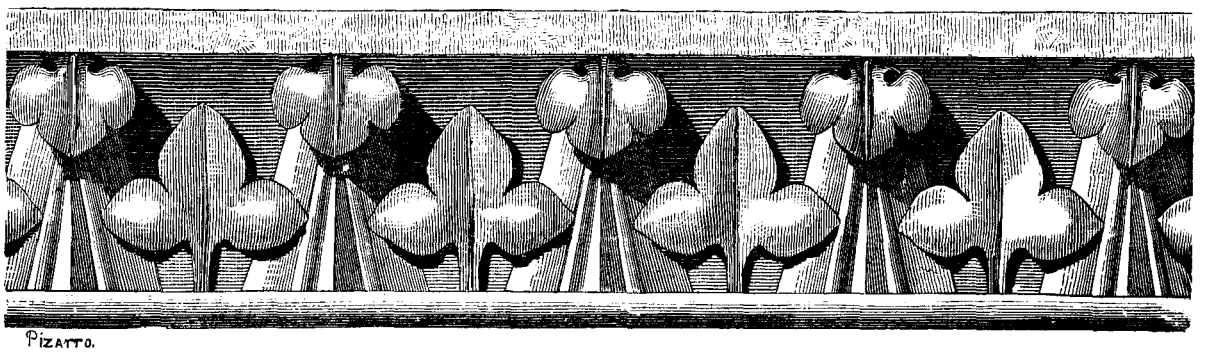
por D. Ventura Rodriguez.



EL ARTE EN ESPAÑA

Lit. de J. DONON. Madrid.

© Biblioteca Nacional de España



PEDRO PEREZ.

CUMPLIASE el quinto siglo, desde que comenzó en España la gigantesca lucha de la reconquista, cuando la varia fortuna con que al principio se sostuvo, tornóse en decidida é invariable protectora de los héroes que de Pelayo descendian. Venga con usura D. Fernando III las contínuas, periódicas y generalmente felices campañas del grande Almanzor; y, si aquel Alejandro de los árabes, que tanto menudeó sus algaras y correrías, llenaba un cofre con el polvo que en los combates cogian sus vestidos, perdia, al tornar á su patria despues de la victoria, el dominio de las tierras que talaba; nuestro santo rey, aún más constante, aún más vencedor, al sentar la planta frente al campo enemigo, aseguraba para siempre el dominio de todo el horizonte que abarcar podia su mirada. El rey de Castilla y de Leon, avanza hasta dilatar su monarquía de mar á mar, y más no extiende sus dominios porque para tan afortunado guerrero, justo trofeo era que en su séquito formara y le rindiera vasallaje, el único rey moro que quedaba, harto merecedor por su noble proceder de que el conquistador le respetase.

Con las grandes prosperidades políticas nacen las artes en la paz, é impelidas por el triunfo llegan á dejar consignados, en bellas y sublimes obras, las hazañas y los altos hechos que la natural condicion humana tiende á dejar escrito con indelebles caractéres, para que de la gloria conquistada sean sabedoras las generaciones venideras. Si los altos hechos que el héroe quiere eternizar, fuéron alcanzados en pro de la más grande y santa de las causas, en defensa de su fe religiosa, nótase que todos los pueblos en todas sus épocas, han producido entonces los más grandiosos monumentos.

© Biblioteca Nacional de España

Realizase en Castilla esta inmutable ley de la humanidad en cada triunfo que consigue sobre el esforzado musulman, y son mayores y más bellos los templos que al Señor se consagran, desde el momento en que comienza á darse cuenta de que es nacion independiente y poderosa. Hasta el siglo XIII, siglo el de más grato recuerdo de cuantos hasta entonces sucedieron desde la invasion de los árabes, no logra ver Castilla asegurada la grande obra de su independencia, ni recoge el fruto de los poderosos esfuerzos con que comenzaron á realizarla los Alfonsos. Seguro con las conquistas de Córdoba y Sevilla el suelo castellano de nuevas invasiones y de contínuos asaltos de los vencidos agarenos, principia á gozar de los bienes materiales que tanta prosperidad le prometen, y el santo rey levanta entonces suntuosos templos que consagra al Todopoderoso, en testimonio de eterno agradecimiento á las victorias que le permite alcanzar y á los favores con que benéfico glorificaba su reinado. Orense, Mondoñedo, Osma, Badajoz, y Búrgos y Toledo, las dos ciudades verdaderas representantes del esfuerzo castellano, vieron empezar sus bellísimas catedrales, y no como hasta entonces se acostumbró, sino con la grandeza propia de la nacion que comienza á ser verdaderamente poderosa.

Nacia en estos momentos el estilo ojival, llamado comunmente gótico, que, hijo de las influencias ejercidas por el Oriente en los cruzados, llegó á rayar en inconcebible suntuosidad y riqueza á causa de la magnitud del santo fervor religioso que hacia sustentar tan vivo la constante lucha que mantuvieron todos los cristianos por la dilatacion de su fe. Grandemente maravilloso era el sentimiento que la gallarda arquitectura gótica lograba expresar en aquel entonces, y si bien es cierto que aún no alcanzó su completo desarrollo en todo el siglo XIII, fuerza es reconocer, que al ganar en los siglos sucesivos en proporciones, riqueza y abundancia de detalles, iba tambien perdiendo en robustez y majestad; circunstancia natural que precisamente acontece á todo género que pasa del período de su robusta virilidad, aún bárbara quizás, al de florido y pomposo refinamiento. La magnitud de aquellas catedrales que se fabricaban en Francia y Alemania, era bien seguro indicio de que ya bajo la fe cristiana habia hallado el arte su forma propia, y que los artistas que las construian, sentian arder fuerte y vigorosa la llama inspiradora del genio. Si algo les faltaba, no era verdaderamente inspiracion y sentimiento, sino lo que no puede improvisarse, lo que se puede adquirir, lo que ellos hubieran alcanzado y que alcanzaron más tarde, pero fatalmente cuando ya llevaba andado gran parte de su camino el género que ellos mismos habian creado. Adolecieron, se cree por algunos, de falta de conocimientos científicos; pero son tan perdonables estas faltas, si es que existen, y aún tan insignificantes en su aparicion, como tan inconsideradamente exageradas y propaladas han sido por los artistas del renacimiento.

Pocas son las catedrales góticas, especialmente en España, que no hayan necesitado grandes reparaciones á los dos ó tres siglos de ser construidas; pero obras de tal na-

© Biblioteca Nacional de España

turaleza, tan lentamente fabricadas, de tan atrevidas proporciones, que tanta belleza y sentimiento encierran, no han de ser despreciadas porque en ellas no haya alcanzado igual grado de perfeccion, que el sentimiento artístico, el elemento científico que forzosamente ha de intervenir en la arquitectura. Y sin embargo, preciso es reconocer que en las obras todas de la arquitectura gótica, si no se resuelven grandes y dificilísimos problemas de construccion, como fué gala y decidido empeño en las del Renacimiento, los hay en todas ellas de no escasa dificultad y de muchísima valentía, tanto por lo que son en sí mismo cuanto por la manera de construir tan especial y tan ligera, pues los pilares y grandes muros de refuerzo de que se servian, están formados de mampostería en su parte interior, y revestidos de pequeños sillares, que hasta muchas veces son de diversas dimensiones.

Podemos contar un tiempo, en nuestra historia de la edad media, en que se creaba y se sabia expresar grandemente en las líneas arquitectónicas, la belleza de que es capaz esta noble arte. Estos, para la arquitectura felices tiempos [1], principiaron con el siglo XIII, y fué de los arquitectos castellanos que más brillaron entonces, el que comenzó en 1226 la catedral de Toledo: el nombre de este artista fué PEDRO PEREZ. Mas no es él solo el digno de ser aquí conmemorado. El maestro Tomé (saludable antídoto contra su omónimo el del trasparente de Toledo), levantaba para los mozárabes de Sanlúcar la Mayor ó de Alpechin, una santa iglesia en 1214: Matheo Paradiso hacia *á honor de Dios* y por mandato de *Henrrik*, *fillo del Re Alfonso*, *en la era* 1255, la recomposicion del puente de Alcántara de Toledo y una de sus torres. En la de 1245 trabajaba Galterio en la iglesia del monasterio de Valde Dios: en el mismo año, Miguel Bozllar, *natural de San Miguel de Areno*, acabó la llamada obra vieja de la catedral de Santiago de Galicia: Mácia Perez reparaba en 1271 el puente de Mérida; y es lástima grande que no nos permita la historia citar aquí, á la par del nombre de PEDRO PEREZ, el de los autores de las catedrales de Búrgos y Leon. Pero, ¿serian españoles los arquitectos que las trazaron? No son los datos que las plantas de aquellas nos presentan tan claros y patentes que nos permitan asegurarlo. Que el desconocido autor de la de Búrgos y nuestro PEREZ, se hicieron artistas léjos de nuestro suelo, nos lo demuestran los caractéres de la traza y de detalles que en ambas catedrales tienen

---

[1] Para demostrar con cuanta razon los llamamos felices, hé aquí lo que escribió D. Lucas de Tuy: «¡Oh cuán »bien aventurados estos tiempos, en que el muy honrado P. Rodrigo, arzobispo de Toledo, edificó la iglesia tole»dana con obra maravillosa! El muy sábio Mauricio, edificó fuerte y hermosa la iglesia de Búrgos. El muy sábio »Juan, chanciller del rey Fernando, fundó la nueva iglesia de Valladolid: este fué hecho obispo de Osma, y edi»ficó con grande obra la iglesia de Osma. El noble Nuño, obispo de Astorga, hizo sábiamente el campanario y la »claustra de la iglesia. Lorenzo, obispo de Orense, edificó el campanario de esta iglesia con piedras cuadradas, »*quadris lapidibus*. El fidalgo Estéban, obispo de Tuda, acabó esa iglesia con grandes piedras. El piadoso y sábio »Martin, obispo de Zamora, daba obra continuamente en edificar iglesias y monasterios y hacer hospitales.»

© Biblioteca Nacional de España

los adornos de los capiteles de los aristones que forman cada machon, igualmente que los de las ventanas [1]. Y nada tiene de extraño que así fuese. Unido el rey Fernando á Francia por lazos de familia y por su política, enemigo vencedor de la morisma, hallándose desahogado para poder emprender obras de la monta de las que comenzó, é influyendo tantísimo en su reinado el famoso arzobispo de Toledo D. Rodrigo, que viajó por toda Europa, que vivió en Paris y honró la Sorbona con su docta, santa y elocuente palabra, y el famoso obispo D. Mauricio, inglés de nacimiento, fundador de la de Búrgos, natural es que al tratarse de las obras que en aquellos años se comenzaron y principalmente de estas dos iglesias, que por indicacion y deseo de ambos se principiaron á construir, por cosa segura podamos tener que hiciesen venir de Francia algunas logias para que fabricaran todas aquellas catedrales. La preponderancia cristiana, muy en auge en tiempo del santo rey, bastaba por sí misma para producir las obras artísticas sin necesidad de echar mano de los alarifes árabes, y de aquí que encontremos que las catedrales de Búrgos y Toledo, en sus primitivas plantas y fábricas, tan poco participen de la influencia morisca que tanto domina en España antes y despues de estos momentos [2].

En la obra de Pedro Perez, jefe que debió ser de la logia que comenzara la catedral primada, nótase mayor belleza en las proporciones de la planta y altura de las naves, que en las catedrales francesas; y esta notable belleza da á aquel templo cierto carácter particular, distinto y preferible al de los franceses, y le imprime el sello español, más viril, más potente y majestuoso; como claramente se manifiesta en todos los estilos que, importados de afuera, reciben en nuestro suelo el carácter que les marca nuestra potente é inequívoca nacionalidad. Tal circunstancia, que no se encuentra en la catedral de Búrgos, puede dar ánimo para suponer con algun fundamento que esta fuese proyectada por algun extranjero. Supuesto así, y comparando la distribucion de ambas plantas, muestra la de Toledo mayor grandeza en sus proporciones todas y más magnitud en sus dimensiones. Tres son las naves de la catedral de Búrgos, y cinco las de la de Toledo, circunstancia que si á primera vista puede creerse motivada por la mayor ó menor riqueza de los cabildos de aquellas iglesias, desaparece bien pronto al considerar que entonces no se exigian, para las obras de tal naturaleza, las condiciones económicas del dia, porque ni era posible que así fuese en tal linaje de construcciones, ni dominó jamás la poquedad de espíritu en la edificacion de los templos que la ferviente fe cristiana levantaba. Además, al empezar los templos, trataban

---

[1] Los grabados que empiezan y terminan este artículo, tomados del abside de la catedral de Toledo, indican grandemente su carácter francés.

[2] No insistimos sobre la falta de influencia de la arquitectura mahometana en la cristiana en esta época, ni apuntamos el por qué de esta causa, por haberse comenzado ya en El Arte de España una série de artículos encaminada á dar á conocer la arquitectura cristiano-mahometana.

© Biblioteca Nacional de España

los fundadores con los jefes de las logias masónicas, y como tanto los unos como los otros sabian que les era imposible ver terminada la obra que empezaban, su primordial deseo habia de cifrarse en dar al templo la mayor belleza. Era, por lo tanto, hijo exclusivo del maestro de las logias el más acertado desempeño del cometido que se le encargaba, y así pensando, no hay duda alguna de que entre los dos artistas que á un mismo tiempo construian las dos más ricas catedrales del reino de Castilla, fué más aventajado aquel cuyo nombre, por gran fortuna, conocemos. Considerada la catedral de Toledo no como hoy se encuentra sino como lo que en ella se conserva del siglo XIII, sus proporciones y construccion permiten que pueda rayar tan alta su belleza artística como la de las primeras catedrales de Francia y Alemania. Pero, como no es del momento ni en este pequeño trabajo podria bosquejarse lo que es nuestra primada catedral, forzosamente habrémos de satisfacernos con citarla tan de pasada al tratar de aquel que tuvo la dicha de concebirla.

Ha querido la fortuna que en todas las infinitas veces en que se continuaba, reparaba ó restauraba la obra de la Santa primada Iglesia, se haya respetado siempre la losa sepulcral que cubria la sepultura de nuestro PEREZ, único dato que de él nos ha llegado. Hállase ahora colocada en la que es sacristía de la capilla de Santa Catalina, llamada de los Doctores, y dice así:

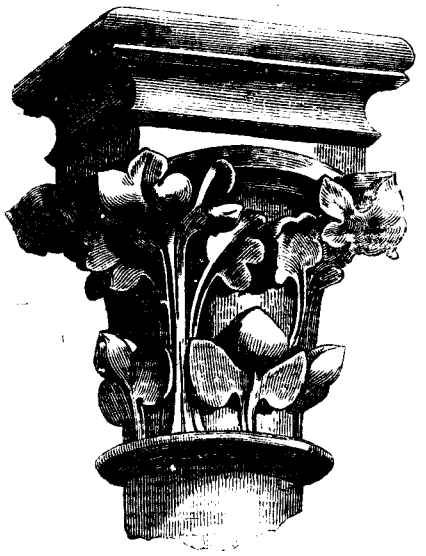
AQUI : JACET PETRUS PETRI : MAGISTER
ECLESIA : SCTE : MARIE : TOLETANI : FAMA
PER EXEMPLUM : PRO MORE : HUIC : BONA
CRESCIT : QUI PRESENS : TEMPLUM : CONSTRUCXIT :
ET : HIC : QUIESCIT : QUOD : QUIA : TAN : MIRE :
FECIT : VILI : SENTIAT : IRE : ANTE : DEI :
VULTUM : PRO : QUO : NIL : RESTAT : INULTUM
ET : SIBI : SIS : MERCE : QUI : SOLUS : CUNCTA :
COHERCE : OBIIT : X DIAS DE NOVEMBRIS :
ERA : DE M : ET CCCXXVII

No deja de extrañar el largo tiempo que media entre las fechas del comienzo de la catedral y la muerte de PEDRO PEREZ; pero no por eso es arbitrario suponer, con Llaguno y Amirola, que aquel fuese *quien dió la traza* de la catedral, *aunque haya muerto sesenta y cuatro años despues que se empezó la obra, pues no es repugnante que un hombre viva cerca de cien años, ni que á los veinte y seis ó veinte y ocho pueda ser buen arquitecto.* Ni dejan de ser poderoso argumento, para atribuir con razon á PEREZ la gloria de haber trazado la catedral de Toledo, las frases *qui presens templum construxit*, y *quia tan mire fecit*, escritas tan cerca de la fecha del principio de la obra. Es para nosotros la lápida documento irrecusable por lo genuino y marcado de su carácter, y no diciéndose en ella que PEREZ continuase la comenzada obra, ni constando en parte

© Biblioteca Nacional de España

alguna (ni aún en el archivo de aquella santa Iglesia, segun nos aseguran todos los historiadores antiguos y modernos que de ella se han ocupado), datos que nos digan los nombres de los maestros que la dirigieron, hasta 1425, en que encontramos el de Albar Gomez como aparejador, es cosa razonable creer que únicamente se quiso hacer conmemoracion del arquitecto que la comenzó y trazó, dispensándole este honroso recuerdo con preferencia á otro alguno de los artistas que posteriormente dirigieron la edificacion de la obra. Y finalmente, menos raro es creer que haya vivido un hombre de ochenta á noventa años, que suponer que se mintió al grabar la losa de *quien tal maravilla hizo*, y que esto se consintiera dentro de aquel santo templo. Mas sea como fuere, aún cuando para nosotros es altamente fidedigno el testimonio de la lápida, tendrá Pedro Perez que formar á la cabeza de los arquitectos españoles, hallándose en dulce consorcio con el maestro de la pintura española y el más valiente de nuestros escultores, en la medalla que ha adoptado El Arte en España.

Cruzada Villaamil.



© Biblioteca Nacional de España

PINTURA.

LA ESCUELA DE MADRID.

INTRODUCCION.

La clasificacion de los artistas por escuelas es, respecto de los españoles, de fecha muy reciente. Ninguno de los autores que hasta ahora han cuidado de estudiarlos han seguido este órden, ni indicado á cuál pertenecia el pintor de que trataban, aunque hayan tenido especial cuidado de anotar, ya el lugar de su nacimiento, ya en el que aprendieron, ya en el que pintaron; prueba de que conocian el influjo de esta circunstancia en el carácter especial de cada uno, y la claridad y método que semejante clasificacion establece en el estudio de la historia del arte. Por eso ha clasificado la crítica moderna nuestros pintores por escuelas, á imitacion de lo que se ha hecho en otros países. La escuela de Madrid, respecto de la cual sólo conocemos un trabajo, nos servirá de punto de partida para el nuestro, por la conviccion que abrigamos de que todo lo que se escriba sobre cualquier punto ha de ir eslabonado á lo que ya se haya escrito acerca de él. Así, pues, empezarémos por la obra del Sr. Viardot [1], que es á quien nos referimos.

Este autor distinguido, por más de un concepto, es acreedor al sincero reconocimiento de los españoles, porque sobre ser uno de los que más han contribuido á dar á conocer en el extranjero el mérito de nuestros artistas, lo ha hecho con tanta ilustracion y juicio como imparcialidad. Sin embargo, al discurrir acerca de la escuela que nos ocupa, no ha estado completamente acertado, en nuestro humilde entender, sobre

---

[1] *Les Musées d'Espagne, etc.*, par Louis Viardot.

© Biblioteca Nacional de España

todo, al determinar sus fundadores; y como quiera que este es el punto por donde hemos de empezar, hablarémos primero de su opinion, fijando el significado de la voz *escuela*. Definir con exactitud es ahorrar equivocaciones y controversias inútiles.

A nuestro juicio constituye lo que se llama escuela en artes la reunion de las diversas individualidades artísticas unidas por educacion y sentimiento. Esto nos parece más atinado que tomar por base de escuela el lugar del nacimiento de los pintores, cosa que no puede ejercer la misma influencia que el lugar donde se aprende y practica el arte.

Fijado ya el sentido en que tomamos la voz escuela, tratarémos del orígen de la nuestra, examinando, como hemos dicho, el que le atribuye el Sr. Viardot. Berruguete y Becerra son, segun él, los fundadores de la escuela de Madrid; pero ni uno ni otro tuvieron en nuestra opinion más influencia que la que ejercieron en general en las artes españolas, y especialmente en Castilla, por haber sido los primeros que fuéron á Italia á beber en el manantial del renacimiento las grandes máximas que trajeron á España, y que, difundidas, produjeron el de nuestra patria. Creer por eso que determinaron el estilo y manera característica de la escuela de Madrid, no es posible, no ya porque precedieron un siglo á su formacion, sino porque no puede considerarse como fundadores de una escuela realista y colorista á dos maestros que se distinguen por la elevacion de estilo y por la pureza de la línea. Y esto considerados en general; que si los analizáramos detalladamente veriamos más marcadas aún estas diferencias. Viardot ha incurrido en este error, sin duda por creer que las diversas escuelas españolas debieron nacer en aquella época, y por querer clasificar á cada pintor en una escuela determinada; y como Berruguete era de Castilla, donde trabajó gran parte de su vida, el célebre escritor francés lo incluyó en la de Madrid en calidad de fundador, haciendo lo mismo con su continuador Becerra. Otra cosa hubiera sido si hubiera considerado como distinta la escuela castellana, ó mejor dicho española, del siglo XVI, independiente de la de Madrid, que no nació hasta ya entrado el XVII. La verdad es que todos los pintores que trabajaron en Madrid ó en otras ciudades de Castilla con anterioridad á esa época, son de escuela española, sin pertenecer á ninguna de las meramente parciales.

La razon es muy sencilla. En esa época nuestros pintores de todas las provincias iban á estudiar á Italia, centro donde se custodiaban y custodian los grandes modelos de la antigüedad. Las obras de artistas italianos que habian hecho dar al arte pasos de gigante elevándolo á inmensa altura, hacia que, educados todos en una misma escuela, fuese uno mismo su estilo en el fondo, aunque con las diferencias á que da siempre ocasion el genio de cada uno. Se puede decir que por aquel tiempo veian de una manera italiana, como antes habian visto de una manera germánica. Siendo esto así, mal podian tener el carácter particular que corresponde á las diversas localidades dentro de la península á que pertenecen ó de donde toman nombre las diversas escuelas.

© Biblioteca Nacional de España

Así es que tampoco consideramos como de la escuela de Madrid á Alonso Sanchez Coello, á Juan Fernandez Navarrete (el Mudo), ni á Juan Pantoja de la Cruz, que Viardot cuenta en ella despues de Berruguete y Becerra. Verémos de demostrarlo. Alonso Sanchez Coello, portugués, segun Palomino, valenciano, segun Cean, nació á principios del siglo XVI; y aunque estudió en Italia, debió experimentar la influencia del íntimo trato con Antonio Moro, con el que tienen sus obras gran semejanza en lo exacto del dibujo y en lo extremadamente concluido y fino de los detalles, bien que en algunas sea más pastoso y colorista. Pero dejando aparte su mayor ó menor parecido con Antonio Moro, ¿puede considerarse de escuela de Madrid á un pintor que nació en Valencia, estudió en Italia, y cuyas obras no tienen el carácter franco y espontáneo que la distingue, por más que sean muy estimables? Claro es que no.

Lo mismo dirémos de su discípulo Pantoja, que no hizo más que imitar al maestro, sin llegar á él, y en cuyos cuadros se advierte una timidez, antítesis de la valentía de nuestra escuela. Ambos ejercieron en ella cierta influencia y vieron ya el arte de una manera realista; pero por distinto camino, atendiendo más á los pormenores que á la masa de color.

En cuanto á Navarrete (el Mudo) habrémos de extendernos más, ya por su gran importancia, ya por la diversa índole de las obras que le representan en el Real Museo.

En 1526 nació en Logroño; y, niño aún, tuvo la desgracia de perder el oído y la palabra. Recibió sus primeras lecciones en la hospedería del monasterio de la Estrella, del órden de San Gerónimo, de un religioso de aquel convento llamado Fray Vicente, que, al ver su disposicion, indujo á sus padres á que lo enviasen á Italia, centro entonces de las artes. Allí visitó á Roma, Florencia, Venecia, Milan y Nápoles, volviendo á España en 1568 convertido en uno de sus mejores pintores. En esta época regaló á Felipe II, que le habia mandado venir para ocuparle en el Escorial, el cuadro del bautismo de Cristo, que hoy se halla en el Real Museo señalado con el número 314. En nada se parece esta obra, pintada en el estilo más puro florentino, á lo que pintó despues y de que tenemos muestra en los otros tres cuadros suyos que cuenta la régia galería. Señalado uno con el número 759, representa á Jesucristo sacando del limbo las almas de los santos y patriarcas, y ofrece una muestra de la fusion de los estilos veneciano y florentino, carácter que distingue á Sebastian del Piombo, y que ha hecho tener por suya esta obra, hasta que recientemente el estudio y diligencia del actual director del Museo, D. Federico de Madrazo, ha encontrado en él la firma de nuestro Mudo; descubrimiento de suma importancia [1] para la gloria del artista español, por ser dicho

[1] Para atestiguar la importancia del cuadro de que tratamos, trascribimos á continuacion lo que el Sr. Viardot dice de él, creyéndolo de Sebastian del Piombo y comparándolo á la *Resurreccion de Lázaro* del mismo autor, de que los ingleses están orgullosos hasta el punto de haberle dado sitio de honor en su *National Galery*. «No creo que esta célebre *Resurreccion de Lázaro* (exclama el crítico francés), que pretende luchar con la Transfiguracion, exceda al *Cristo bajando al limbo*. Encerrar mayor número de personajes es su única superioridad. El *Cristo en el*

© Biblioteca Nacional de España

cuadro uno de los del riquísimo Museo en que está comprendido el arte de una manera más elevada, y en que el estilo, fórmula visible de la idea, se halla á mayor altura. Hermosísimo es sin duda aquel Salvador, dibujado con la pureza griega, sentido de una manera eminentemente cristiana, y cuya benevolencia llena de dignidad supera á todo encarecimiento. El Cristo de que se trata extiende un brazo hácia los padres y patriarcas que le aguardan postrados con el mayor recogimiento, y que tienen pintada en su semblante la más pura expresion del éxtasis.

Muy distintos en ejecucion son los otros dos cuadros señalados con los números 509 y 511 (representan respectivamente á San Pedro y San Pablo), y se duda si serán bocetos de los que existen en el Escorial. Diferentes en estilo y ejecucion de los ya descritos, estos dos cuadros tienen un carácter más nacional. Cierto es que no hay en ellos gran elevacion, sobre todo en el San Pablo, figura poco digna á nuestro parecer; pero su libre ejecucion y su pasta de color los acercan mucho más á nuestra escuela, de la que son precedentes sin duda alguna. Sin embargo, como ese no es el estilo habitual del pintor, y como no se puede dejar de tener en cuenta su educacion ni la circunstancia de no haber dejado discípulos conocidos, no hay razon bastante para incluirle entre los fundadores de la escuela madrileña, único puesto que podia ocupar por la época en que floreció.

Mayores analogías, y por lo tanto precedentes más adecuados á este fin, encontramos en los últimos tiempos de la escuela de Toledo que en Coello, Pantoja y Navarrete; pues tanto el Greco, en quien se nota el influjo del gusto veneciano que se echa de ver en la nuestra, como Tristan y Mayno, que tienen más de un punto de semejanza con ella, pueden considerarse como sus precursores, siéndolo tambien su escuela de la de Madrid. No nos extendemos ahora sobre este asunto, porque será objeto de un trabajo especial.

Cuando el arte decaia en punto á elevacion de estilo, pero ganaba en facilidad, valentía y aspecto fascinador, nació la escuela de Madrid. Su desenvolvimiento fué gradual, no producido por la iniciativa de uno solo á quien se pueda llamar fundador. Fuerza será, pues, mencionar, cuando menos, á muchos pintores, que, aunque no estén comprendidos en ella, pueden haber influido algo en ese desenvolvimiento, por haber pintado en Madrid. Siguiendo el órden debido, y apuntando el año en que los coloca Cean en su *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, los

---

limbo no peca ni por la frialdad de la composicion, demasiado poco animada para tal escena, ni por la exageracion de los tonos oscuros, exageracion que convierte á los personajes en mulatos ó etíopes, ni por la perspectiva ahogada y corta. De estilo no menos severo ni menos imponente, el *Cristo en el limbo* tiene la ventaja de un colorido poderoso, intachable, digno en todo del Giorgione, y perfectamente de acuerdo con el asunto. Este soberbio cuadro me parece que representa, en su más alta expresion, á par de la *Sacra Familia* de Nápoles, el austero y vigoroso talento de Sebastian del Piombo.»

© Biblioteca Nacional de España

mencionarémos y darémos sumariamente razon de por qué no pertenecen á la escuela de que se trata; exámen que no será tan fundado como fuera de desear, porque apenas se encuentran obras de muchos de esos pintores, falta producida en gran parte por los incendios del palacio del Pardo y del alcázar de Madrid, acontecimientos desgraciadísimos para la historia del arte español. Añádase á esto la pérdida de obras entre las cuales habria muchas apreciabilísimas por sus cualidades artísticas, y se comprenderá por qué habrémos de atenernos por lo comun á los datos biográficos que Palomino y Cean nos suministran. Sensible es, sin duda, no poder apreciar á algunos pintores con arreglo al mérito de sus cuadros, que enseñan más á conocerlos y juzgarlos que cuanto se pueda escribir respecto de ellos; pero no está en nuestra mano revocar lo que es irrevocable de suyo.

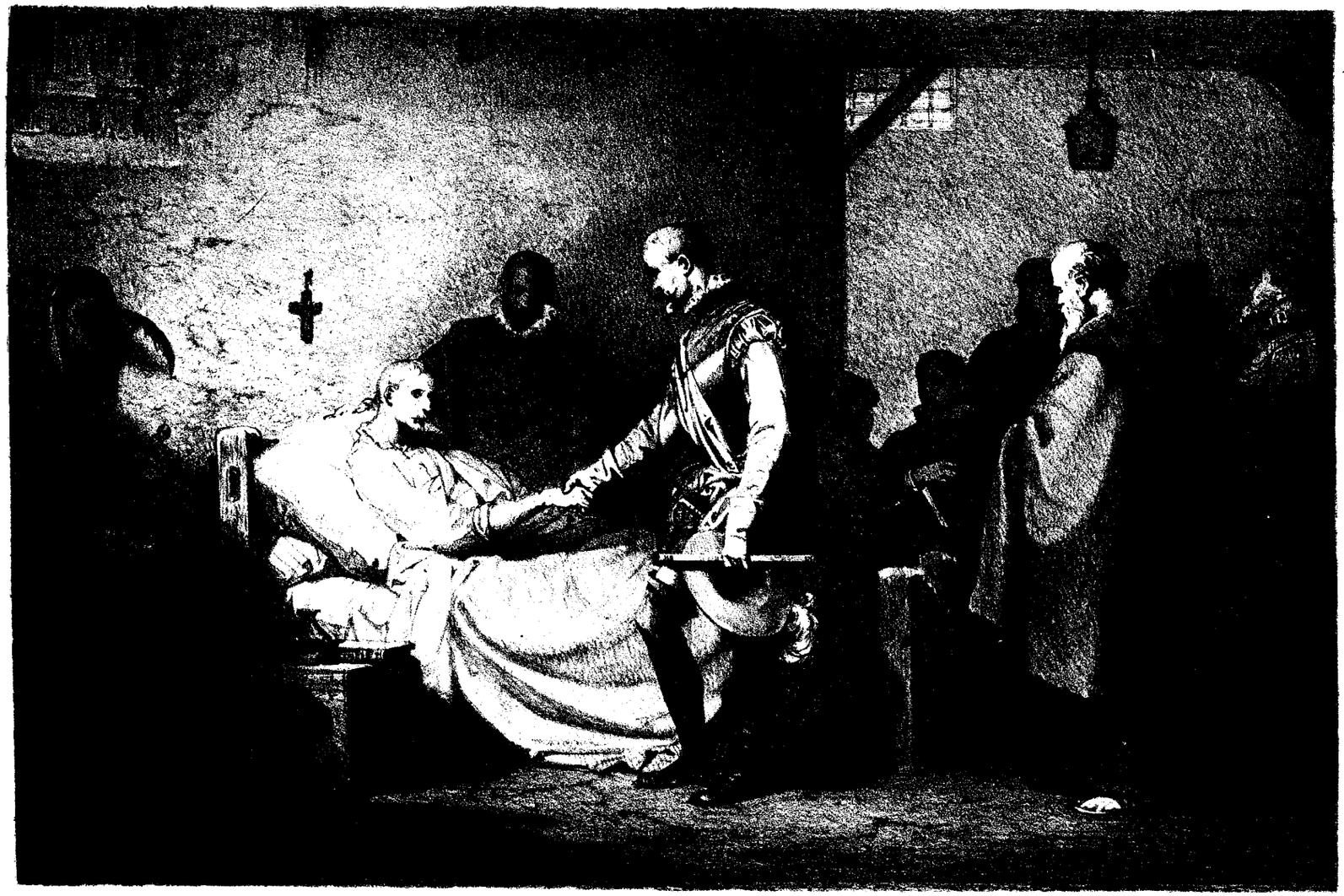
Gerónimo Bos ó Bosch (1530) es el primero que Cean Bermudez enumera entre los que trabajaron en esta córte. Excusado es decir que, tanto por haber nacido y aprendido fuera de nuestra patria, cuanto por el carácter genuinamente aleman de sus obras, no es ni áun precedente de nuestra escuela. Lo mismo decimos de Juan Cornelio Vermoyen, el Barbudo, que cita en el año 1535. Tampoco Juan de Villoldo (1547), que pertenece á la escuela de Toledo. En 1550 Cristóbal Utrech, que debia estar colocado despues del siguiente, por haber sido su discípulo, y que pintó más en Portugal. Antonio Moro (1552), del que ya hemos hecho mencion al hablar de Sanchez Coello, único punto de contacto que tiene con nuestra escuela. El flamenco Antonio Pupiler (1556), cuyas obras perecieron en el incendio del palacio del Pardo. En 1561 la cremonense Sofonisba Anguisciola que tanto alabó Wan-Dyck. D. Felipe de Guevara (1563), autor de los *Comentarios sobre la pintura* y nacido en Madrid, se perfeccionó en Italia y Flándes, razon por la cual, y por la de no conocerse cuadros suyos, no le incluimos en la escuela á que se alude. Juan Flores (1563), pintor de azulejos, por su especialidad y por proceder de Flándes, tampoco debe contarse en ella. En 1565, Hernando de Avila, que corresponde á la escuela de Toledo como discípulo de Francisco de Comontes. La milanesa Catalina Canton, en 1568. En 1569 Gaspar de Hoyos, discípulo de Gaspar Becerra, y de su escuela. En igual fecha, Juan Bautista Castelló, á quien se llamaba el Bergamasco (para diferenciarle de otro del mismo nombre y apellido llamado el Genovés, pintor de miniatura que trabajó en los libros de coro del Escorial), por su procedencia, y por haber ayudado á Becerra á pintar la torre del antiguo alcázar que miraba al Mediodía, así como por tener un estilo semejante al del maestro, no debe figurar en la escuela madrileña. En 1570 Gerónimo de Cabrera, que como discípulo de Gaspar Becerra se halla un el caso del anterior. En 1572 Antonio de Bruselas, que era flamenco. En la misma fecha Diego de Urbina, de estilo semejante á Sanchez Coello, con quien pintó en la solemne entrada en Madrid de D.ª Ana de Austria, mujer de Felipe II. En 1578 Santos Pedriel, discípulo de Sanchez Coello. En 1583 Antonio y

© Biblioteca Nacional de España

Vicente Campi, naturales de Cremona y pertenecientes á la escuela italiana. En 1588 Antonio Rizi, venido de Bolonia en compañía de Federico Zucaro, y que no dejó de influir en nuestra escuela, sobre todo, como padre de fray Juan y de Francisco Rizi comprendidos en ella. Cristóbal Gonzalez (1590), del que no conocemos obras ni antecedentes. Felipe de Liaño (1590), natural de Madrid y discípulo tambien de Alonso Sanchez Coello. Rodrigo de Holanda (1596), de extraña procedencia. Miguel Leoni, hijo de Pompeyo (1597), y más conocido como escultor. Diego Polo el Mayor (1600), que puede considerarse ya como perteneciente á nuestra escuela, por haberse formado en Madrid en la de Patricio Caxés, y haberse distinguido como colorista. Cean Bermudez debia colocar siempre en esta lista cronológica, los maestros antes de los discípulos; pues sobre ser más lógico, se llenaria mejor el objeto que se propuso al formarla; es decir, el de estudiar el orígen, progreso, decadencia y restauracion de las artes españolas. Decimos esto, porque coloca á Diego Polo el Mayor, como si hubiera florecido doce años antes que su maestro Patricio Caxés, al que pudo haber clasificado entre los pintores del siglo XVI. Polo, en efecto, dejó de existir el ya citado año de 1600, y Caxés no falleció hasta 1612, en que lo coloca Cean; pero además de que residia en España desde 1567, en aquel tiempo ya no pintaba por estar tullido. Mas puede ser esta época en la que estuvo más floreciente, que es la fecha que se busca (1600): Juan Labrador, que corresponde á los discípulos del divino Morales (1601): Bartolomé Carducho, interesantísimo para este estudio, ya por las máximas que trajo, ya por la escuela que dejó en su hermano Vicente, aunque él pertenece á la italiana. Pedro de Guzman el Cojo (1601), discípulo de Patricio Caxés, y cuyas obras no conocemos porque perecieron en el ya mencionado incendio del palacio del Pardo. Francisco Lopez (1603), á quien, como á discípulo de Bartolomé Carducho podria considerársele de Madrid, donde residió; bien que esta no fuese más que mera suposicion, dado que no conocemos obras suyas. Antonio de Segura (1605) del que no hay antecedentes, razon por la cual no lo clasificamos en ninguna escuela. Francisco de Viana (1605) que vino á España con el Bergamasco; y su hijo Lorenzo, que son de escuela italiana, Bartolomé de Cárdenas (1606), portugués, y discípulo de Alonso Sanchez Coello. Bartolomé Gonzalez (1608) discípulo de Patricio Caxés. Pintó y murió en Madrid, antecedente por el cual debiéramos incluirle en la escuela madrileña; pero la timidez de sus obras no está en armonía con el carácter propio de aquella. Alejandro ó Julio César Semin (1610) pertenece á la italiana. Gerónimo de Mora (1610) discípulo de Alonso Sanchez Coello. Luis Sanchez (1611) del que no conocemos antecedentes ni obras para poderlo clasificar. (1612) La hija de Sanchez Coello, D.ª Isabel, imitadora de su padre.

ENRIQUE MÉLIDA.

© Biblioteca Nacional de España



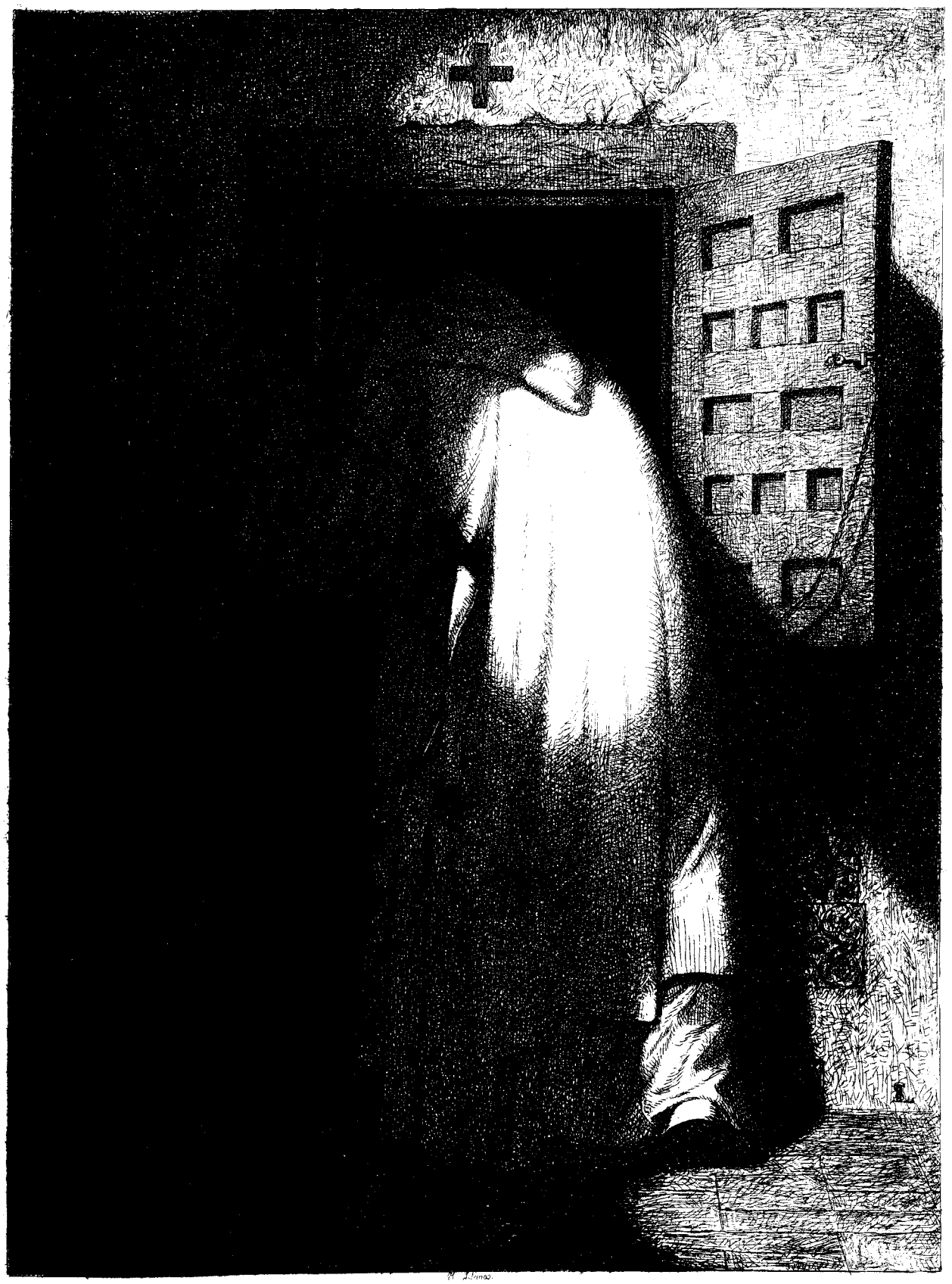
C. CANO dib.º y lit.º

Lit.ª de J. DONON Madrid.

DON JUAN DE AUSTRIA VISITANDO Á CERVANTES.

© Biblioteca Nacional de España

© Biblioteca Nacional de España



BIBLIOTECA NACIONAL
EMERO

AVE MARIA PURISIMA.

© Biblioteca Nacional de España

© Biblioteca Nacional de España

TIPOS ESPAÑOLES.



EL ARAGONES.

© Biblioteca Nacional de España

© Biblioteca Nacional de España

REFUTACION

DE ALGUNOS ERRORES DEL SEÑOR BEULÉ, MIEMBRO DEL INSTITUTO DE FRANCIA, ACERCA DE LA PINTURA ESPAÑOLA.

II.

Para no malgastar el tiempo y aprovechar el poco espacio de que puedo disponer, atendidas las condiciones especiales de este periódico y el sano consejo de Horacio *semper ad eventum festinat*, he creido conveniente adoptar un método tan sencillo como claro: consiste en traducir fielmente las proposiciones erróneas del Sr. Beulé y aquella parte de ampliacion y desarrollo que mejor pueda contribuir á determinar su idea, añadiendo al pié la debida refutacion. De este modo se simplifica el trabajo y las razones aparecen más de bulto.

Dice el Sr. Beulé: «Preciso es reconocer que la escuela española, considerada en absoluto, *no puede compararse* á las escuelas de Italia, ni á la *francesa*, ni á las flamenca y holandesa. Podrá competir con Inglaterra, que no ha tenido sino pintores hábiles, y acaso con Alemania, que á pesar de sus muchos insignes maestros no ha conservado tras ellos más que tradiciones debilitadas. De *un solo* pintor español, de Velazquez, puede decirse que es pintor de *genio*. En cuanto á Murillo, su encantadora facilidad y la piadosa molicie de su pincel permiten afirmar que *tiene talento, pero nada más.* Murillo no posee *ninguna de las grandes cualidades que caracterizan á los maestros*. No hablemos de Ribera, que huyó muy jóven de Valencia para hacerse italiano, que fué adepto fervoroso de Caravagio, y que no volvió más á su patria y murió en Nápoles. Este pintor honra á España, *pero no le pertenece*. Despues de Velazquez y Murillo, *en un grado muy inferior*, se citan muchos artistas de mérito. Alonso Cano, menos buen pintor que escultor; Zurbarán, cuyo ascético vigor toca en rudeza y trae demasiado á la memoria al labrador de Extremadura; Juanes, que aprendió de los últimos discípulos de Rafael las líneas suaves y los contornos armoniosos; Sanchez Coello, que fué para

© Biblioteca Nacional de España

Felipe II lo que Velazquez para Felipe IV, pero cuyos retratos más célebres perecieron en los incendios del Pardo y del Alcázar; y, en fin, Luis de Vargas y Juan de las Roelas, nutridos en las escuelas de Italia, aunque no pasaron de laudables imitadores, ambos de incontestable vigor, pero cuyo estilo inculto y desordenado más bien es digno de los hurones que de un pueblo civilizado.»

Muchos errores aventura el Sr. Beulé en el párrafo que antecede, compendio y resúmen de su juicio relativo á la escuela española y á varios de sus esclarecidos maestros. Mas antes de demostrarlos (como procuraré hacerlo siguiendo el método indicado arriba) conviene exponer que el pensamiento capital de las precedentes líneas, base y fundamento de los dos extensos artículos publicados en la *Revista de ambos mundos*, ni siquiera es original del Sr. Beulé. El distinguido miembro del Instituto echa sobre sus hombros la carga de defender y acreditar una idea que antes parece dictada por mal entendida rivalidad que por amor á la justicia y al arte, como si hubiera en Francia el empeño de borrar nuestras antiguas glorias nacionales para poder más fácilmente negarnos el papel que nos corresponde en la historia de la civilizacion universal. Pero la idea no es originariamente suya. El conde Clément de Ris, que entiende en la conservacion de los museos del vecino imperio, publicó un librejo en 1859 con título de *El Museo de Madrid*, y en él leemos estas palabres: «¡La escuela española! ¿Existe en realidad escuela española? Es decir, ¿se reconoce en los pintores de España, como sucede en las escuelas italianas, flamenca y francesa, el carácter general, la tendencia unánime, la armonía y sucesion de tradiciones, la similitud de temperamento y de interpretacion, los puntos comunes que aparecen repetidas veces en una larga série de obras, y que, sin embargo, no excluyen poco ni mucho la originalidad peculiar de cada artista? No lo creo. Dejando aparte *dos* gloriosas excepciones, Velazquez y Murillo, los artistas españoles, cuando sacan sus obras de su propio fondo, son extremadamente mediocres; cuando piden á otros inspiracion, ó añaden muy poca cosa, ó se contentan con copiar al pié de la letra. Ribera sigue evidentemente los preceptos de Caravagio; pero es tal vez el único artista que ha llegado á formarse una manera propia, sin que, á pesar de ello, el fondo le pertenezca. Velazquez y Murillo pueden marchar al par de los más ilustres representantes del arte en todas las escuelas; pero son dos entidades aisladas en que se encuentran muy pocas raíces de lo pasado, y cuyos sucesores apenas duraron una generacion. Muertos ambos, murió tambien la escuela española. Lo que de ella resta necesita para sostenerse pedir, no solamente principios, sino hombres á Italia con Lucas Jordan; á Francia, con Houasse, Ranc y Miguel Vanloo; á Alemania, con Mengs. Bayeu es pálida copia de un pálido imitador de Natoire ó de Restout. De Aparicio no hablemos. Goya nace en 1744, pero su misma extrañeza indica una completa decadencia; y aunque no desagrada su fogosa incorreccion, nadie se atreverá á proponerlo por modelo. En mi opinion, á España le sucede como á Inglaterra, esto es,

© Biblioteca Nacional de España

puede citar con orgullo artistas inimitables, pero no ha producido escuela en el sentido filosófico de la palabra.»

Conocido ya este juicio, con el cual coincide en todo el del Sr. Beulé, excepto en lo tocante á Murillo, entremos de lleno á examinar y desvanecer los errores en que incurre. De este modo matarémos, como vulgarmente se dice, dos pájaros de una pedrada.

Primera proposicion del Sr. Beulé.—«Que la escuela española, en cuanto á escuela, no puede competir con la italiana, ni con la francesa, ni con las flamenca y 'holandesa, sino con Inglaterra y acaso con Alemania.»—A primera vista se descubre que esta proposicion, no es solamente exagerada, sino ridícula. Decir que nuestra escuela *no puede compararse á la francesa*, y que sólo nos es dado rivalizar *con Inglaterra* (que no tiene verdadera escuela de pintura), es dar una gran prueba de ceguedad ó de ignorancia. Afortunadamente los mejores historiadores modernos de bellas artes piensan en toda Europa de distinto modo.

Muchas opiniones podria citar de escritores autorizados de otros países que echan por tierra la terminante aseveracion de que se trata. Pero á fin de no cansar al lector, y sin perjuicio de hacer algunas observaciones por cuenta propia en su debido lugar, voy á recordar aquí solamente lo que dicen á este propósito críticos franceses de mérito y nombradía. Esta opinion tendrá, entre otras, la virtud de no poder parecerle al Sr. Beulé sospechosa ni interesada, como que no es de españoles, sino de sus mismos compatriotas.

Habla el Sr. Viardot, cuya competencia en la materia no se puede poner en duda, y dice, entre muchas cosas que no traduzco por no pecar de prolijo, estas palabras, hácia las cuales llamo muy particularmente la atencion de los lectores.

«Este comercio con artistas extranjeros habia, si se me permite emplear una voz mercantil, importado el arte en España. Formáronse las *escuelas*. Tímidas al principio, humildes y atentas imitadoras de sus maestros de Italia, toman paso á paso un aire más libre y desembarazado, se emancipan, se impregnan en las cualidades y defectos de su país, llegan, en fin, á la independencia, á la originalidad, á la *bravura* de estilo, y por último al fuego y al atrevimiento llevados tal vez más allá de los límites razonables. Tal es, sobre poco más ó menos, la marcha que habia seguido el arte en Italia, pasando de la escuela florentino-romana (la forma) á la de Venecia (el color), despues á la de Bolonia (los efectos), y por último á la de Nápoles, mezcla é imitacion de las otras.»

«*Cuatro escuelas principales se formaron en España,* no sucesivamente como las de Italia, sino casi á un mismo tiempo: las de Valencia, Toledo, Sevilla y Madrid; pero las dos primeras se refundieron á poco en las dos últimas.....» «En España la historia de las letras, la historia de las artes y la historia política siguen una marcha comun, uniforme, paralela; presentan las mismas vicisitudes de elevacion y de ruina [1].»

---

[1] *Les Musées d'Espagne*, par Louis Viardot.

© Biblioteca Nacional de España

Vemos, pues, que en opinion del Sr. Viardot, que ha estudiado en distintas épocas y con gran detenimiento las obras más notables de la pintura española, y que no sólo tiene capacidad y saber para darles en absoluto su verdadero valor, sino que puede apreciar como pocos su mérito comparándolas con las mejores extrañas, porque ha visitado, estudiado y descrito minuciosamente cuanto se encierra en todos, ó por lo menos en los mejores museos de Europa, no sólo tenemos en España *escuela*, sino *escuelas* de pintura; y tan independientes, tan originales, tan propia y determinadamente nuestras, que vinieron á desfallecer y morir cuando agonizaba y sucumbia con la casa de Austria el poderoso aliento y fecunda sávia nacional que nos hicieron por espacio de más de un siglo dominadores del mundo.

Oigamos ahora á otro compatriota del Sr. Beulé, al celebérrimo Teófilo Gautier, cuya opinion en materias artísticas pesa tanto entre sus compatriotas.

«La *antigua escuela española* (dice), aunque menos esparcida en las galerías que las escuelas italiana y flamenca, ha brillado con incontestable esplendor. La cadena de los Pirineos se oponia celosamente á la salida de las obras maestras nacionales; pero cuantos visitaban las iglesias, cláustros, sitios reales y palacios en que Velazquez, Murillo, Ribera, Zurbarán y Alonso Cano han dejado tantos testimonios de SU GENIO, volvian penetrados de admiracion y contaban maravillas. A nosotros mismos nos ha *convencido* un *triple viaje* de la *profunda originalidad* del arte español, *único* tal vez verdaderamente católico, romántico, *y que no debe nada á la antigüedad*. Velazquez, Murillo, Zurbarán (para no hablar más que de su expresion suprema), nada tienen de clásicos; antes bien toman sus ideas en la fe comun, en el sentimiento popular de su época. Velazquez hizo dos viajes á Roma, pero no por eso dejó de ser el pintor caballeresco de la grandeza..... Murillo nunca salió de España, y su pintura *profundamente local*, que parte del más animado realismo para perderse en los vaporosos éxtasis de Santa Teresa, no ha tenido modelo; es suya, propiamente suya. Zurbarán, con sus monjes cadavéricos de cabeza sumergida en la capucha y envueltos en hábitos blancos como un sudario, no podia existir sino en el país de la Inquisicion: y aunque la vista de algunos cuadros de Caravagio determinase su vocacion de artista, nunca dejó de ser exclusivamente español [1].»

Compárese este juicio con lo que dice sobre la pintura española el Sr. Beulé, y se verá cuánto más está en lo verdadero Gautier que su compatriota el digno miembro del Instituto. Aunque Velazquez sea sin duda el primero de los pintores naturalistas del mundo; aunque no haya en ninguna escuela ni en ningun país tan gran maestro como él para enseñar el camino de imitar la naturaleza con el encanto y poesía que debe tener en las regiones del arte, y aunque por esta circunstancia especial el pintor de Felipe IV

---

[1] *Les Beaux-Arts en Europe*, 1855, par Theóphile Gautier.

© Biblioteca Nacional de España

sobresalga sobre todos los demás pintores hasta el punto de proclamarlo el mismo señor Beulé *el más grande de los coloristas*, no por eso ha de estimarse acertada la opinion de este escritor cuando á lo sumo concede á nuestros más notables pintores, incluyendo entre ellos á un Cano y á un Zurbarán, el honor de competir con los pintores italianos de segundo ó tercer órden. Más justo Gautier, cree con razon sobrada que los grandes maestros de la escuela española son todos, en mayor ó menor grado, hombres de *genio;* y que el arte español es tan original é independiente que acaso sea el *único* que nada debe á la antigüedad. Esta circunstancia que el célebre crítico estima por uno de los mayores timbres de la pintura española, y que en mi concepto lo es con tanta más razon, cuanto debe considerarse belleza de un órden más elevado la espiritual que la corporal, la de la expresion que la de la forma, explica hasta cierto punto el desden y la injusticia con que habla el Sr. Beulé de los pintores y de la escuela de España. A un hombre habituado al comercio con la antigüedad pagana en que la forma prepondera tanto sobre el espíritu, y en que la manifestacion de la belleza corporal llega al mayor grado posible de perfeccion, necesariamente han de parecerle mal pintores que casi siempre buscan otra clase de belleza y por distintos caminos. Falta ahora saber si la belleza artística no tiene más que un modo de manifestacion, el materialismo pagano, ó si tiene varios igualmente apreciables, aunque de diversa índole. De mí sé decir que admiro mucho la majestad y hermosura de la Minerva del Partenon y la fina y elegante virilidad del Apolo de Belvedere. Pero como hijo de una civilizacion que no se empeña en hacer que el cielo baje á la tierra, sino que pugna por ascender de la tierra al cielo en alas de una aspiracion infinita, admiro tambien á quien se aparta del ciego culto de la belleza corpórea, en que los antiguos griegos llegaron al límite que no es dado traspasar, y huye del sensualismo pagano para realizar una belleza de muy distinto carácter, como nacida en fuente más espiritual y más pura.

Pero dejemos ahora este asunto y oigamos la opinion de otro insigne crítico francés, y tal, que ni el Sr. Clément de Ris que justamente lo elogia (como elogia tambien á Viardot), ni el Sr. Beulé, ni nadie, puede negarle con fundamento gran autoridad y competencia en materia de bellas artes. «El arte español (dice Burger al hablar de los *Orígenes de la Escuela Española*) tiene cuatro fases. La primera, que es comun á toda la Europa católica antes del siglo XVI y durante la cual cada nacion imagina y realiza sus ideas dentro de su casa, á su manera, segun su genio autóctono, sin curarse mucho de las demás naciones. La segunda, en que sus pintores van á perder en Italia su individualidad, cosa que ha sucedido tambien á casi todos los pueblos. La tercera, en que su genio entra en el propio carril, y hace que descuelle en obras maestras su verdadera naturaleza. Despues de lo cual se debilita y se extingue.

»Apenas se encuentran más que en los monumentos religiosos de España (observa á renglon seguido el mismo Burger) restos del primer período, en que la influencia

© Biblioteca Nacional de España

morisca se mezcla con el carácter de los artistas indígenas. En la exposicion de Manchester, como en todas las demás galerías de Europa, la *escuela española* no comienza hasta el siglo XVI en Luis de Vargas, 1502-1568, etc. [1]»

Unanse á estas indicaciones y clasificaciones del sábio ilustrador de la escuela holandesa las que hace de hecho Federico Villot (tambien encomiado justamente por el conde Clément de Ris) en su admirable catálogo del Museo imperial del Louvre. Bajo el epígrafe de *Escuelas españolas* comprende este curioso libro los diez y seis cuadros de artistas compatriotas nuestros que encierran aquellas hermosas galerías; y á fe que si persona tan entendida como el digno conservador de las pinturas del Louvre no creyera en la existencia de la escuela española, ni en las divisiones y subdivisiones de que tan ligeramente se burla el Sr. Beulé, en vez de decir: *Escuelas Españolas*, habria dicho á la cabeza de la seccion consagrada á nuestros artistas: *Pintores españoles, Cuadros de pintores españoles,* ó cualquiera otra cosa que manifestara desde luego su opinion contraria á la real y positiva existencia de escuelas de pintura genuinamente españolas. Ni es esta contradiccion la única que se advierte entre el catálogo de Villot [2], con tanta razon encarecido, y lo que opina el Sr. Beulé. Al mismo tiempo que este procura despojarnos de una gloria tan alta como la de Ribera, dando á entender que más que español fué pintor italiano, por haber sido algun tiempo discípulo de Miguel Angel Caravagio y haber fallecido en Nápoles, aquel lo comprende, con atinado criterio, entre los pintores de nuestra escuela.

¡Cosa singular! Cuando los hombres de más profundo saber y de mayor erudicion artística (porque ha de tener entendido el Sr. Beulé que en España hay tambien grandes conocedores y eruditos que no ceden á los más aventajados de otros países) no conocen á fondo más que cierto número de pintores, por no estar muchos representados en nuestros museos ni siquiera por una de sus obras más diminutas; cuando aquí, como sucede en la misma Francia, se descubren todos los dias, registrando archivos y templos, nombres de artistas españoles de mérito y obras notabilísimas del siglo XV ocultas ó eclipsadas en oscuras capillas, é importantísimas para la historia del arte, no ya sólo como documentos curiosos, sino por el carácter y belleza que las determina, el Sr. Beulé se atreve á echar por tierra de una plumada lo que no conoce, bastándole para formar juicio decisivo sobre la escuela española, y para condenarla y negarla, haber paseado á escape sus ojos por algunas de nuestras iglesias y galerías, si es que á tanto se ha extendido su investigacion laboriosa y concienzuda.

MANUEL CAÑETE.

---

[1] *Trésors d'art esposés a Manchester en* 1857, par W. Burger.

[2] *Notice des tableaux exposés dans les galeries du Musée impérial du Louvre,* par Frederic Villot.

© Biblioteca Nacional de España

PINTURA.

LA ESCUELA DE MADRID.

(Concluye la Introduccion.)

Entre los artistas enumerados ya como no pertenecientes á nuestra escuela, aunque hayan trabajado en la córte, hemos visto dos de escuela italiana, Antonio Rizi y Bartolomé Carducho, cuyos descendientes pertenecen á la madrileña. Vamos ahora á nombrar otro tercero, que es el que sigue en la cronología de Cean Bermudez, y se encuentra en el mismo caso: tal es Patricio Caxés (1612). Venido de Roma por mandato de Felipe II, para emplearle en las obras reales, se establece en Madrid, contrae matrimonio, y su hijo nace, no sólo español, sino madrileño. Aquí, pues, tenemos muy clara la influencia del elemento italiano en nuestra escuela, ejercida más bien por la pintura al fresco y al temple, que por la pintura al oleo; pues tanto los tres artistas de que hablamos como los ya citados, procedentes del mismo orígen, pintaron en España principalmente al fresco y temple en union de pintores españoles. Esta circunstancia no dejaria de influir en la manera libre y espontánea, y en la sobriedad de colores que distingue á nuestra escuela.

Siguiendo, pues, el órden trazado en el artículo anterior, continuarémos apuntando concisamente los nombres de aquellos que pintaron en Madrid, hasta encontrar uno de obras conocidas y que pertenezca á su escuela. Horacio Borgiani (1615), de escuela romana. Fray Juan de la Miseria (1616), que estudió en Nápoles y se perfeccionó con Sanchez Coello. Bartolomé de Crescenci (1620), de escuela romana. De Juan Chirinos (1260), no conocemos las obras; pero pudiera considerarse de escuela madrileña, por haber nacido y vivido en Madrid, y por ser discípulo de la escuela de Toledo, que tantas analogías tiene en esta época con la nuestra. Tampoco hemos visto obras de

© Biblioteca Nacional de España

Juan de Soto, colocado en 1620; pero se halla en el mismo caso del anterior, porque tiene iguales antecedentes de patria y vecindad, y además es discípulo de Bartolomé Carducho. Juan de Mesa (1620), de quien no existen antecedentes. Juan de Jáuregui y Aguilar (1620), más conocido como poeta y traductor de la *Aminta* del Tasso, y que, segun Cean Bermudez, seguia el estilo florentino. Fray Juan Bautista Mayno (1620), de la escuela de Toledo, como educado allí y discípulo del Greco, aunque tenga muchos puntos de contacto con la de Madrid. Fray Agustin Leonardo (1624), que pertenece á la valenciana. Antonio Lanchares (1625), á quien á pesar de no conocer obras suyas, colocamos desde luego en la escuela de Madrid, donde nació, vivió y murió, por ser aventajado discípulo de Patricio Caxés, y confundirse sus obras con las de su condiscípulo Eugenio Caxés perteneciente á dicha escuela. Aunque sabemos que existe en el Museo nacional un cuadro de Lanchares señalado con el número 555 (así consta en el catálogo), no hemos podido verlo. Llamamos, pues, la atencion del gobierno de S. M. acerca de lo indispensable que es la construccion de un edificio para Museo nacional, ya que el que hoy existe sólo tiene de tal el nombre. Diego Rómulo (1625), hijo mayor de Rómulo Cincinato. Bien que sea nacido y educado en Madrid, se ignora quién fué su maestro. Pintó particularmente en Roma, donde murió. Antonio de Monreal (1627), de quien no se conservan datos bastantes para juzgarle. En igual fecha, el flamenco Antonio Deriksem, discípulo de Otto-Venius. Tambien en igual fecha, Francisco Granelo, del que no han llegado á nosotros obras ni antecedentes. Juan de Licalde (1628), antes del cual debiera estar Pedro de las Cuevas, su maestro; por ser discípulo de este le incluimos en la escuela de Madrid, aún no conociendo obras suyas. Pedro Pablo Rubens (1629), gloria de la escuela flamenca. En igual fecha el igualmente flamenco Cornelio Beer. En 1630 Juan de Zorrilla, del que no conocemos cuadros, pero que tanto por ser discípulo de Chirinos, como por la frescura que Cean alaba en sus obras, debe incluirse en la escuela de Madrid. Pedro Diaz Morante (1630), más conocido como calígrafo que como pintor. Y finalmente, en la misma fecha hallamos registrado á Vicente Carducho, al que consideramos de la escuela de Madrid, y el primero de los citados que se puede estudiar, con fundamento y provecho, por los datos y obras suyas que hay medios de consultar.

I.

De todos los pintores mencionados, sólo encontramos probabilidad (no certeza) de que perteneciesen á la escuela de Madrid, Diego Polo el Mayor, Francisco Lopez, Juan de Chirinos, Juan de Soto, Antonio Lanchares, Juan de Licalde y Juan de Zorrilla, discípulos respectivamente de Patricio Caxés, de Bartolomé Carducho, de la escuela de Toledo, de Pedro de las Cuevas (del que aún no hemos hablado por no alterar el órden

© Biblioteca Nacional de España

de Cean Bermudez, menos lógico á veces de lo que fuera de desear), y del mismo Chirinos. Aunque de una manera hipotética, hemos ya visto que los orígenes de la escuela de Madrid se remontan á los italianos que vinieron al servicio de Felipe II y á la escuela de Toledo. Ahora la verémos de una manera real en Vicente Carducho, á quien incluimos en la escuela de Madrid, como lo hace Viardot, pero á quien el *catálogo* del Real Museo de Pinturas clasifica entre los pintores de la escuela española simplemente. Como para nosotros supone mucho la opinion de D. Pedro de Madrazo, distinguido autor del dicho *catálogo*, dirémos en qué nos fundamos para no seguirla, y por qué incluimos á Vicente Carducho entre los pintores de la escuela madrileña. Indisputable es que este, aunque nacido en Florencia, pertenece á la escuela española, toda vez que vino muy niño á España, y confiesa en sus *Diálogos* que apenas se acordaba de lo que habia visto en su patria, y añade tambien él mismo que por haberse educado en la córte, se reputaba justamente por natural de Madrid. Es, pues, claro que por nacimiento no puede ser excluido de su escuela. Pero dejando aparte el nacimiento (que, como ya hemos dicho, supone poco para nosotros), examinemos qué motivos haya podido haber para no incluirle en la escuela madrileña. El ser discípulo de su padre, y el ser este italiano no puede ser, porque en el mismo caso se halla Eugenio Caxés, á quien el *catálogo* comprende en ella. Tampoco la época en que floreció, pues antes nació este último, ni la índole de sus obras, que tienen un carácter tan decidido de la escuela madrileña como las de este. Por antecedentes y educacion, y por el sentimiento de sus obras, pertenece, pues, á la escuela madrileña, así como sus discípulos Collantes, Félix Castelló y Francisco Rici, á quienes el *catálogo* incluye con acierto entre los pintores de dicha escuela. Para examinar ahora los que la forman, los dividirémos en tres grupos, segun la época á que pertenecen y el carácter que domina en sus obras. El primero, que empieza con Vicente Carducho, se distingue porque aún no tienen aquellas un carácter tan nacional y están más cerca de la imitacion italiana. El segundo, es aquel en que brilla la escuela en todo su esplendor, en toda originalidad, y en que florecen sus mejores maestros. El tercero, el que determina su decadencia, y en el cual sucede la *manera* á la imitacion de la naturaleza, y se acaban las nociones y el gusto del arte; decadencia producida en gran parte por la venida de Lúcas Jordan y por la influencia que llegó á ejercer en nuestras artes.

Pero sin adelantar ideas, hablemos de Vicente Carducho que encabeza, como ya hemos dicho, el primer período aunque sea simultáneamente con otros. Vicente Carducho, que nació en 1585 y murió en 1638, fué discípulo de su padre, que á su vez lo fué de Federico Zuccaro, con quien vino á España. Este Zuccaro pertenece á la decadencia de la escuela florentina, á los pintores que se llamaban *maneristas*, esto es, á los que consideraban el arte como oficio, y pintaban de una manera convencional. Mencionamos esto para hacer ver cuán poco influirian en Vicente Carducho los antecedentes de su patria,

© Biblioteca Nacional de España

y cuánto el ejemplo y estímulo de los demás artistas españoles. Segun dice Palomino, Vicente fué á Granada y á Valencia á estudiar respectivamente las obras de Cotan y de Rivalta, y de ellas se aprovechó para los cuadros de la vida de San Bruno, que tambien habia pintado el primero, y para la cena que existe en el altar mayor de las Carboneras, y que tiene analogías con la de Rivalta. Obsérvase, además, gran diferencia en sus obras desde las tímidas que se custodian en el Museo á las que encierra la Trinidad y algunas iglesias, pues sobre tener estas mucho más sabor nacional, están pintadas con más libertad y franqueza. Pintor extremadamente fecundo, dejó gran número de cuadros; y aunque se conservan muchos, otros han desaparecido, ya por las injurias del tiempo, ya por otras causas. En efecto, desde que publicó Cean Bermudez su *Diccionario* han ocurrido dos sucesos, merced á los cuales no se encuentran ya en los sitios que él indica al final de cada artículo las obras de los diversos pintores. Los sucesos á que aludimos son: primero, la dominacion francesa, en cuya época salieron muchos cuadros fuera del reino, de los cuales volvieron algunos más adelante, pero quedaron por allá no pocos; y segundo, la supresion de los conventos. Resultado de esto fué el haberse demolido ó cambiado de objeto los edificios que ocupaban las comunidades religiosas, pasando entonces los cuadros al llamado *Museo nacional*, título que parece una paradoja. Como nos parece útil al tratar de cada pintor anotar los cuadros suyos, que aún se conservan en las iglesias y el sitio en que están colocados, procurarémos hacerlo en notas al pié de estas líneas para no distraer demasiado de otros objetos la atencion de los lectores.

En suma, estudiando á Vicente Carducho, se ve en él un pintor de genio y de estudio, en quien se hermanan discretamente, así la composicion y la expresion, como el dibujo y el colorido. Por esto sin duda tuvo Carducho una gran influencia en nuestras artes, influencia que ejerció, no sólo como práctico, sino como teórico, gracias á sus apreciables *Diálogos* que Cean Bermudez considera como el mejor libro de pintura que tenemos en castellano. Además, defendió ante los tribunales las prerogativas y derechos del arte, y dejó muchos buenos discípulos, de que nos irémos haciendo cargo, porque pertenecen á nuestra escuela. Su obra principal consiste en la série de cincuenta y cinco cuadros que pintó para la cartuja del Paular, y que hoy existe en el ministerio de Fomento; veinte y siete cuadros de esta série representan la *vida de San Bruno*, otros veinte y siete *martirios de monjes* y *sucesos en que intervienen venerables cartujos*, y el restante los escudos de España y de la órden, obra inmensa y á que parece imposible que se diera cima en sólo cuatro años, atendiendo al tamaño y número de figuras de los cuadros. Estos lienzos son la mejor muestra del talento y tendencias de su autor [1].

---

[1] De los muchos cuadros de este autor que registra Cean Bermudez como existentes en su tiempo en las diversas iglesias de Madrid, sólo quedan los siguientes: En las monjas Carboneras, el cuadro de la *cena del Señor*, en

© Biblioteca Nacional de España

Inmediatamente, despues de Vicente Carducho, hallamos á D. Juan de Vander-Hamen y Leon (1632), hijo de un archero del rey. Podemos clasificarlo como de escuela madrileña, por haber pintado y nacido aquí, aunque no hemos visto obras suyas. Lo mismo decimos del que le sigue en 1635, Miguel de la Cruz, jóven de muchas esperanzas, y que murió al empezar su vida.

Pedro de las Cuevas, que nació en 1568 y murió en 1635, sigue al anterior en los pertenecientes á la escuela de Madrid, únicos que nombrarémos en adelante, por no ser pesados. Este pintor, del que no conocemos obras, ni las registran Palomino ni Cean Bermudez, es muy importante para este estudio por los discípulos que dejó, todos ellos de escuela madrileña: tales son D. Juan Carreño, Antonio Pereda, José Leonardo, Juan de Licalde, Antonio Arias, Juan Montero de Rojas, D. Simon Leal, Francisco de Búrgos, su hijastro Francisco Camilo, y su hijo D. Eugenio de las Cuevas. El carácter exclusivamente nacional de las obras de estos pintores, hace presumir cuál seria el estilo del maestro, uno de los que ejercieron más influencia en nuestra escuela, no sólo en el nacimiento, sino en el segundo período al que pertenecen sus discípulos.

Pedro de Obregon, nacido en 1597, muerto en 1659, fué discípulo de Vicente Carducho, á quien procuró imitar, segun Cean Bermudez. Nosotros no hemos visto obras suyas, porque ya no se encuentran en la parroquia de Santa Cruz el de San Joaquin y Santa Ana que estaban antes, ni sabemos dónde parará el tan celebrado cuadro de *La Trinidad*, que se hallaba en el convento de la Merced calzada de esta córte, y que en opinion de Cean Bermudez podia competir con los de los buenos pintores españoles. Tambien debe figurar en nuestra escuela Santiago Moran, pintor que vivió en Madrid por los años de 1640, y cuyas pinturas no conocemos. Parécenos, sin embargo, que ha de haber alguna en la Trinidad, pero los cuadros están allí colocados de tal suerte, que fuera empresa de romanos el encontrarla.

Síguele Eugenio Caxés, que nació en Madrid en 1577, y murió en la misma villa en 1642. Este pintor, lo mismo que el mencionado Vicente Carducho, estudió con su padre, que era italiano, pero siguió el ejemplo y estímulo de los demás pintores de su edad, pudiendo en él más este ejemplo que las máximas de su orígen. Aunque buen pintor, como perteneciente á la primera época de nuestra escuela, no tiene todavía la trasparencia de color y ligereza en las tintas que la determinan, antes bien parece un tanto pesado (lo cual puede ser tambien en parte porque sus cuadros se hayan ennegre-

---

el altar mayor, y unos pequeños en los intercolumnios y pedestales. En las monjas de la Concepcion Gerónima, el *martirio de San Estéban*, en una capilla á los pies de la iglesia, cerrada con una verja. En el convento de Santo Domingo, el *Santo in Soriano*, y las pinturas del retablo de la Concepcion. En el convento de la Encarnacion, este divino *misterio*, en el altar mayor, y en los colaterales *San Felipe* y *Santa Margarita*. Estos tres cuadros son, como color, de lo mejor que pintó Carducho.

© Biblioteca Nacional de España

cido); pero tiene verdad y correccion en la forma. El cuadro suyo en que tal vez están más patentes todas estas cualidades, es el que se conserva en la capilla del Obispo, y representa á *San Francisco sostenido por ángeles*. Con efecto, el San Francisco es hermoso por el sentimiento y por el dibujo, y está pintado con verdadera inspiracion. Los ángeles, buenos tambien, recuerdan mucho la escuela de su padre. Muy notable es asimismo el cuadro suyo que existe en el Museo señalado con el núm. 151; representa el desembarco hostil de los ingleses cerca de Cádiz en 1625, al mando del conde de Lest, y está ejecutado con gran carácter y en un estilo muy propio de la época y de la escuela [1].

Francisco Fernandez (que nació y murió en Madrid en 1605 y 1646 respectivamente), es otro de los artistas de que no conocemos pinturas, pues no hemos logrado averiguar, dónde paran los dos cuadros que cita Cean Bermudez, y que estaban en el convento de la Victoria; pero el haber sido discípulo de Vicente Carducho, nos induce á creer que debemos contarlo entre los pintores pertenecientes á nuestra escuela.

ENRIQUE MÉLIDA.

---

[1] De los cuadros de este autor que existian en iglesias de Madrid, sólo se conservan: *San Francisco sostenido por ángeles*, en la capilla del Obispo. En el convento de Santo Domingo, *Jesus, María* y *José*, en su retablo, *la Encarnacion* en su remate, y abajo otras *historias*, todo muy ennegrecido. Y por último, en San Antonio de los Portugueses, *Santa Isabel, reina de Portugal* y *Santa Engracia*, en sus respectivos altares.

© Biblioteca Nacional de España

HEMEROTECA NACIONAL



F. de AVENDAÑO dib.ª y lit.ª

Lit. de J. DONON, Madrid

BOSQUE DE MAINE.

(Estados Unidos.)

© Biblioteca Nacional de España

© Biblioteca Nacional de España

© Biblioteca Nacional de España



Imp. de J. DONON, Madrid

PUBINO CASADO litog.ª

D. MANUEL SENADOR CASMONA.

Fac-símile del retrato dibujado por el mismo en 1759.

© Biblioteca Nacional de España

MANUEL SALVADOR CARMONA.

Pocos hombres de los que han figurado en nuestros tiempos podrán quejarse de que sus hechos pasaron desatendidos, sin que se llenase con ellos volúmenes enteros. Una biblioteca numerosa podria formarse hoy con sus biografías, memorias ó vindicaciones, consignando sus servicios y sus hazañas algunas veces, y la mayor parte acciones de escasa trascendencia, ó de ningun beneficio á la humanidad. No hemos sido tan pródigos con las dos últimas generaciones pasadas, y mucho menos con aquellos que, cultivando las ciencias y las artes, dieron con servicios positivos gran lustre á su patria, bien que apenas hayan quedado sus nombres registrados en los diccionarios de Bellas artes y en las memorias Académicas. Déjase notar un gran vacío por culpa de nuestra inercia, desidia é ingratitud, especialmente con respecto á muchos artistas ilustres, la mayor parte más conocidos y estimados en países extraños que entre nosotros. Goya, Carmona, Bayeu, Cean Bermudez, Navarrete, Reynoso y otros varios, merecian una biografía, un libro si quier fuese de escaso volúmen, y demostraria que no han faltado ingenios en nuestra patria que rivalizaron ó superaron á veces, á los de otras naciones preconizados por muchas y elegantes plumas.

Entre los profesores que menos fortuna han alcanzado con respecto á perpetuar su memoria y encomiar sus excelentes producciones, D. Manuel Salvador Carmona se presenta en primera línea. Sorprenderá á la mayor parte de nuestros lectores, que un artista

© Biblioteca Nacional de España

considerado por los reyes, elogiado por un sumo Pontífice y acariciado por los grandes de España, embajadores nacionales y extranjeros y cuanto de noble é ilustre habia entre nosotros, en los reinados de Cárlos III y IV; grabador asimismo de estos monarcas y del Rey de Francia, citándose con elogio algunas de sus obras en los más selectos gabinetes de estampas del extranjero; á un académico de las reales de Paris y de San Fernando, director de ella en el grabado de láminas, académico de la romana de San Lúcas, individuo de las de Tolosa de Francia, de la de San Cárlos de Valencia, y otras y otras; sorprenderá decimos, que en el breve trascurso de unos cuarenta años, su nombre suene por primera vez en sus oídos. Ni aún pudo el apellido de Carmona tener lugar en el rico *Diccionario* de Cean Bermudez, por haberse impreso antes del fallecimiento del célebre grabador.

Quisiéramos, aunque con desaliñada pluma, llenar tan sensible vacío excitando á otros á perfeccionar este trabajo, prosiguiendo la tarea que nos propusimos en los elegantes periódicos que á este precedieron, como *El Artista* y *El Renacimiento*, donde varios artistas ilustres salieron de la oscuridad.

Complácenos en extremo rendir este pequeño tributo de admiracion al grabador insigne y laborioso, al hombre probo y modesto, y perfecto dechado de virtudes domésticas; que si en el curso de su larga vida, y aún antes de las épocas azarosas en sus últimos años, no disfrutó de las comodidades ni del bienestar que merecieron sus talentos, la suma consideracion que en épocas anteriores le dispensaron su rey y los más altos personajes de la nacion recompensaron ámpliamente su ánimo generoso y desinteresado.

Escasísimas son ya y poco conocidas, las bellas estampas que hizo Carmona en sus buenos tiempos, especialmente las que grabó en Paris, mientras que desgraciadamente para su fama, circulan centenares de las que tuvo que emprender para sustentar su familia, hasta la edad avanzada de ochenta y seis años. Por esto nos hemos propuesto hacer conocer las primeras á todos los que se interesan por la honra de nuestras artes.

Nació D. Manuel Salvador Carmona, en la villa de Nava del Rey (Castilla la Vieja) á 20 de Mayo de 1734. Sus padres fuéron, D. Pedro de Salvador y Carmona y D.ª María García Gomez. Desde su tierna edad manifestó inclinacion al dibujo, por lo que á los trece años vino á la córte llamado por su tio D. Luis de Salvador y Carmona, profesor de escultura que entonces gozaba de mucha nombradía. Al lado de este permaneció cuatro ó cinco años estudiando el dibujo bajo su direccion y asistiendo á los estudios de la Real Academia de San Fernando, con tal aprovechamiento, que pronto ayudó en algunas obras á dicho profesor. Los grandes adelantos que hizo en el dibujo, y la inclinacion que mostraba á las estampas, le procuraron la ventaja de ser nombrado uno de los cuatro jóvenes para aprender el grabado topográfico que, á expensas del Sr. D. Fernando VI, fuéron enviados á Paris; destinando á Carmona para instruirse en el graba-

© Biblioteca Nacional de España

do en dulce y el uso del agua fuerte en sus ramos principales de historia y retratos. Llegó á dicha córte á los diez y ocho años de edad (en 1752) y fué puesto bajo la direccion del acreditado Nicolás Dupuis, miembro de aquella Academia real de pintura y escultura, con quien prosiguió su estudio en el dibujo y asistió igualmente á los de dicho instituto.

El jóven Carmona en medio de aquel gran foco de civilizacion y de su refinamiento y más que todo el amor que profesaba á su arte, y la obligacion de adelantar en ella, que le imponia la gracia recibida del rey, fuéron estímulos muy poderosos para hacer los rápidos progresos que se vieron en virtud de sus incesantes tareas y asídua aplicacion. Pronto dió muestras de cuán acreedor se habia hecho á la proteccion soberana; pues antes de cumplirse los dos años de permanencia en aquella córte, además de algunas pequeñas estampas y numerosos dibujos, grabó un bello retrato de Luis XV, la Magdalena despojándose de sus galas, copia reducida de la famosa estampa de Edelink, y otra Magdalena junto al sepulcro de Nuestro Señor, por el original de Guercino. En estos primeros ensayos creemos que Carmona no hizo más que copiar otras estampas. Era natural que como hicieron los grabadores más eminentes, se ensayase con las obras acreditadas de otros ingenios; mas pronto nuestro jóven se emancipó de las copias, pues del año 1754 vemos ya firmada una estampa de la Aparicion de Jesucristo á la Magdalena despues de resucitado, y la dedicó á D. Jaime Masones, embajador en aquella córte; el año siguiente la estampa en fólio mayor de la resurreccion del Señor por el cuadro de Vanloo. La primer estampa, aunque de un efecto monótono como las obras del pintor, ofrece magníficos rasgos de buril, especialmente la segunda por la suavidad y franqueza con que está manejado, y hacen presentir las brillantes facultades de Carmona.

Bien pronto estas esperanzas se realizaron en alto grado el año siguiente (1756) con la magnífica estampa del nacimiento de nuestro Señor, en fólio imperial, sacada del cuadro del caballero Pierre, y dedicada al conde de Valparaíso. Sorprenden al contemplar esta produccion los rápidos progresos de Carmona, ya por la inteligencia, franqueza y dibujado de su buril, ya por el acorde y armonía del conjunto y sobre todo, por la variedad y vigor que se observa en esta obra. La espalda del pastor de primer término, está rayada con una valentía digna del Golcio, pero sin el amaneramiento del artista holandés. Lástima grande, que tan largo é inteligente trabajo se haya empleado en reproducir un cuadro que así como el tipo de las anteriores estampas, es de muy escaso mérito. Sobre esto tendrémos que lamentarnos con harta frecuencia en la mayor parte de las obras que grabó el pensionado español. En este mismo año grabó con buril brillante, suave y luminoso, un lindo retrato en cuarto del violinista José Herrando, rodeado con orla muy graciosa, á expensas del duque de Arcos, y además dos estampas de devocion muy recomendables. Del año 57 al 59, tenemos á la vista más

© Biblioteca Nacional de España

de veinte estampas algunas al agua fuerte, que si no son todas notables por sus dimensiones, cautivan la atencion por el gusto y limpieza con que están desempeñadas. Citarémos sólo una alegoría de Minerva y Hércules, y los lindísimos retratos de Fernando VI y su esposa D.ª Bárbara, el de Federico II, el de Cárlos III, el del duque de Broglie, el de D. Jaime Masones, el de D. Sebastian de la Cuadra y del baron de San Julien. Por fortuna se le proporcionó pronto á nuestro jóven el grabar en fólio grande un cuadro de Van-Dyck, representando á la Vírgen más de media figura con el niño; está firmado en 1757, y si en esta, acaso por servirse de diseño algo pálido, no se observa el brio y variedad de su buril, las diez magníficas estampas que dejó terminadas en los tres años siguientes, le hicieron reconocer casi como uno de los primeros grabadores de Europa. Los dos bellos grabados en fólio apaisado representando la comedia y la tragedia, fuéron hechos por los cuadros del gabinete de la famosa marquesa de Pompadour, y los publicó en 1762: ignoramos si fuéron encargados por esta favorita de Luis XV, de todos modos, parécenos una implícita sancion del crédito que nuestro artista gozaba en aquella gran capital, pues que la altiva marquesa mostrábase tan difícil y descontentadiza en materia de bellas artes, teniendo además grandes pretensiones de manejar el buril, como lo prueban las copiosas estampitas que dejó de su propia mano. Carmona habia grabado poco antes la rara y lindísima estampa en 4.° mayor, titulada el *Negligé galant*, y representa á una bella dama sentada junto á una mesa, leyendo una carta iluminada por una bujía que ella tiene en su mano izquierda. El efecto picante de luz de esta escena, lo consiguió Carmona con gran maestría de buril, dando suma armonía al conjunto y variedad de líneas á las ropas de la dama y demás accesorios. No es menos bello otro grabado de doble dimension, intitulado *Amusements de la jeunesse*, teniendo esta los honores de que su maestro Dupuis grabase en el año siguiente (1762) la compañera, así como la del *Negligé galant*. Ambas son inferiores á todas luces á las del discípulo. Fácil es persuadirse de esto al ver la estimadísima estampa del retrato del hijo de Rubens, firmada en este mismo año, que á tal punto eclipsó las obras del maestro, que estas por nadie son buscadas, mientras que la reproduccion de Rubens viene siempre catalogada con elogio entre las obras escogidas de los primeros grabadores del reinado de Luis XV [1].

Fuerte Carmona con la conciencia de su valor y animado con el noble deseo de regresar á su patria revestido con el honorífico título de Académico de la real de Paris, presentó á aquella corporacion varias obras suyas, y entre ellas algunas aguas fuertes, chispeantes de gracia y originalidad, solicitando ser agregado á la Academia, primer trámite por el que segun costumbre ó estatuto, debia pasar para obtener el grado apetecido. Admitido como agregado en virtud de su mérito, y debiendo como todo pretendiente grabar

[1] La mayor parte de las estampas mencionadas, fuera de los retratos, las compraba el editor más acreditado en Paris, M. Buldét, por sumas muy respetables para aquella época.

© Biblioteca Nacional de España

dos retratos de Académicos, para su recepcion en esta clase, se le designaron los del pintor Boucher y del estatuario Colin de Vermont, del tamaño de medio pliego de marca imperial, copiados de los originales de Roslin Suedois [1]. Carmona emprendió esta obra con noble ardor y entusiasmo; mas apenas se encontraba á la mitad de su trabajo, cuando iba á espirar el término fijado para la pension de Paris. Enterado Cárlos III de los adelantos y noble empresa de este jóven, le concedió un año más de pension para que concluyese la obra comenzada. El artista, profundamente reconocido á su rey, á costa de ímprobo trabajo y de largas vigilias, emprendió la gran estampa (tamaño de pliego de marca imperial) representando á la historia escribiendo los fastos de su augusto protector, entre otras figuras alegóricas. Con este objeto creemos que encargó á Solimena la ejecucion del dibujo boceto que debia servirle de tipo. Desahogado así en cierto modo su pecho agradecido, suspendió dicha obra para terminar antes que espirase la próroga, los retratos de Boucher y Colin de Vermont. Presentados á la Real Academia, esta hizo justicia al grande mérito de ellos, logrando así Carmona ser uno de sus individuos, y de consiguiente, grabador del rey de Francia por prerogativa de esta corporacion, único ejemplar que se ha visto á la edad de veinte y siete años, y único español que logró este honor en los términos referidos [2].

Con estas obras y con las bellas estampas que ya citamos, se puso Carmona al lado de aquella brillante asamblea de grabadores, que como Daullé, Balechou, Cochin, Lepicie, Natoire, Chevillet y otros, hacian tributarios de sus buriles á todos los grandes señores y aficionados de Europa. Los expresados retratos se buscan todavía por todos los coleccionistas, y aún se venden en la riquísima calcografía imperial de Paris, á pesar de hallarse muy cansados los cobres que los reproducen.

Llamado á Madrid por el rey, y rehusando los ventajosos partidos que se le hicieron por algunas córtes, se verificó su regreso en 1763 en compañía de su esposa Margarita Legrand, con quien se habia unido en los últimos años de su residencia en Francia. No queremos dejar en silencio un rasgo del noble corazon de Carmona, y del cariño á sus compañeros de pension, sin describir una preciosa y rarísima estampa que en medio pliego grabó al agua fuerte, como para dejarles una tarjeta de despedida. En lo alto de un basamento y de una especie de guirnalda asida á un eslabon de cadena, penden cuatro medallones, dos más altos casi unidos en direccion horizontal, y los más bajos,

---

[1] Hace algunos años vimos en el almacen de cuadros de Versalles estos originales (hoy están colocados en las galerías), y podemos asegurar que las estampas de Carmona son incomparablemente mejores, por el brio y efecto que supo dar á aquellos lienzos de un colorido falso, frio y con todos los resábios de aquella escuela de pintura en su completa decadencia.

[2] Despues de escrito esto hemos sabido que el grabador catalan Moles obtuvo tambien estos honores, pero ignoramos si reunió las circunstancias de juventud que Carmona.

© Biblioteca Nacional de España

aunque se tocan por la parte superior con los otros, quedan algo separados, dejando un espacio que Carmona llenó ingeniosamente con un árbol jóven que se divide en cuatro ramas, de las que de algunos tallos empiezan á brotar botones entreabiertos: ingeniosa cuanto modesta alegoría de las tiernas plantas que debian dar más tarde ópimos frutos á la patria, aunque los de Carmona se hallaban, no sólo en su completa eflorescencia, sino tambien muy sazonados y casi en el apogeo de su perfeccion. Sobre dos diminutos tallos, y en el centro del árbol, hay dos corazones unidos con una cadenita, y sobrepuesta una corona de menudas hojas. El tronco se pierde en el borde de la estampa, y lo atraviesa á una distancia razonable una lápida donde están escritas las sentidas palabras: *Longe et prope*. Separados por la distancia, pero cerca por el cariño. El modesto Carmona ocupa en estos lindos medallones el último sitio inferior á la izquierda; su busto es en todo conforme á la estampa que publica este periódico, sacado de otro precioso dibujo hecho con lapiz rojo. Sentimos sobremanera no poder consignar los nombres de los tres camaradas de pension [1], y sólo tenemos entendido que dos fuéron enviados para grabadores de planos topográficos. Creemos, sin embargo, que uno de ellos es el distinguido Sepúlveda, que fué á aprender el grabado en hueco, y que correspondió dignamente á su mision, dejando además en su hijo D. Mariano un dechado de talento y caballerosidad. Fuerza es confesar, que todos tres ofrecen una silueta noble y bella, y en esto sólo la naturaleza se mostró avara con respecto á Carmona. Junto al arranque del tronco está su monograma compuesto de la M. S. y C., y el de una pequeña estampa intitulada *el Silencio*, grabada en sus últimos años, único que hayamos visto entre sus numerosas producciones.

Aquella tiene la fecha de 1761, época en que veia concluirse su morada en Francia, si no es que fuese la de la separacion de alguno de sus compañeros.

La llegada de Carmona á Madrid, fué como un astro bienhechor para el grabado, que entonces se hallaba entre nosotros en suma decadencia, ó mejor dicho, apenas empezaba á existir este arte elevado á la grandísima importancia que desde los tiempos de Luis XIV tiene en la Europa culta. Así en España salió de la pequeña esfera de estampas de devocion ó de aquellas que se emprendieron para obras de piedad, ó para explicar los tratados de artes, mecánicas la mayor parte, y aún muchas de ellas sólo se grabaron al agua fuerte. Los únicos burinistas que se reconocian en la córte, eran don Juan Palomino, Casanova y Flipart; el primero se recomendaba por un buril suave y limpio, pero menudo y mezquino, sin variedad alguna, pues del propio modo rayaba las carnes delicadas que los más toscos ropajes ó ásperos troncos y peñascos. Flipart

---

[1] Uno de ellos es un tal Alfonso Cruzado, que debió malograrse, por no sonar su nombre. En una real órden de 1762 firmada por Squilace, se le destinaba de regreso de Paris, en union de Carmona, para enseñar el grabado en esta córte.

© Biblioteca Nacional de España

conservando más el gusto del agua fuerte, hacia más pintorescas sus obras, pero quedaban casi todas frias y sin efecto. Culpa era en parte de la escuela dominante en la pintura, y cuando Solimena, Amiconi, y Corrado Giacuinto, se tenian poco menos que como oráculos en el arte, forzoso era que los grabadores vieran la naturaleza, y hasta los mismos cuadros antiguos con el prisma descolorido, cual una blanca gasa puesta ante sus ojos. Tampoco las pinturas de Tiepolo, artista muy superior á los citados, daban de sí gran cosa á los burinistas, pues si los *á frescos* y lienzos del pintor veneciano, se recomendaban por su originalidad, por el grato colorido, y toque franco y vivaz, ni las líneas de sus composiciones, ni lo castigado del dibujo, ni sus ropajes dispuestos con gran desaliño, daban á los grabadores materia para lucirse, y sólo los buriles del mismo Tiepolo y su hijo, ó los de un Goya permitirian mirar con gusto la reproduccion de sus obras.

Apresurémonos á consignar que Carmona no se halló en mejores condiciones, especialmente en los primeros años de su llegada, prueba clara es el tipo de que se valió para la grande estampa ya indicada de la alegoría á Cárlos III, pintada por el amanerado Solimena : da lástima que tan grande fatiga y tan felices rasgos de buril hayan sido empleados en una obra que hoy nadie busca ni aprecia. A pesar de todo, el genio de Carmona, los conocimientos, las ilusiones y entusiasmo que traia de aquel centro, digámoslo así, de la civilizacion, donde el grabado llegaba ya á grandísima altura, la fama de sus obras y de sus honores personales, despertaron en la juventud dedicada á las artes deseos de seguir las huellas de nuestro artista. Bien pronto este, imprimiendo el más vigoroso impulso á la juventud, acudió presurosa á recibir sus lecciones. Entre los que se constituyeron sus discípulos, dando despues grande honor á su patria, citarémos á D. Fernando Selma, que reprodujo, con bastante acierto para aquella época, las sublimes páginas del cuadro denominado *Pasmo de Sicilia* y la Vírgen del Pez; el célebre D. Blas Atmeller y D. Estéban Boix, pensionados ambos por la Junta de Comercio de Barcelona; á D. Luis Hernandez Noseret, á D. Manuel Alegre, D. Juan J. Beque, Mariano Latasa, pensionado por la Junta de Zaragoza, D. José Gomez de Navia y su hermano D. Antonio Carmona, y más tarde recibió sus lecciones D. Vicente Peleguér, digno profesor de este ramo en la Academia de San Fernando, y otros que por brevedad omitimos. A todos enseñó Carmona con la conciencia y honradez de su carácter noble y bondadoso, y á todos comunicó los nuevos conocimientos y prácticas necesarias en la mejora de los tórculos, tintas y métodos de estampacion, etc., etc.

Pero las producciones de su buril, fuéron á la juventud de más vivas lecciones, y al rey y otros personajes de estímulo para aprovechar los talentos de nuestro grabador. Desgraciadamente estos no se emplearon en reproducir las magníficas páginas del arte que se admiraban en los reales alcázares, salvo cortas excepciones; pues hasta que algunos años despues el célebre diplomático Azara, Llaguno, y algunos otros ministros ilustrados no

© Biblioteca Nacional de España

subieron á los altos puestos ni obtuvieron influencia con su rey, Carmona tuvo que ocuparse casi exclusivamente hasta el año 67 y 68, en grabar asuntos de devocion, la mayor parte en tamaños diminutos, y lo peor es, que si exceptuamos uno copiado de Murillo, todos los demás fuéron hechos por dibujos de pintores contemporáneos como Maella, G. Velazquez y otros de escasa nombradía [1]. A pesar de esto merecen mencionarse entre otras, dos estampas representando á Santa Rita, la de San Antonio de Padua, copia de la bella estátua de la iglesia de los Portugueses, el San Bruno por la estátua de Pereyra, las figuras de la Iglesia, y el rey David por un misal en 8.°; algunos retratos en 8.°, entre otros, los once lindísimos de poetas españoles para el Parnaso Español de Sedano, y varios escudos de armas. Desde los años 73 hasta el 79 inclusive, Carmona parece se ocupó en algunas obras de más lucimiento; entre el número prodigioso de más de cincuenta láminas, algunas de ellas en fólio, que trabajó en solos seis años trascurridos, merecen contarse las cinco que hizo para la célebre edicion del *Salustio* del infante D. Gabriel, la patente ó título para los académicos de la de San Fernando, la de Nuestra Señora de la Consolacion, grabado en fólio; la figura alegórica para el gran plano de Aranjuez, y la estampa que representa la fachada principal de aquel palacio; la de San Isidoro rodeado de los demás santos prelados de la Iglesia visigoda; la gran estampa del retablo de San Pedro Alcántara en el pueblo de Arenas, costeada por el duque de Medinaceli; las estampas de Felipe el Bueno con figuras alegóricas para la historia del Toison de Oro, y otra para la de Cárlos III, y tres láminas para la famosa edicion del *Quijote* hecha por la Academia, etc., todas obtuvieron grandes aplausos, y sólo hoy desmerecen á causa de los dibujos á que tuvo que sujetarse Carmona. Los retratos que grabó en este período son muy bellos en su mayor parte; felizmente casi todos representan personas dignísimas, entre ellos citarémos el de Cervantes para la citada edicion del *Quijote;* el del sábio monje Bernardo P. Rodriguez; los dos de D. Juan Iriarte, especialmente el que está representado en medallon sostenido por la musa Clio, y dos geniecillos; el de fray José de la Purificacion; el de D. Jorge Juan, el del maestro Florez; el de María Luisa, como princesa de Astúrias; el conde de Gages, etc. Casi todos son de tamaño 4.° marquilla, y engalanados con adornos alegóricos compuestos con sumo gusto é ingenio, y tocados con punta tan fina y vivaz, que poco ó nada desmerecen de los famosos adornos y viñetas de Choffard. Algun otro retrato más pequeño como el del conde de Estaing, Cárlos Enrique, el del príncipe Orloff, y las estampitas para la edicion de Paris, del *Metastasio*, prueban el crédito que gozaba Carmona en el extranjero, ni debemos pasar en silencio otros retratos que hizo á Cárlos III para las *Guias de forasteros*. En el

[1] Singularísimo es el contraste que forma la lista de todas las estampas que Carmona grabó en sus últimos tres años de residencia en Paris : como *Le négligé galant*, *Les amusements de la jeunesse*, *El hijo de Rubens*, las dos estampas reproduciendo los cuadros de Mad. Pompadour, etc., con la interminable lista de Santos y Santas

© Biblioteca Nacional de España

© Biblioteca Nacional de España



Pedro de Salvador Carmona, y Maria Garcia su Muger.
Dibuxados, y grabados por su Hijo Manuel.

Año 1780.

© Biblioteca Nacional de España

año siguiente de 80, vió la luz pública el retrato de Mengs, que es notable por el buril vigoroso, correcto y colorido [1]. Siguió á este los de sus propios padres, que grabó en una lámina apaisada para regalar á sus amigos.

Pero donde echó el resto entre varias obras que grabó desde el 80 hasta el 82, es en el retrato en fólio del venerable fray Sebastian Sillero, cuya obra fué costeada por Cárlos III. Este grabado fué grandemente elogiado en Roma por los inteligentes y por Azara. Llaguno en una carta desde Aranjuez, dice al artista, «que entre otras excelencias de ella la cabeza del venerable es la mejor que ha grabado, y que el hábito parece verdadera jerga franciscana.» Acaso en vista de este retrato y del de Mengs, que concluyó el año 80, vino la idea á sus protectores Azara y Llaguno, de que se grabase el que habia pintado el célebre artista, representando á Cárlos III armado con coraza y demás piezas. Carmona presentó al rey esta gran estampa concluida en 1783 [2],

---

que grabó desde el año de su regreso 1763, hasta el 73. Sólo aparecen cuatro años despues unas siete láminas y los once pequeños pero lindísimos retratos de poetas para el *Parnaso Español*, de Sedano, que no sean cosas de devocion. Azara se queja en algunas de sus cartas desde Roma de que Carmona se ocupe sólo en grabar *Santitos* y planos.

[1] A propósito de este retrato transcribimos la adjunta carta de Azara.—Roma 21 de Diciembre de 1780.—Amigo y querido mio: Recibí la de V. del 27 del pasado, y por mano de Llaguno me han llegado las veinte y cuatro estampas que V. me remite, que han llegado frescas, como saliendo de la prensa. No necesito decir á V. el gusto que me ha causado ver esta obra. En las otras de V., aún las que hizo en Paris, era V. un grabador de buril fino, como dicen ahí los académicos: un poco *leccato* con punta de duro. En esta estampa es V. un maestro, y deje V. que digan ahí lo que quieran. Ha puesto V., con la facilidad y franqueza que oculta el arte, ha observado el carácter del original más difícil que hay hoy en el mundo. Ha sabido dar á cada forma su corte correspondiente; ha conservado el claro oscuro incomprensible de Mengs, y ha hecho no una estampa, sino un cuadro; ha terminado y no cortado los contornos; ha representado los cabellos sin *secatura*, haciéndolos en *masa*, y no de peluca de yeso, ó madera, como hacia V. antes, á la francesa. Sobre todo, ha acordado V. el campo de una manera, que pocos sabrán lo que V. ha estudiado en él. Yo, que estoy tan hecho á considerar los cuadros de Mengs, creo saber dónde está lo fuerte y lo débil de las copias que sean de ellos. No me admirará, antes lo creo así, que ahí habrá muchos que estimarán más sus obras de V. anteriores que no este retrato; y aún las de otros de ahí que hacen láminas bien peinaditas y finas, frias, y sin conservar el carácter y menor sabor de los originales. Déjelos V. decir, y aténgase á este su último modo de grabar, que el mundo le hará justicia. Luego que me llegaron los ejemplares envié uno al Papa, que lo estimó tanto, que me escribió de su puño un billete de gracias, y me decia que al instante habia mandado hacer un marco para colocar este retrato en su cuarto. A Maron envié siete ejemplares para toda la familia, y los demás los he repartido entre las gentes de buen gusto. Escribo á V. en medio de la prisa de mi correo. Ya habrá V. visto las obras impresas de el pobre difunto. Saludo á la hija María, y á el hermano, y quedo siempre de V. afectísimo, amigo y servidor, Azara.—Sr. D. Manuel Carmona.

[2] Al ilustrado Llaguno preocupaba bastante la idea de este retrato, pues con fecha de 1788, desde Aranjuez, le dice: «En yendo á Madrid hablarémos de hacer un magnífico retrato del rey por el cuadro de su suegro.» Teniendo Carmona concluida la estampa, despues de algunos meses le escribe el expresado ministro si seria posible poner sobre el manto dos pedazos de papel á medio arrollar, para poner alguna cosa alusiva á los asuntos del dia. ¿Haria relacion con el famoso destierro de los jesuitas, ó al cambio radical de la política en España? Carmona le respondió que no era posible aquella adicion. (Carta Azara, 14 Marzo 1782.)

© Biblioteca Nacional de España

quien en recompensa además de nombrarle su grabador de Cámara le concedió 8.000 rs. de sueldo, en vez de la pension que disfrutaba, suma discreta para aquella época, aunque mezquinísima para nuestros tiempos. La boga extraordinaria en que empezaban á estar las obras de Mengs, tan considerado y acariciado por el rey y la córte, y especialmente por el embajador Azara, hizo que emprendiese la reproduccion de algunos cuadros y dibujos del célebre pintor. Y si la fama de este ha menguado algun tanto, hay que agradecer mucho al ilustre diplomático el que haya sacado á Carmona del piélago en que estaba sumido, reproduciendo pequeñeces indignas de tan grande artista. Así vemos las dos grandes estampas que acabó por esta época (1784), que representan San Juan, jovencito, y la Magdalena, ambos en el desierto, y en fólio mayor, del mismo tamaño de los cuadros originales que fuéron aplaudidos por el monarca y su córte. Las buenas pruebas satisfacen aún á los inteligentes, si bien peca el grabado por el rayado demasiado fino y monótono. Más vigorosas son dos láminas lindísimas que grabó en medio pliego por dibujos del mismo pintor, representando la Adoracion de los pastores y la Vírgen en su descanso, huyendo á Egipto. La aceptacion que estas y otras estampas tuvieron en España y tambien en Roma segun le aseguraba Azara, y la aficion que á las obras de Mengs tenia Carmona (casado en segundas nupcias con una hija de este profesor), y animado por algunos pocos señores aficionados á las artes, acrecentó el entusiasmo hasta el punto de proyectar el grabado y la publicacion de todas las obras del pintor aleman. Este plan no llegó á realizarse por causas que ignoramos, aunque se dejan bien traslucir por la carta que Azara le escribe desde Roma en 22 de Noviembre del 86 [1].

---

[1] Roma 22 de Noviembre de 1786.—Amigo y dueño mio: Recibo la de V. de 31 del pasado con atraso de una semana, porque otro tanto ha tardado el correo, por el motivo de las grandes lluvias. Celebro las buenas noticias que V. me da de su salud y de la de Anita, que deseo continúe del mismo modo. El proyecto que V. me propone para el grabado de todas las obras de su suegro, me gusta infinito, no porque lo crea factible, sino porque prueba que hay ahí gentes que sienten á lo menos lo bueno, y que tendrian deseos de promoverlo, pero en cuanto á su ejecucion la tengo por una quimera del modo que se propone. Podria demostrarlo de un modo evidente, si fuese necesario, pero V. mismo, reflexionando sobre ello, lo conocerá tan bien como yo. Ni aún en sueño creo posible hallar los centenares de asociados que se necesitan. Imposible hallar uno que á gusto de todos, con la capacidad necesaria, pueda dirigir tan vasta empresa. ¿Qué profesores han de hacer las copias, quiénes los diseños, quién los ha de grabar, imprimir, vender, llevar cuenta y razon, y satisfacer plenamente á los interesados y al público? La lotería es otro sueño tambien muy particular. Si se distribuyesen los cuadros cada uno á su número, no seria tan irregular; pero querer que uno cargue con todos, el cual naturalmente será uno que ni menos tenga casa, ni almacen donde ponerlos, esto digo que me parece un poco extraño. En fin, ó yo me equivoco mucho, ó es más fácil volar á la luna que combinar trescientas cabezas españolas inteligentes, amantes de las artes, y que entren en este proyecto con el verdadero espíritu que deberian entrar. Dejemos que el tiempo nos abra un camino mejor para practicar tan buenas ideas. Creo que Llaguno ha hablado á V. de grabar los dos retratos de Leonardo de Vinci de que envié los diseños. Tanto por el autor, como por los españoles que representa, son cosa de hacernos honor. Por aquí no ocurre nada de nuevo. Dé V. memorias á Anita, y mande á su más afectísimo amigo y servidor—Azara.—Sr. D. Salvador Carmona.

© Biblioteca Nacional de España

En estos intérvalos, desde el 84 al 85, terminó varias estampas muy recomendables por su fuerza y valentía, entre ellas citarémos la del beato Lorenzo de Brindis, en medio pliego; el retrato del célebre D. Tomás Prieto, grabador de la real persona y casa de moneda. Su esposa Ignacia Bustamente, costeó la estampa y la dedicó con este epígrafe : *A su esposo amantísimo con quien vivió diez y seis años sin discordia.*

Desde el año siguiente hasta el 90, es decir, en seis años, hemos contado más de cincuenta láminas grabadas por Carmona, y aunque entre ellas hay algunos escudos de armas y otros pequeños asuntos, merecen notarse los magníficos retratos del XII [1] duque de Alba, D. Fernando de Silva, el de Guzman el Bueno con su hijo, por el original de Van-Dyck que poseen los marqueses de Villafranca, el del marqués viudo de Aguilar, el del marqués de Peñaflorida, todos ejecutados con suma inteligencia de dibujo y un brio admirable; grabó la estampa alegórica del órden del Toison de Oro, y la madonna de la Seggiola de Rafael, y finalmente, concluyó las nueve láminas de la *Vida de Ciceron* traducida por Azara, que este ilustre diplomático le encargó. (Véase la carta de Azara y Llaguno [2].)

Por esta época, es decir, á fines del 91, terminó el retrato de cuerpo entero de la marquesa de Llano. Todos conocen el bello cuadro original que pintó Mengs representando á dicha dama sobre fondo de ameno jardin, vestida de manchega, con redecilla y una careta en la mano. Desde el año 87 se cambiaron cartas y proposiciones entre el marqués su marido que se hallaba de embajador en Viena y nuestro grabador. Este, á pesar de la magnitud de la obra, se contentó con recibir la mitad del importe á cuenta de ejemplares ó de quedarse con la lámina despues de algunos centenares de pruebas

---

[1] Azara en carta del 5 de Agosto de 84, dícele que sabe que va á emprender el retrato del duque de Alba, aunque quisiera que se ocupara en cuadros de composicion que ahí no faltan. En otra carta « se alegra Azara *que grabe este retrato porque es una obra de hacer honor, aunque tiene aquel maldito bordado, pero esto no es tan bárbaro como el vestido de hierro del rey.*» (Cárlos III ya citado.)

[2] A propósito de estas nueve láminas, reproducimos la carta de Azara que Llaguno trasmite á Carmona.

Amigo y señor Carmona: Envié á el Sr. Azara pruebas de los retratos de Ciceron y del niño Roscio, y en respuesta me dice lo que sigue:

«No hay duda que Carmona los ha grabado de maestro, conservando el carácter del original, que es el gran punto en que no entra la mayor parte de los grabadores; de los franceses ninguno, de los ingleses aún peor, y de los italianos pocos. Bartolozzi, que da hoy la ley, tiene la particularidad de convertirlo todo en sustancia propia. Cuando graba á Ticiano es lo mismo que cuando graba á Reinolds ó á Angélica (Kauffman), siempre Bartolozzi. Es como los buenos estómagos, que indiferentemente convierten todos los alimentos en..... Ríase V. un poco, y cuando vea á Ponz enséñele este párrafo.

Dice que ya están grabadas todas las estampas del segundo tomo, y me envia por muestra esa medalla.

A los piés de mi la doña Ana, y mande á su amigo—Llaguno.»

© Biblioteca Nacional de España

que entregó al embajador. Todavía este retrato sostiene la reputacion de CARMONA á pesar de la edad avanzada en que lo emprendió [1].

VALENTIN CARDERERA.

---

[1] Con este motivo pidió Carmona á Llaguno el epígrafe que debia poner y el año en que nació. Este le remite la inscripcion, pero en postdata le dice que no le envia el año de su nacimiento, porque las damas no gustan que se publique su fe de bautismo. Azara le escribe entre otras cosas: «He visto con gran gusto el retrato de la Manchega grabado por Vm., porque se eternizará así un cuadro cuanto lo merece. Los paños los ha tocado Vm. superiormente, como maestro en su arte, y sólo en la fisonomía habria que decir que queda un poco hinchada.»

© Biblioteca Nacional de España

CAJA DE LA EDAD MEDIA.

DE LA COLECCION DEL EXCELENTÍSIMO SEÑOR DON JOSÉ DE SALAMANCA.



Es una de las más notables curiosidades artísticas de la rica coleccion que posee y guarda en su palacio de Recoletos el Excmo. Sr. don José de Salamanca, la caja de madera de pino ó alerce, forrada de chapas de laton por sus cuatro lados principales, que intentamos describir y apreciar en el presente artículo.

Esta joya arqueológico-artística es toda de madera, y tiene cubiertos cuatro de sus lados, que son la tapa, el frente y los dos laterales, de ocho chapas de laton de poco más de un milímetro de grueso, en las que se ven grabados, á la manera de troquel valiéndose de la percusion, cuatro asuntos distintos, repetidos los cuatro, y cinco caballeros armados, reproducidos tres veces dos de ellos, y dos veces los otros dos. Llenan estos diez caballeros toda la tapa, y aquellos el lado de la cerradura y los dos laterales. En los cuadros, que con verdad puede creerse representan asuntos de la vida del campo y del hogar, hállase solamente una inscripcion, pero tan borrada ó gastada por el continuo roce que ha sufrido su poco detallado contorno, que ni siquiera presenta el bastante relieve para animarnos á reproducirla con la escrupulosidad y exactitud que debe publicarse este linaje de inscripciones. En la tapa de la caja, que es el lado que ocupan los caballeros armados de punta en blanco y montados á caballo, corre á guisa de greca, llenando los recuadros que forman el adorno superior é inferior de cada uno de los armados jinetes, una inscripcion que se repite tantas veces cuantas se reproduce el caballero á quien cobija y sirve de pedestal.

Mil vueltas hemos dado para conseguir descifrar estas inscripciones; mucho tiempo hemos empleado en su estudio, pero todos nuestros esfuerzos han sido perfecta y completamente inútiles. No parecen escritas en caractéres griegos, ni árabes, ni hebreos, aún cuando sea á estos á los que más quieran asemejarse. Unicamente podemos asegurar que no son caractéres de los llamados comunmente góticos, y mucho menos romanos. ¿Serán quizá rabínicos? ¿O será quizá un adorno queriendo figurar una inscripcion hebrea? Somos francos, y confesamos que no los entendemos absolutamente; y como la picazon que nos causa tan grandísima curiosidad crece de punto al considerar la inutilidad de nuestros propios esfuerzos y de los de todos á quienes hemos consultado, reproducimos exacta y escrupulosamente la inscripcion que se encuentra encima y debajo del caballero que estampamos á la cabeza de este artículo, para que, quien sea más autorizado y competente que nosotros, nos saque de las tinieblas en que nos hallamos y aclare tan impenetrable arcano. Tal vez reporte sumo beneficio y produzca clara luz para el estudio de la historia de las artes de la edad media su lectura.

Las dimensiones de la caja son : 0,45 de largo, 0,23 de ancho y 0,16 de alto.

La diferencia que existe entre los asuntos representados en la tapa y los reproducidos en los otros tres lados, salta á la vista de cuantos por algun tiempo la contemplan. Escenas de la vida pacífica y privada, son las que se hallan en aquellos tres, mientras que los que se encuentran en aquella contrastan grandemente por el carácter guerrero y aspecto fiero é iracundo que anima á tres de los cuatro distintos caballeros que han querido reproducir. Mas esta diferencia, que realmente se observa entre unos y otros asuntos, no existe de manera alguna res-

© Biblioteca Nacional de España

pecto de la ejecucion artística y material de todos ellos; antes por el contrario, autorizan sobradamente para asegurar que todos son hijos de la misma mano, si bien se nota que esta hizo con más esmero, ó se hallaba más acostumbrada á representar los belicosos mantenedores de un torneo ó singular batalla, que los tranquilos y sencillos lances de la vida. Pero no adelantemos ideas. Prosigamos la detallada descripcion de esta pequeña alhaja antes de consignar nuestra opinion sobre su época é importancia.

Sirve de orla á todas y cada una de las caras forradas de la caja, un adorno que hemos creido quiere imitar un vástago formando ondas, que se ocupan ó rellenan con cinco esferillas colocadas á manera de racimos de uvas. Adorno es este muy repetido en casi toda la edad media. El espacio inscrito en esta greca, en el lado de la caja que ocupa la cerradura (que es el mismo que reproducimos), hállase dividido en cuatro compartimientos separados por un haz de tres columnas que, arrancando de una basa comun, se parten en el centro por dos golas ó collarines, y terminan en un adorno que lo mismo puede ser un capitel grande, comun á todas ellas, que la union de otros pequeños capiteles; y hasta en algunos parécenos distinguir la intencion de haber querido representar el rostro humano. ¡Tal es de bárbara la manera con que está ejecutada esta obra! Ciérrase cada cuadro por un arco escarzano que da lugar á dos prolongadas enjutas en cada uno de ellos, notándose unas rehundidas y otras con realces en sus lados, formando un conjunto imposible de apreciar con exactitud. Los cuatro recuadros se ven coronados por una línea compuesta de puntas de lanza, comun á todos ellos. Las dos caras laterales son relativamente iguales á esta.

En la tapa sólo varía, la parte que queremos llamar arquitectónica, en que los compartimientos son dos á lo largo y cinco en sentido vertical; en que llenan las inscripciones, ó inscripcion, el sitio que en ellas ocupan en los otros lados las puntas de lanza; en que las hornacinas ocupadas por los caballeros parecen formadas por dos columnas, cuyo fuste es una especie de espiral; en que los arcos no son de una sola curva sino compuestos de tres segmentos; y en que la doble archivolta es tambien espiral, ó como si quisiera indicar el torcido de una cuerda gruesa.

Ninguno de los pasajes representados en los lados de esta caja es de más sencilla comprension que el primero de la derecha del grabado que acompaña á estas líneas. Figúrase en él á un caballero de luenga barba, cubierta la cabeza con un gorro ceñido, ó quizá con la capucha de su largo y ancho capote, vistiendo cumplida túnica, llevando á la espalda el arco y las flechas, montando sobre un caballo sin armadura y de crispada crin, que guia con la mano derecha, mientras sustenta sobre la izquierda un brioso gerifalte.

Tambien se nos figura ver que guia al caballo del caballero, un barbudo y grosero palafren, tan toscamente ejecutado, que sólo puede mantener airosa comparacion en esta parte, con el perro que se ve correr entre las piernas del caballo, que por lo estrecho y largo de las líneas que le forman, nos atreveriamos á clasificar en la familia de los galgos. El fondo de este recuadro quiso el artista que fuese un espeso y ameno bosque.

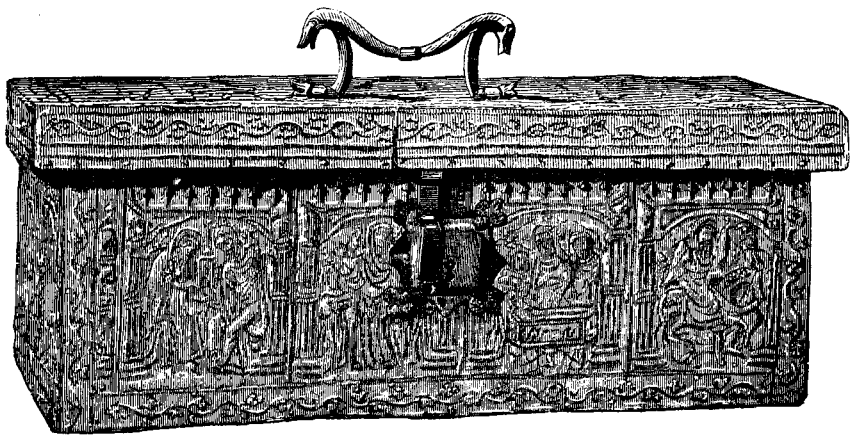
En el adorno que llena el cuadro inmediato, se deseó representar quizá una escena de baño. Inscritas en el hueco que deja el adorno arquitectónico, se ven tres figuras humanas. La del centro, desnudo todo el cuerpo, parece estar de pié dentro de un baño bastante lleno de agua, como se colige por unas rayas que se ven cruzar de parte á parte de la especie de cajon ó tina en que está metida. Este baño ó pila, aparece sostenido por tres piés torneados á manera de columna, con basa y capitel, ambos iguales. El tal mueble que muestra en su frente unos resaltos á modo de inscripcion que con gran dificultad puede copiarse, quiere descansar sobre un piso que han figurado por medio de unas rayas cruzadas que marcan el pavimento. Nótase, sin embargo, alrededor de todas las figuras, como árboles y flores, indicio que puede dar lugar á sospechar si pasaria esta escena en un jardin ó mejor en un patio de los que se acostumbran usar en la parte del Mediodía de España. Esta figura se presenta en actitud honesta y recogida, porque inclinando la cabeza hácia el hombro derecho, dirige su vista al suelo y se cubre el pecho y vientre con las manos. Es raro y muy de notar, que estando de pié y dentro de un baño, tenga la cabeza y cuello cubiertos con una como toca, en cuyo reborde se ve que la rodea un adorno, á guisa de diadema hecha como con un grueso cordon ó cosa tal, formando ángulos que se convierten en el punto que cubren las sienes, en cuernecillos bastante echados hácia atrás. Este adorno sólo deja descubierto el rostro y cae sobre los hombros en anchos y multiplicados pliegues. Que con esta bárbara figura quiso representarse una mujer, nos lo indica su rostro completamente desprovisto de barba, y además el parecer tambien mujeres las dos figuras que están sirviendo como de doncellas. Una de ellas colocada de perfil, é inclinando hácia adelante la parte superior

© Biblioteca Nacional de España

del cuerpo, se ve que con la mano derecha recoge agua del baño para arrojarla al cuerpo de su señora. La de la izquierda, de perfil toda ella, se puede colegir que frota ó sostiene con la palma de la mano izquierda el pecho de la protagonista. Sus trajes son talares, de anchas mangas arremangadas para no mojarse con el lavatorio que están efectuando, cubriéndolas la cabeza unas tocas iguales á la que hemos citado, pero sin la diadema, circunstancia que nos autoriza á creer que no pertenecen á tan elevada gerarquía.

El cuadro inmediato á este, contiene tambien tres figuras, la del centro, mayor que las restantes, parece que con los brazos levantados y las manos abiertas bendice á las otras dos, cogiendo con los dedos índice y pulgar de la mano izquierda un pequeño objeto. ¿Será un anillo?, ¿indicará la ceremonia de la bendicion nupcial? No puede distinguirse la cabeza de una de las dos figuras laterales, porque está oculta por un lado de la cerradura.

En el cuadro siguiente creemos comprender que se hallan juntos los dos principales personajes que ya conocemos por los asuntos explicados. La misma toca que lleva la figura del baño cubre á una de estas, y el mismo traje y aspecto general del cazador es el que presenta la otra. Sentadas ambas con respetuoso y humilde ademan, inclinan sus cabezas sobre el pecho; el varon estrecha entre su mano izquierda la diestra de la dama, y ambos con las otras abiertas y extendidas, se oprimen sus propios senos en significacion de intenso y pudoroso cariño.



Pasando ahora á detallar las figuras contenidas en la tapa, podemos decir que hay en ella cuatro distintos caballeros. Dos con lanza en ristre, escudo embrazado y calado el morrion, al cual adornan largas plumas, parece que acometen, con todo el ímpetu de la carrera de sus briosos y bien bardados caballos, no para demostrar la pujanza de su brazo rompiendo lanzas en alegres justas, sino para vencer y destrozar al enemigo en singular y terrible combate, como se colige claramente al verlos cubiertos de escudos *cuasi rotundelas*, y no de pequeñas bufas. Unicamente se diferencian estos dos caballeros, en que uno presenta el lado izquierdo y el otro el derecho. En el ángulo de la tapa, y junto á uno de estos, se ve venir marchando de frente al espectador, otro caballero igualmente armado sosteniendo la lanza en sentido vertical. El cuarto caballero acomete á toda rienda cubierto el cuerpo con el escudo, que se diferencia de los otros únicamente en que se ven en él, con gran claridad, cinco roeles formando racimo, colocados horizontalmente en dos filas, contándose tres en la primera y dos en la segunda. Pero este caballero no acomete como los otros con lanza en ristre, sino que armado de ancha y aguda espada, la blandea sobre su cabeza como si engendrara el movimiento de un terrible revés [1].

Entre tanto relieve, tan tosca y bárbaramente ejecutado, descuella notablemente y agrada en extremo, la airosa línea que forma el asa colocada en el centro de la tapa de la caja. Compónese de una bicha ó serpiente de un solo cuerpo con dos cabezas, de marcada y terrible expresion.

Para concluir con la enojosa descripcion del mueble, falta decir que el lado que le sirve de suelo y de espalda está pintado de rojo, y colocado el color sobre una tela preparada con una imprimacion especial. Es indudable

1 Véase el grabado que damos á la cabeza de este artículo.

© Biblioteca Nacional de España

que estas dos caras no han estado jamás cubiertas de chapas de laton, porque ni rastro se conserva de las señales que forzosamente habrian dejado, como en las otras que hoy se ven, los clavillos con que deberian haberse sujetado. Indicio seguro es tal circunstancia de que la caja era para colocada sobre otro mueble que tuviese respaldo ó que estuviese arrimado á la pared.

Dos únicos caminos nos ofrece este mueble para llegar á conocer su época. Es el uno completamente impenetrable para nosotros, pues que consiste en averiguar si la inscripcion dice alguna fecha ó dato tal que baste para atestiguarla: el otro, si no llano y certero abordable al menos, es el carácter artístico que nos presenta. Entremos en él sin aguardar á más.

Si la parte arquitectónica fuera más detallada y se viesen en ella señales más marcadas en los capiteles y columnas, nos darian datos inequívocos para conocerlos; pero son todos de tal naturaleza y tan groseramente ejecutados, que autorizan sólo para decir que por ellos puede creerse lo mismo del XIII que del XV siglo. Pero no indica tanto el carácter de las figuras todas. Las armaduras y trajes de los caballeros y las bardas de sus caballos, son otro de las usadas en el último tercio del siglo XIV. El ejemplo que nos lo demuestra bien claro le tenemos en la desconocida sacristía, obra de fines del siglo XIV, de la parroquia de S. Justo y Pastor de Toledo [1]. Alli se ven en el friso del rico techo de laceria que la cubre, interesantísimas pinturas representando caballeros armados, en actitudes exactamente iguales, con las mismas piezas de armadura, con los mismos defectos de dibujo, con idéntico carácter. Algun dia los publicará EL ARTE EN ESPAÑA, y entonces la comparacion convencerá á los que no hayan visitado aquella iglesia de Toledo. Que no pueden ser anteriores al siglo XIII los caballeros de la caja, afírmalo el escudo de los cinco roeles, armas tan comunes en la heráldica, que no nos animan á indicar ninguna de las muchas familias á quienes pertenecieron. No debe tampoco guiarnos para colegir el verdadero carácter de las figuras, el aspecto que nos presentan en la chapa de la caja, porque hecha por un medio de percusion tosco, imperfecto y malo, y demasiado gruesa para obedecer á la impresion por tan torpe modo practicada, los contornos todos salieron gruesos, indecisos y mal señalados. De la misma manera que vemos los objetos que nos rodean cuando los miramos á través de unos anteojos de grado muy contrario al que tiene nuestra vista, así vemos en la caja lo que fué el cuño ó troquel sobre que se hizo: guiénnos los escorzos, tales como el que de la figura que marcha á caballo y de frente, las proporciones de los caballeros y de los caballos, no entre sí, sino de cada uno en particular, y nos convencerémos que no así se modelaba comunmente antes de fines del siglo XIV. Veamos tambien algunos sellos de reyes, hagamos la comparacion, y de ella nos resultará que la mayor semejanza existe entre los de principios del siglo XV, siendo casi idéntico el aspecto que presenta el de D. Juan II de Castilla. Puede la caja del Sr. Salamanca ser posterior al siglo XIV, pero no hay en ella indicio alguno que señale fecha más atrasada.

¿Y es española, ó extranjera, esta alhaja arqueológica? No podemos decirlo: su carácter artístico es comun al siglo XIV; si la inscripcion es hebrea, y por ello se sospecha que fuese fabricada por artista judío, en todas partes los habia en aquellos siglos, si bien es cierto que en Castilla alcanzaron en aquel tiempo algun sosiego y preponderancia.

A estas conclusiones hemos llegado por el único camino que pudimos emprender. ¿Conducirá á las mismas la traduccion de los desconocidos signos?

G. CRUZADA VILLAAMIL.

---

1 Ninguno, absolutamente ninguno de cuantos autores antiguos y modernos han escrito de Toledo, citan esta sacristía.



Inscripcion mencionada en la pág. 69.

© Biblioteca Nacional de España



CORONACION DE LA VIRGEN.

MUSEO REAL. C. 62. *DE VELAZQUEZ.*

© Biblioteca Nacional de España

© Biblioteca Nacional de España

REFUTACION

DE ALGUNOS ERRORES DEL SEÑOR BEULÉ, MIEMBRO DEL INSTITUTO DE FRANCIA, ACERCA DE LA PINTURA ESPAÑOLA.

III.

Ya hemos visto la ligereza con que el Sr. Beulé se lanza á fallar ex-cátedra en materia que no posee á fondo. Y ¿para qué? Para echarse á andar por los cerros de Úbeda con cierta apariencia de entendido en lo que trata y tener ocasion de sublimar la escuela francesa sobre la española, más característica, más original, más rica y más importante. ¿Es esto justo? ¿No es esto llevar la hipérbole al extremo en que *merece otro nombre?* ¿No es esto comprometer los títulos de gloria de su nacion en materia de bellas artes y exponerse, pues pretende atribuir á la escuela francesa *lo que no es cierto,* á que sus vecinos *le quitemos acaso más de lo justo?*

Y sin embargo, no tema el Sr. Beulé semejante injusticia de nosotros los españoles. Sin faltar á la verdad, sin tomar la revancha que pide su vanidad desdeñosa, puede probarse la exactitud de los precedentes juicios de sus compatriotas y evidenciar la sin-razon de su fallo.

Hasta aquí me he limitado á oponer á la autoridad del Sr. Beulé el voto de escritores franceses contemporáneos que no le ceden en reputacion ni en mérito. Dejemos ahora los argumentos de autoridad, y vengamos á otra clase de argumentos.

Dice el ilustre miembro del Instituto de Francia que la escuela española, considerada en absoluto, *no puede compararse* á las escuelas de Italia, ni á la francesa, ni á las flamenca y holandesa. No cabe aseveracion más terminante, pero tampoco más infundada ni más injusta. Dejemos á un lado á las escuelas de Italia, porque harto es sabido que esta hermosa y desventurada península es á las naciones de la moderna Europa lo que fué Grecia para el antiguo imperio romano, y que ni España, ni Francia, ni Alemania, ni Holanda, ni los Países Bajos, ni nadie, puede disputar la primacía, desde

© Biblioteca Nacional de España

Guido de Sena, Cimabue y Giotto hasta el presente siglo, á la patria de Leonardo y Rafael, de Miguel Angel y Tiziano. Hagamos tambien caso omiso de las escuelas flamenca y holandesa, aunque en mi humilde opinion no superan á la española, porque un juicio comparativo para reivindicar la importancia de esta con relacion á aquellas, seria prolijo y me apartaria de mi principal objeto. Para ejemplo de la sinrazon del Sr. Beulé, para demostrar su injusticia y la ligereza con que nos deprime atropellando la verdad por exceso de mal entendido amor patrio, es decir, por *lisonjear á su nacion* á costa de las demás *comprometiendo su gloria*, basta aceptar el reto y establecer comparacion entre las escuelas española y francesa.

Si ponemos en parangon á nuestros pintores del siglo XVI con los franceses de la misma época, fácilmente se verá quiénes son los que han alcanzado en Europa mayor renombre. ¿Qué galería célebre hace alarde de su Juan Coussin, gran dibujante, es verdad, pero con sus estiradas figuras y mal colorido, ó bien de Freminet, sábio anatomista y perspectivo, que quiso parodiar á Miguel Angel en la anatomía de las figuras, y que ha sido criticado áun por los mismos franceses? Nadie, que yo sepa, tiene hoy afan de poseer cuadros de uno ni de otro, á no ser algun museo francés para no interrumpir la série de sus pintores. Ni la residencia en Francia del gran Leonardo de Vinci, ni la de los célebres Rosso (florentino) y Primaticcio (boloñés), fundadores de la escuela llamada de Fontainebleau en el siglo de Francisco I, produjo artistas originales de aquellos cuyo mérito es universalmente reconocido y cuyas obras todos desean. Salieron, sí, algunos pintores graciosos y elegantes, pero medianos y no muy correctos, y más que todo artistas ingeniosísimos para pintar cuadros de caballete y decorar con exquisito gusto corredores, gabinetes, escritorios, etc. Como no hay para qué hablar de ellos ahora, me fijaré únicamente en la *gran pintura*, esto es, en los cuadros destinados á enseñar al público en iglesias y palacios. En ese género España puede oponer á nuestros vecinos de allende el Pirineo pintores numerosos y superiores por muchos conceptos.

No citaré á insignes artistas del siglo XV en cuyas obras se ha fijado la atencion de pocos años á esta parte, tales como Alejo Fernandez, Nicolás Falcó, Fernando Gallegos, Pedro Berruguete y otros; me concretaré sólo á mencionar algunos de los que florecieron en el siglo XVI y cuyos cuadros son ya buscados por su relevante mérito en las galerías de Rusia, Alemania é Inglaterra, y áun en las de Francia [1]. Cuéntanse en este número los de Luis Morales (el Divino) y el valenciano Juan de Juanes.

---

[1] Regístrense los catálogos impresos en Francia desde principios de este siglo para ventas de galerías ó gabinetes importantes, y se verán citados cuadros de dichos maestros, apócrifos ó verdaderos. Esto prueba la estimacion en que esos pintores empezaron á estar desde aquella fecha.

© Biblioteca Nacional de España

Cuéntanse tambien los de Alonso Berruguete, gran escultor y arquitecto, que dejó en los retablos de San Benito de Valladolid, en el Colegio del Arzobispo en Salamanca y en otros puntos de Castilla excelentes pinturas, no inferiores por cierto á las de algunos discípulos de Rafael, y muy especialmente á las de Francisco Mazzola (*il Parmigianino*). El insigne humanista y poeta cordobés Pablo de Céspedes dió pruebas de sumo talento en las pinturas que ejecutó en Roma en la iglesia de *Aracœli* sobre el sepulcro del marqués de Saluzzo, y en la capilla de la *Annunziata* de la *Trinitá de'Monti*. El *famoso Becerra* (como lo llama el florentino Carducci) y el extremeño Rubiales dejaron igualmente obras notables en el gran salon de la Chancillería de Roma, mereciendo ser citados varias veces por Vasari. Segun este, el segundo ejecutó una bellísima pintura de su invencion, representando la conversion de San Pablo, en la iglesia de *Sancti Spiritus in Sassia*. Tambien pudiera citar, en corroboracion de lo dicho, artistas de tanto mérito como Luis de Vargas, Alonso Sanchez Coello, Navarrete, Blas del Prado y otros; pero lo omito en favor de la brevedad.

Pues si del siglo XVI pasamos al XVII, la lista de pintores franceses cuyas obras han sido codiciadas para las galerías ó gabinetes públicos y particulares de Europa queda reducida á casi nada. Prescindamos de los paisajistas Claudio de Lorena y Gaspar Dughet, porque el género en que sobresalieron no tiene que ver gran cosa con la cuestion que se ventila, y preguntemos, despues de citar al gran Poussin (al profundo pensador, al pintor *des gens d'esprit*, que se limitó generalmente á ejecutar cuadros de cortas dimensiones) y de mencionar á Eustaquio Lesueur: ¿qué pintores de mérito relevante enumera la Francia? Los imitadores de Poussin, como Sebastian Bourdon, los Stellas, Valentin (apasionado de Caravagio), y poquísimos más, se recomiendan por cierta erudicion artística y por ciertas *conveniencias* históricas que cautivan á los doctos, bien que en sus obras apenas se descubran ráfagas de verdadero genio y falte la mágia del color y el brio y espontaneidad de ejecucion de nuestros pintores. Si estos han pecado generalmente por exceso en tales cualidades, sus errores no han sido tantos ni tan generales como se advierten en las escuelas flamencas de todas épocas y en las de Florencia, Bolonia y Venecia durante el siglo á que aludo. ¿Qué lienzos de los últimos artistas citados, y de cualquiera de los que les sucedieron en aquel siglo, pueden parangonarse con las magníficas y colosales páginas de Murillo que se ven en el hospital de la Caridad en Sevilla, con las del Museo de dicha ciudad, con la admirable Santa Isabel y los medios puntos que se custodian en los salones de la Real Academia de San Fernando de esta córte, y con otras varias donde, además de las grandes cualidades que las recomiendan, brillan en alto grado en muchas figuras la expresion y un correcto dibujo sin las estropeaduras ni el amaneramiento de Rubens y sus secuaces?

El sábio académico de Francia tributa á nuestro Velazquez cuantos elogios merece el gran pintor de Felipe IV; pero Zurbarán, Cano, Claudio Coello, Roelas, los Zariñenas,

© Biblioteca Nacional de España

Ribalta, Tristan, el P. Maino, Cabezalero, Mateo Cerezo y Collantes, ¿sólo merecen ponerse al lado de lo que el Sr. Beulé llama escuela inglesa ó alemana del siglo XVII? Y Ribera (el Españoleto) que fué ya pintor á Italia, amaestrado por Ribalta (diga lo que quiera el Sr. Beulé para arrebatarnos tan alta gloria), ¿no puede compararse tampoco á los pintores de la escuela francesa?

Si concedemos que en pintura el colorido es una *cualidad*, aunque sea de segundo ó tercer órden, ¿qué pintores franceses pueden compararse con los españoles? El más endeble de nuestros numerosísimos coloristas excede en mucho á los de nuestros vecinos traspirenáicos. Mignard y algun otro no han pasado en sus retratos de cierta agradable medianía. A pesar de tener tan próximos á los flamencos, los pintores franceses han dado muestras de poseer escasamente esa cualidad; mientras que los nuestros, si es verdad que á veces se inspiraron en los venecianos y flamencos, derramaron con gran espontaneidad en sus telas tal riqueza de tintas y armonía, que apenas recuerdan los maestros de qué las tomaron. Además, Murillo, y como él otros muchos, se ciñeron á estudiar en los desnudos la naturaleza de su país con asombrosa verdad, circunstancia que bastaba para dar á sus creaciones un carácter propio, determinado, genuinamente español.

Antes de pasar á otro punto de los que importa esclarecer y rectificar, cosa que no me es dado hacer en el presente número por falta de espacio, permítaseme finalizar hoy recordando unas palabras del ilustre conde Cicognara (que casi siempre escribia por inspiracion del gran Canova) en el discurso preliminar de su interesante y magnífica *Historia de la Escultura*. Aquel insigne escritor dice que «quiso limitarse á la historia de esta arte bella, y que si hubiese intentado abrazar tambien la de la pintura, habria necesitado ensanchar los límites de su horizonte; que en todo caso Italia deberia ser el centro de estos estudios, pero que en materia de pintura no podia de modo alguno usurpar los muchos derechos de Alemania, Flándes, Holanda y Francia, *y sobre todo de España*, cuyos pinceles son acaso los únicos que pueden atreverse á rivalizar con el de los venecianos» [1].

MANUEL CAÑETE.

---

[1] «Allora i nostri studi avrebbero dovuto estendersi in cosi vasta periferia che certamente l'Italia, quantunque esser ne dovesse il centro, null'ostante non poteva esse usurpare in materia di pittura i molti driti della Germania, delle Fiandre, dell'Olanda, della Francia, e *sopra tutto della Spagna, i cui penelli sono forse i soli che possano pretendere di gareggiare con quelli dei veneziani.*» CICOGNARA: STORIA DEL'SCOLTURA DAL SUO RISORGIMENTO IN ITALIA FINO AL SECOLO DI CANOVA. Prato, 1829.

© Biblioteca Nacional de España

HEMEROTECA NACIONAL

© Biblioteca Nacional de España



R. CASADO, dib° y lit°

Lit de J DONON, Madrid.

ESTATUA DEL RETABLO.

del extinguido convento de S. Benito el Real de Valladolid.

Tallada por Alonso Berruguete.

© Biblioteca Nacional de España

D. ALONSO BERRUGUETE GONZALEZ.



II.

Precisa consecuencia de la manera de pintar de Pedro Berruguete, y de pertenecer á la escuela florentina, habia de ser su decision de mandar á Italia y á la misma Florencia, á su hijo Alonso, para que estudiase y bebiese en las mismas fuentes que él habia bebido, los grandes y principales preceptos del bello arte de la pintura. Y así es que las primeras noticias que hasta ahora nos ha revelado la historia, relativas á la vida de Alonso Berruguete, nos le presentan en Florencia estudiando en la celebérrima academia, creada por el gran Cosme de Médicis, cimentando su educacion artística en compañía de tantos y tan grandes maestros. Pero era muy distinto el estado artístico en que se hallaba la ciudad, con razon orgullosa de haber sido la patria de los más esclarecidos artistas y poetas de la historia moderna, al pisarla por primera vez el jóven Berruguete, de aquel en que se encontraba cuando la abandonó para siempre su docto padre. El mismo Perugino, compañero quizá de Pedro Berruguete, y á quien habria dejado con la reputacion justamente adquirida de ser uno de los más aventajados pintores de aquel entonces, se hallaba ausente de Florencia, y

© Biblioteca Nacional de España

guiado de su poderoso genio habia iniciado el nacimiento de otra grande escuela, distinta de la que siguiera en sus primeros tiempos, escuela llamada romana, que enaltecieron genios tan colosales como el de su discípulo, el gran maestro Rafael Sanzio de Urvino.

Llega á Florencia Alonso [1] en los momentos en que más resplandecientes brillaban las artes. El cariñoso protectorado que sobre ellas ejercieron los Médicis, y aún el mismo Pedro Soderini, era tan grande como el de los Papas, y si los artistas fluctuaban entre Florencia y Roma para producir sus grandes obras, todos debian á Florencia la base de sus estudios. Habia comenzado el siglo XVI, vivian Leonardo de Vinci, Rafael y Miguel Angel; este habia ya modelado en cera y esculpido, en el trozo de mármol que abandonó abochornado Simon de Fiesole y que no osaron tocar ni Vinci ni Andrés Contrucci, su famoso David; vencia á todos, y sobre todos á Leonardo de Vinci, dibujando el maravilloso carton, considerado como cánon del arte del dibujo, que representaba un episodio de la guerra de Pisa. Era inmenso el movimiento, vigorosa la vida del arte, infinitos los jóvenes que de toda Italia y de todo el resto de Europa iban en busca de las lecciones de tan grandes maestros. La escultura lo mismo que la pintura alcanzaba sumo grado de perfeccion. A aquellos pintores pueden oponerse los nombres de Baccio Bandinelli (el villano envidioso siempre vencido por su rival Miguel Angel), Contrucci, Simon de Fiesole, Torrigiano, Zachi de Volterra, Cellini, y el de mayor genio, ya que no el mejor encaminado de cuantos artistas eran en aquel siglo, Miguel Angel Bonnarroti. Época eminentemente artística, creadora á la par que crítica y laboriosa, alcanzaba los mayores y más grandes conocimientos que jamás haya adquirido el arte moderno. Igual era la educacion que recibian los pintores, los escultores y los arquitectos. El arte del dibujo habia de ser el cimiento de la educacion de todo artista, y si el pintor cogia la paleta y el escultor amasaba el barro, y el arquitecto proporcionaba sus proyectos, era despues de conocer profundamente el conjunto, proporciones y detalles de la figura humana. En esta sociedad de artistas, en este ambiente saturado de amor y conocimiento de la belleza, vivió sus primeros años Berruguete.

Miguel Angel absorbia toda la atencion; su genio era más espontáneo y más original que el de Rafael; mayor su vigor y mayor su fecundidad; condiciones que si bien fuéron superiores á las de Rafael, tambien ofrecieron á Miguel Angel mayores y más ocasiones de equivocarse. El brío, la originalidad, y el profundo estudio que distingue á las obras todas de este coloso, habia de arrebatar forzosamente y ejercer poderosa in-

---

[1] Dice Cean Bermudez que Alonso marchó á Italia despues de la muerte de su padre, y esto no puede ser exacto. Primeramente, porque Cean ignoraba la época de la muerte de Pedro Berruguete; y segundo, porque no sabia que de 1504 á 1506 pintaba el cuadro de la catedral de Palencia de que hemos hablado en la pág. 33. ¿Trabajando Pedro en Castilla en 1504, y estando Alonso en Florencia en 1503, puede ser cierta la suposicion de Cean?

© Biblioteca Nacional de España

fluencia en la juventud que se agolpaba á su alrededor para estudiar el arte. ¿Qué de extraño que los jóvenes dotados de genio, de rica imaginacion, de ánimo brioso, y amantes del trabajo, siguieran fascinados la escuela por tan sublime maestro inaugurada, cuando el mismo Rafael sucumbió á ella en los últimos años de su corta existencia, en los momentos en que era más de esperar que persistiese en su segunda manera? Y si una vez comenzado el camino conocia el maestro la valía del discípulo y le tendia su mano protectora y menudeaba sus consejos, ¿qué podria ser capaz de separar al novel artista de su docto guia? Hé aquí la causa de pertenecer Berruguete totalmente á la escuela de Miguel Angel.

Los adelantos que conseguia nuestro compatriota eran ya tales en 1503 que copiaba el carton de la guerra de Pisa, estudiando, en esta obra sin igual, como habian estudiado Rodolfo, S'Gallo, Ghirlandajo, Bandinelli, Andrés del Sarto y el mismo Rafael. Al año siguiente iba con Miguel Angel á Carrara en busca de mármoles, siguiéndole luego á Roma, donde nuestro artista modeló en cera, por órden de Bramante, nada menos que una copia del Laocoonte, en competencia con Zacarias Zachi de Volterra, el viejo de Bolonia y Sansovino, siendo tan perfecta la ejecucion de los cuatro modelos y tan reñida la competencia, que hubo de nombrarse por juez al mismo Rafael, quien discernió el premio á Sansovino, aquel que, como Leonardo de Vinci, no osó competir con el maestro de nuestro Alonso, en la citada estátua de David.

Eran para nuestro artista tan familiar el barro como la paleta; de Roma fué llamado á Florencia para continuar una tabla del retablo mayor de la iglesia del convento de monjas de San Gerónimo, que fray Filipo Lippi habia dejado empezada; pero reclamado por Miguel Angel volvió á Roma, sin llegar á terminarla, y viviendo á su lado, ya no como discípulo sino como amigo y compañero, le ayuda en los grandes trabajos del Vaticano, comparte sus glorias y sus penas, y no como extraño, sino como parte, presencia las desagradables escenas que tuvo aquel con Torrigiano y Bandinelli.

Veinte años hizo esta vida Berruguete en Italia, y al cabo de ellos tornó á su madre patria abandonando para siempre á su maestro y á sus amigos, entre los que era su más querido Andrés del Sarto. Entró en España Berruguete, y á su paso por Aragon, quiso conocer al renombrado escultor Damian Forment (el considerado en aquellos reinos como primero de todos los artistas de entonces) y marchó á Huesca. Vióle allí haciendo el retablo de la catedral, y vió que el buen Forment trabajaba y no con gran tino, dentro del estilo gótico. Nada más triste para Alonso que encontrar en España tan rezagado el arte de la escultura. Habló con Forment, se captó su amistad, le explicó é hizo comprender cuál era entonces el estado de aquella arte en Italia, le enseñó el nuevo camino y comenzó así con sus consejos la gran revolucion que venia á verificar en su patria.

Sumo dolor debió producir en Berruguete el estado en que hallaba al arte en Espa-

© Biblioteca Nacional de España

ña, si juzgó que todos los escultores y arquitectos que aquí habia eran iguales ó inferiores á Damian Forment. La escuela florentina que reconocia como principio el estudio profundo del natural y del antiguo, como regla unas proporciones ya establecidas, y como precepto representar la figura humana acentuando bastante, demasiado casi siempre, cuantos accidentes intervienen en la accion que debe expresar, y que con esta norma tan bellísimas obras habia producido, no podia hallar nada más refractario y contrario á sus principios que la manera de Damian Forment, hija del estilo gótico, sin proporciones razonables, desconociendo la anatomía y el desnudo, plegando los paños conforme á la pauta tradicionalmente convenida, sin haber visto una estátua griega ni aún romana, y por lo tanto sin norte que la guiara, ni razon que la enseñase el verdadero punto de vista del arte. Pero Damian Forment no era el primer escultor de España, ni sus obras indicaban la altura de las artes en aquellos momentos. Las causas que autorizaran á Berruguete para despreciar la escultura gótica de entonces, por lo que habia visto de Damian Forment, dejaban de existir al contemplar cualquiera de las estatuitas que Gil de Siloe y Diego de la Cruz esculpian en mármol para los sepulcros de D. Juan II, de su esposa D.ª Isabel y del príncipe D. Alfonso, que se hacian en la Cartuja de Miraflores, cerca de Búrgos. Si las proporciones del cuerpo humano de la escuela florentina eran más ajustadas al natural que lo que demuestran serlo las obras de estos artistas, causa era de esta ventaja el detenido estudio que habia hecho aquella escuela del antiguo; estudio que nuestros escultores quizá no habrian saludado. Si la contínua observancia del natural desnudo y plegado cimentaba la escuela florentina, tambien este estudio existia, sábiamente practicado, en las obras de Siloe y de Cruz, pero con una notable diferencia hija de los distintos orígenes de que ambos procedian. Quítese á la escuela florentina, la inmensa parte que en ella tuvo para formarse, el estudio de los restos hallados de la antigua Grecia, y no sabrémos lo que hubiera sido; nuestros escultores no conocieron esta influencia, no hay que rebajarla de sus obras; vemos y sabemos lo que han hecho. Ellos, eminentemente cristianos, bebian su inspiracion en la lectura del viejo y nuevo Testamento, en su alma cristiana se producia cristiano el sentimiento, y faltos de obras perfectas donde estudiar, acudian al natural que les proporcionaba la verdad.

Los florentinos buscaban igualmente su inspiracion en la Biblia, pero al formular su obra iban á estudiar las sublimes estátuas del antiguo y extasiados ante tanta belleza, acostumbrados y familiarizados con ella, hubieran querido trasladarla íntegra á sus estátuas, y como no era el mismo el sentimiento que animó al escultor antiguo que el que á ellos guiaba, diferente habia de ser el resultado; y así sucedia que, si no faltaban á sus obras las buenas condiciones de proporcion y actitud, cuando el original que consultaban se separaba del carácter general de la escultura griega (como el grupo de Laocoonte por ejemplo), las obras que producian, sin faltar á aquellas condiciones,

© Biblioteca Nacional de España

pecaban de exageracion en el conjunto y en los detalles. No comprendian, como el griego, lo sublime dentro de lo tranquilo, no podian expresar como aquel el justo grado de movimiento necesario para indicar lo bello por medio de la accion, y exageraban: á esto llamaron valentía, y como esto era más fácil que lo otro, de más vulgar comprension y de más agradable resultado, siguieron esta senda, naciendo de aquí el carácter principal y distintivo de la escuela. Mucho lograron y grandes obras produjeron, pero si la mejor de ellas se compara con las estátuas que las engendraron ¿qué es de ellas? Y colocado en este camino un artista de mediana valía, que no consulte para sus obras el antiguo, y sí las ya producidas por esta escuela ¿qué hará? Seguir aumentando el grado de exageracion, de acentuacion, *de manera,* que ve en sus modelos; y como él no siente ni ejecuta tanto ni tan bien como su antecesor, aumentar *la manera:* crear el espantoso barroquismo. Nadie más culpable que Miguel Angel de que esto llegara á suceder. Escultores habia de haber siempre; genios como el suyo nacen de siglos en siglos.

Más seguro era el camino por donde guiaban á la escultura religiosa Diego de la Cruz y Gil de Siloe. Jamás faltaron en sus obras á las condiciones de santidad cristiana; guiados siempre por las virtudes que enseña el Evangelio, imaginaban su estátua bajo esta unidad, y luego la figuraban tomando del modelo natural cuanto á ella convenia. Si hubiesen conocido el antiguo habrian, sin apartarse del norte que les guiaba, imitado su tranquila belleza y su sublimidad, y con el sentimiento religioso que ellos ya sabian expresar, con el estudio del natural que ellos ya respetaban, hubieran mantenido la escultura religiosa dentro de su propia esfera. No era culpa de ellos que la belleza física se apreciara de distinta manera en la griega que en la cristiana civilizacion.

Sin embargo, Berruguete, dotado de inmenso genio, y su maestro Miguel Angel, se contuvieron casi siempre dentro de los justos límites de la escuela que fundaban, y por eso sus obras, aunque dieron ocasion al desvarío de posteriores artistas de mucho menos talento que ellos, son de extremada belleza. Veamos cuáles fuéron las que hizo en España nuestro compatriota.

Alonso Berruguete á quien hemos visto en Italia artista de alto renombre, compañero de tantos grandes maestros, viviendo siempre al lado de Miguel Angel en aquel ambiente saturado de amor á las artes, se nos presenta en Valladolid en 1526, ¿quién lo pensara? de escribano del crímen de aquella Real Chancillería. Pero no es creible que desempeñara por sí mismo aquel oficio, aun cuando como tal aparece al contratar con el abad del convento de San Benito el Real de Valladolid, la obra del retablo de aquella iglesia. Las condiciones de aquel contrato estipulaban que habian de ser de su misma mano las cabezas y los extremos de todas las estátuas, y esta particular condicion no hubiera podido estipularse si no fuera notorio que ya anteriormente habia hecho muchas obras con ayuda de numerosos discípulos. La misma casa que habitaba en

© Biblioteca Nacional de España

Valladolid, próxima á aquel convento, grande y espaciosa, era su taller de escultura, muy capaz y á propósito para que en ella trabajaran muchos discípulos y aprendices [1].



Grande era ya el nombre de Berruguete, muy extendida corria su fama, cumplíase entonces el quinto año de su llegada á España y en tanto tiempo Berruguete no pudo estar ocioso. En estos años, los más ignorados de la vida de nuestro artista, debió ejecutar las obras cuya fecha desconocemos. Por entonces deberia trabajar para el Emperador en el alcázar que en esta villa ocupaba el sitio en que hoy vemos el palacio Real; los adornos y trofeos de la escalera y del segundo patio del palacio arzobispal de Toledo, y los dibujos, ó quizá las mismas esculturas, de que hoy tan pocas y en tan mal estado se conservan, del alcázar de Toledo, y otras obras que quizá ignoremos, para otros palacios del mismo Emperador [2]. Puesto que la fama asegura que fué tan

---

[1] Esta casa, cuyo dibujo damos al fin de éste artículo, la hemos copiado del apunte que nos ha proporcionado nuestro sábio amigo el Sr. D. Valentin Carderera. En Valladolid es conocida con el nombre de *El Cuartelillo*, por haber servido de cuartel á la milicia nacional. Tal es de grande y espaciosa.

[2] Asegura Cean que en estos años antes de 1526, hizo las esculturas del palacio de Cárlos V en la Alhambra de Granada, y esto no pudo suceder. Estando el Emperador en Granada en 1526, despues de celebradas sus bodas en Sevilla, de donde fué á aquella ciudad huyendo del calor, decidió, encantado de la belleza de aquel sitio, edificar en él un palacio; este se comenzó á fines de aquel mismo año cuando el Emperador estaba en Valladolid. La fecha del contrato del retablo de San Benito, es de Noviembre de 1526, durante la estancia del Emperador en Valladolid.

© Biblioteca Nacional de España

agasajado de este monarca que le nombró su escultor y ayuda de cámara, remunerándole con larga mano sus trabajos, indudable nos parece por lo tanto que aquel oficio de escribano (que en tiempo de D. Enrique II estaba dotado con quince mil maravedíses) fuese uno de los dones que concedia á BERRUGUETE el Emperador, que nuestro artista arrendó ó hizo desempeñar á otra persona en su nombre, caso muy frecuente en esta clase de beneficios [1].

El retablo del convento de San Benito y el sepulcro de mármol que hizo para el fundador del colegio de religiosos pobres de San Gregorio, fray Alonso de Búrgos, confesor de la Reina Católica, son las dos obras principales con que enriqueció nuestro artista á la ciudad de Valladolid, punto de residencia que adoptó y donde se supone contrajo matrimonio con D.ª Juana de Pereda, antes de comenzar la primera de las dos obras que quedan citadas. El sepulcro de fray Alonso de Búrgos, debió anteceder al retablo. Cuantos de esta suntuosa obra nos dan ligera noticia, la califican con las más lisonjeras frases haciendo de ella el más alto encomio. Hoy sólo existe el sitio donde estuvo colocado dentro de la iglesia de aquel colegio. Cuando en la guerra de la Independencia se vieron obligadas las tropas francesas, acuarteladas en Valladolid, á abandonar la ciudad, parece que destruyeron este sepulcro, aunque es fama que le trasladaron á Francia; preferiríamos que hubiese sucedido así: de sustraer á destruir la diferencia es inmensa.

El retablo del ex-convento de San Benito puede decirse que no existe. Gracias á la comision de monumentos de Valladolid, se recogieron despues de la exclaustracion y trasladaron á aquel museo, donde hoy pueden admirarse, algunas de las treinta estátuas que contenia [2]. Todas ellas son de madera pintadas y estofadas con grande esmero, de mitad del tamaño natural y magistralmente ejecutadas, y quizá sean las primeras que de aquella materia hizo en España BERRUGUETE. El carácter que todas ellas representan es puramente el de la escuela de Miguel Angel, pero la ejecucion es en extremo desigual. La de San Benito, de tamaño colosal, que coronaba el último cuerpo del retablo, es de mano muy inferior á BERRUGUETE, tanto por notarse mucho en ella la falta de dibujo, como por estar hecha cuidando mucho del detalle y plegando los paños en menudos y cortantes pliegues pobremente pensados. Algunas de ellas que representan varios patriarcas del Viejo Testamento, son de extremada belleza y nos hacen recordar por la valentía de la ejecucion, la disposicion de su apostura, el movimiento de los pliegues, la expresion de la fisonomía, y el apurado estudio anatómico de las cabezas y extremos, muchas

---

[1] No nos ha sido posible encontrar dato alguno en el archivo de la Audiencia de Valladolid, de cómo y cuándo se dió esta escribanía á BERRUGUETE, por no existir documento alguno anterior al año de 15...., segun aseguran en aquella secretaría.

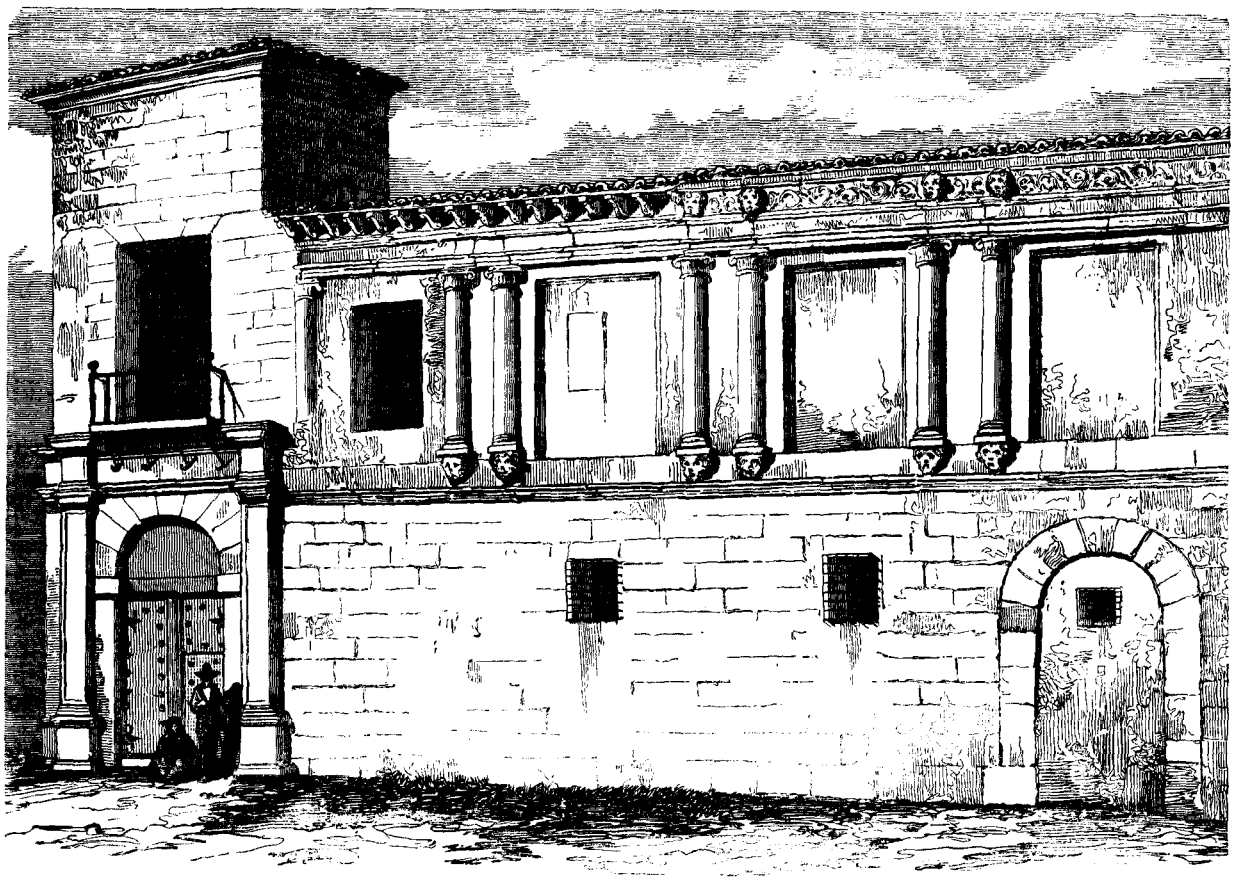
[2] La estátua que damos litografiada en lámina suelta, y las de las págs. 77 y 82, pertenecen al dicho retablo.

© Biblioteca Nacional de España

de las más conocidas estátuas de Miguel Angel. De todas ellas siete son las que más importancia tienen, porque su ejecucion es más completa y acertada, aunque como todas las demás se resientan tambien de que los extremos sean algo cortos para el tamaño de los cuerpos. Además de las que reproducimos entre estas líneas, merece citarse una que representa San Sebastian atado al árbol y asaeteado; obra bellísima, en la que á pesar de estar cubierta de la gruesa capa de pintura con que la encarnaron, nótase gran estudio del natural y en el rostro del Santo una sublime expresion, tan dulce, tranquila y resignada cual conviene al mártir cristiano.

Pero no debe extrañarnos la desigualdad que se advierte en la ejecucion de las estátuas de este retablo, si tenemos en cuenta las desazones que produjo esta obra á Berruguete, circunstancias que dejarémos para indicadas en el próximo artículo.

G. Cruzada Villaamil.



Casa donde vivió Berruguete, en Valladolid. De un apunte del Sr. Carderera.

© Biblioteca Nacional de España



C. ARAUJO dib.º y lit.º

Lit. de J. DONON, Madrid

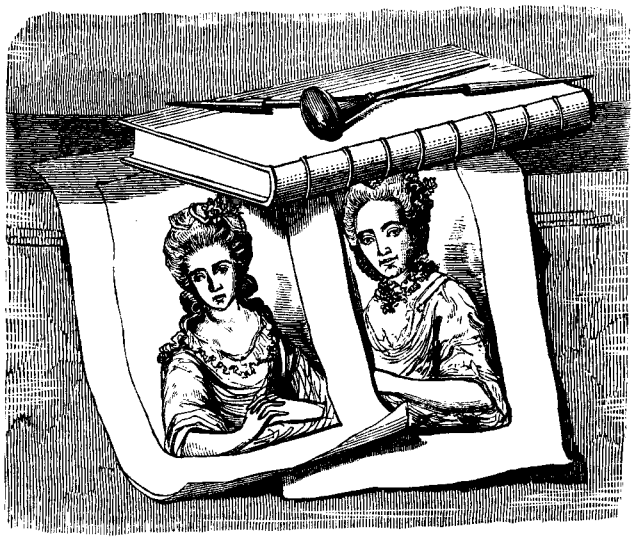
PLAYA DE VALENCIA.

© Biblioteca Nacional de España

© Biblioteca Nacional de España

MANUEL SALVADOR CARMONA.

II.



Las obras que hemos mencionado en el artículo anterior parécennos suficientes para ilustrar el nombre de Carmona. Tenemos, sin embargo, que añadir algunas otras á aquel largo catálogo, y completarémos la noticia que nos hemos propuesto publicar, con algunas apreciaciones importantes y curiosas.

Todavía en los últimos diez años del siglo produjo el célebre grabador algunas estampas muy recomendables, si no por el brio de sus buriles, á lo menos por el saber y correcto dibujo que siempre se observa en sus obras. Prueban esta verdad algunos retratos de la série de varones ilustres que hizo para la Calcografía Real; tales son: el doctor Martin de Azpilcueta, el médico Vallés, D. Luis de Requesens, el padre Sigüenza, el arzobispo Silíceo, y el de los pintores Ribera (el Españoleto), y el de Murillo. Lo débil que en ellos se nota es de algunos de sus discípulos que se le destinaron para ayudarle, y principalmente del que hizo los dibujos, frios en demasía, y faltos de carácter en algunas cabezas y de exactitud en los trajes. Otros buenos retratos hizo todavía para algunos personajes, entre ellos el del marqués de la Ensenada; así como varias estampas

© Biblioteca Nacional de España

de devocion que revelan desde luego una mano maestra. Para enumerar simplemente las demás que trabajó en el tiempo que recorremos se necesitaria llenar muchas páginas como la presente. Da grande lástima el ver de esta época, hábil aún para Carmona, y de los primeros años del siglo tanta imágen, tantos billetes de Banco y tantos centenares de escudos de armas para toda la nobleza de España firmados por el autor de la preciosa estampa del *hijo de Rubens* y de los retratos de Boucher y Colin de Vermont. Ya algunos años antes lamentábase Azara de que se ocupase al artista en grabar aquellas pequeñeces y numerosos planos topográficos é hidrográficos, portadas y patentes de academias, etc., cuando tantas preciosidades inéditas tapizaban los salones de los régios alcázares. El fallecimiento de Cárlos III, tan ilustrado y decidido protector de las artes, y la ausencia que más tarde sobrevino de algunos de sus ministros, á excepcion de Floridablanca y de D. Eugenio Llaguno, fué causa de que el célebre grabador no se ocupara en obras de importancia, y sólo algunos personajes, como Azara desde Roma y el duque de Alba, siguiesen encargándole los asuntos y retratos dignos de estimacion que ya dejamos mencionados. Estas láminas fuéron el canto del cisne, y en ellas parece que el genio de Carmona y el corazon del artista quiso reanimarse con el entusiasmo que nunca le abandonó.

Pero desgraciadamente los primeros años del presente siglo señalan la época de decadencia en sus obras; así debia ser, pues se hallaba en la edad de sesenta y cuatro años, en que la mano y la vista especialmente debia encontrarse muy debilitada en quien ejercia un arte que de contínuo tenia que fatigarla en alto grado. ¡Triste ley de la naturaleza, pues cuando el hombre se encuentra en la edad de la experiencia y se ha provisto y acumulado conocimientos con tantos años de estudios y vigilias, las fuerzas físicas suelen abandonarle, si es que no le siguen pronto las intelectuales! Otras causas más graves conspiraron á la decadencia de Carmona; la revolucion de Francia del 93 tenia preocupadas todas las corporaciones y personas que más podian influir en procurarle como antes obras de lucimiento; la invasion francesa del año ocho echó el sello al desaliento general, áun cuando la principal nobleza no hubiera abandonado la córte para refugiarse en un rincon de la Península. A pesar de todo, en los últimos años del siglo, antes de amagar aquella invasion, se despertó entre algunas personas ilustradas y varios individuos de la aristocracia, en lo que alguna parte cupo al Príncipe de la Paz, cierto sentimiento y entusiasmo para glorificar el arte nacional y dar á conocer al mismo tiempo al mundo civilizado las demás riquezas que atesoraban los palacios de nuestros reyes. Así se emprendió la colosal empresa de publicar los cuadros del rey, cuyo grabado se fué distribuyendo entre los principales artistas nacionales y extranjeros [1], y casi al

[1] Esta gran empresa puede decirse que se llevó á cabo mejor de lo que Azara pronosticaba, y sus estampas continúan expendiéndose en la Calcografía Nacional. El diplomático á quien se le encargó contra su voluntad

© Biblioteca Nacional de España

mismo tiempo la magnífica obra del *Viaje Pintoresco de España*, cuyos elementos principales prepararon algunos sábios españoles, que fuéron algun tiempo despues apro-

---

mandar grabar algunas estampas en Italia, se queja de que los dibujos que le envian no son muy perfectos; pero entonces no se hacian con mayor exactitud los que en otras naciones se preparaban para grabar.

Carta de Azara á Carmona, fecha 12 *Enero* 1791 *(autógrafa).*

. . . . . .

. . . . Váyase V. con tiento en trabajar, para que la vista no padezca, pues si esta es tan necesaria á todos, en su profesion de V. lo es mucho más. No sé en qué se emplea V. ahora. Yo aquí he emprendido hacer grabar el *Nacimiento* y el *Descendimiento*, de Mengs, por Morghen y Volpato, en ejecucion del proyecto tan extraordinario que han emprendido esos señores, de hacer grabar los cuadros del rey, en que contra mi voluntad me han metido; pues lo tengo por una cosa imposible de poderla ejecutar bien. Sin embargo, por la parte que á mí me han encargado, espero no quedar mal. Volpato tiene ya preparada al agua fuerte la lámina del *Descendimiento*. Morghen aún no ha empezado, porque se mete en demasiados enredos. . . . . .

. . . . . .

Carta de Azara, fecha 12 *Febrero* 1794 *(autógrafa).*

Amigo y dueño mio: Muy atrasada me ha llegado la de V. de 31 Diciembre, porque hemos estado más de seis semanas sin recibir correos de España. Celebro infinito que V. se mantenga bueno, aunque sea con tantos cuidados, como me dice, de hijos y discípulos. Compadezco á V.; pero veo que por una parte ó por otra los trabajos alcanzan á todos. No sé cómo quedará V. con la direccion del grabado de los cuadros de palacio; porque yo tengo muy poca esperanza de que hagamos cosa de provecho, no obstante que soy uno de los cofrades y que me he encargado de la ejecucion de algunas láminas. Si los dibujos que se envian á otras partes son como los mios, será una chapucería la obra. Se lo he dicho, y en vez de agradecerlo, se enojan; y luego ponen mil defectos á lo que se les envia. Me han cargado de Madonas, cuyas estampas, ni regaladas las quieren por aquí. Tengo ya cinco láminas concluidas, además de la *Deposicion* de Mengs que envié hace un año; pero con esta maldita guerra no sé cómo hacer para enviarlas. Hasta ahora ni un asociado ha comparecido por aquí; ni le habrá, porque todo el mundo quiere ver, antes de dar su dinero, la muestra de lo que le prometen. . . . . .

Carta del Embajador de España en Viena.

Sr. D. Manuel Salvador Carmona, mi amigo. Recibo la carta de V. de 16 del próximo pasado, y siento infinito la enfermedad que durante seis meses ha padecido, y de la cual aún no estaba V. bien convalecido. Yo tuve la misma ocho ó nueve años há, y tardé infinito en reponerme, y aún tengo cuidado de tomar por la primavera y el otoño cierta tisana que me recetó el doctor Pereira. Deseo á V. se restablezca perfectamente, y que mi señora su esposa se conserve tan buena como merecen sus bellas calidades. La doy muchas memorias por mí y por mi esposa, que ha padecido de resultas de ciertos accidentes que tuvimos en el largo viaje que fué forzoso hacer el invierno pasado. Sé por mi amigo el Sr. Llaguno, que por lo dicho y otras ocupaciones, no ha podido V. adelantar en la incision del retrato de mi mujer. Yo espero que hará V. lo posible para acabarle. Los nombres que V. me pide son doña Isabel Parreño, Arce, Ruiz de Alarcon, y los títulos de su marido los encontrará V. en el adjunto pasaporte. Para esto lo mejor es consultar el gusto de D. Eugenio de Llaguno; así como para el dinero entenderse V. con Nocedal.

Mucho me alegro que se promueva ahí el ramo del grabado, pues todos en Europa que tienen alguna noticia de nuestros magníficos cuadros, claman, y nos tachan de no hacerlos grabar. Es un milagro que nuestros grandes se empeñen en que se graben los muchos que tiene el rey, y que ocupen á los profesores que hay en Madrid. Ahí cuestan estos trabajos lo que parece increible á los que vemos lo que se paga por otros en lo más de Europa, especialmente en Italia. Ya dice V. que los primeros que saldrán serán los que se han encargado á Volpato y Morguen, porque en España tardan infinito. Será el rey quien los haya encargado á aquellos.

Póngase V. bueno y mande á su muy afectísimo y seguro servidor, LLANO.—Viena, 11 de Junio de 1791.

© Biblioteca Nacional de España

vechados por el célebre Alejandro de la Borde, quien con motivo de la indicada invasion la terminó y publicó en Paris.

Carmona fué encargado de dirigir el grabado de todas las láminas que se abrieron en Madrid para la publicacion de los cuadros del Rey, y á pesar de su edad avanzada emprendió la reproduccion en fólio mayor del famoso cuadro de Velazquez representando á Baco coronando los borrachos; estampa que concluyó con el gusto y toque pintoresco que le caracterizaba; grabó asimismo otro cuadro de igual tamaño intitulado el Charlatan ó sacamuelas, pintado por el flamenco Roelans. Ambos lienzos se hallan colocados en el Real Museo. Siguieron á estas algunas estampas de cierta importancia, como la que grabó en fólio imperial del cuadro de altar ejecutado por don Francisco Bayeu, pintor del rey, para la villa de Pedrola, representando la Vírgen con varios grupos de Santos, que concluyó de grabar el año 1804. Así el cuadro como la estampa fuéron encargados por la duquesa de Villahermosa, doña María Manuela Pignatelli y Gonzaga, que hasta su fallecimiento favoreció mucho al anciano artista que ya se hallaba en un estado triste y decadente de fortuna. Otra estampa casi tan grande que representa á San Benito abad dando la regla á sus monjes; el retrato á caballo del Príncipe de Astúrias, para la lujosa obra de equitacion, y la portada ingeniosamente historiada por D. Isidoro Carnicero, pintor del rey; el retrato del arzobispo de Toledo, y algunas otras, cierran la lista de las obras que merecen citarse. Y para demostrar que todas las clases de grabado le eran familiares, dejó de su mano una pequeña estampa hecha de colores, imitando las aquarelas.

Firmaba siempre sus grabados con su nombre entero, y alguna vez puso sólo el siguiente monograma :



La enumeracion de las estampas que continuó grabando, puede decirse, hasta el mismo dia en que falleció á la edad de ochenta y seis años, sólo sirven de triste prueba de la decadencia lastimosa de sus fuerzas, y áun más triste de la necesidad de emprenderlas para sostener y subvenir á los gastos de largas enfermedades y á su numerosa familia. A pesar de todo, penoso es confesarlo, en otras naciones, profesores de igual é inferior mérito y que apenas produjeron una tercera parte de las obras que hizo el nuestro, se retiraron al descanso con medios para pasar cómodamente su vejez, mientras que Carmona tuvo que luchar con grandes escaseces en los últimos años de su vida. Esta se apagó en 15 de Octubre de 1820 con la paz y resignacion del buen cristiano, del hombre justo y virtuoso, modelo de rectitud y equidad, esposo tierno y padre cariñoso.

El nombre de Salvador Carmona todavía resonó con elogio en los oídos del autor de

© Biblioteca Nacional de España

estos renglones, entre algunos aficionados de Roma, en su larga residencia en aquella capital, y ahora vuelve á aparecer en los catálogos que de las más curiosas ventas de estampas del siglo pasado se publican en Paris, señaladamente las que grabó en aquella capital. Fuerza es repetir lo que ya dijimos acerca de la importancia que hoy se da á sus obras consideradas con respecto á las composiciones ó dibujos reproducidos, pues en su mayor parte, aunque corrigió sus tipos muchas veces, tuvo que sujetarse en lo general á grabar pinturas y dibujos frios y amanerados que disminuyen notablemente el interés de sus obras. En consecuencia con las máximas de los pintores contemporáneos de anublar sus cuadros, que socolor de imitar el aire interpuesto los dejaban sin vigor y fuerza, se introdujo aquí la moda de estampar con tintas pálidas, eclipsando de este modo el mérito del grabador [1].

No así en los pocos cuadros que el mismo artista tuvo que dibujar para abrir sus láminas; pues condujo los dibujos (la mayor parte de lápiz rojo) con un talento y esmero extraordinarios, sin perder el carácter de los originales, escollo en que han caido muy grandes burilistas de entonces, como prueba el célebre Azara en la curiosa carta arriba transcrita (segunda nota, pág. 67). El gran secreto de esto, no nos cansarémos de inculcarlo á nuestra juventud, es el frecuente estudio del dibujo y el conocimiento de la forma peculiar de cada cosa; la mano, de este modo, camina franca y segura.

Esta fué la máxima de Carmona, y lo prueba el mérito de las estampas de su buena época, y la correccion que recomienda las que hizo en el período de su decadencia. Admira la multitud de dibujos que dejó hechos por el natural, con gran conocimiento del desnudo. En ellos aparece, no cual grabador frio y acompasado, como la mayor parte de los de su tiempo, y casi hasta el nuestro, que sólo se curaban de la limpieza y suave empaste del lápiz en sus dibujos, sino como un pintor en que rebosaba el sentimiento de la forma y del colorido. El que vea una série de retratos, entre ellos los de sus padres (cuya plancha inédita nos ha proporcionado D. Antolin Salvador Carmona, su nieto, para que acompañe á esta biografía), de sus dos mujeres, y de algunas celebridades de teatro extranjeras y nacionales hechos con sólo lápiz negro y rojo, y alguna vez con el clarion, creerá estar viendo algunos de los más graciosos y

---

[1] Desde Roma se quejaba Azara á Carmona de la flojedad de tintas en las estampas que de él recibia. Entre otras cartas le rogaba que se convirtiese de la *heregía de estampar con tinta blanca en lugar de negra.* En otra en que respondia al grabador sobre los grabados que para él debian imprimirse, le decia que *las estampase con el negro más negro, con negro del infierno, ó más negro que el mismo diablo, si puede ser, y déjese V. que no sea lumbre de la moda que corre por las orillas del Manzanares.*

En otra carta autógrafa de 1770: «Dígame V. si ha acabado de grabar su retrato (el de Mengs), y permítame que le diga que si no mejora la tinta con que imprime sus estampas, les quita más de la mitad del mérito que tienen; por otra parte, es tan floja y blanquizca, que á pesar de la excelencia del grabado las oscurece cualquiera garabato francés ó aleman.»

© Biblioteca Nacional de España

picantes dibujos de Oudry, de Wateau y de otros artistas franceses de aquella época. No citamos á Vanloo ó Boucher, sus contemporáneos, que en punto á colorido les consideramos sumamente inferiores á Carmona. Escribiendo esto comparamos el retrato hecho por este último pintor, el representante y tipo del gusto francés en aquel siglo, con el que hizo á tres lápices de la famosa actriz Mme. Favart (Mlle. Duronceray), con otro compañero de una actriz española, dibujado por nuestro grabador; este sólo á Vandick pudiera comparársele, quedando el de Boucher sin más atractivo que el toque vivo y jugueton de sus lápices. Así Carmona reunió todas las cualidades que el célebre R. Nantevil prescribe en una de sus excelentes máximas sobre el grabado; dice en una : que aunque parece que el grabador no hace más que una profesion, es preciso, sin embargo, que al principio de su trabajo sea *dibujante;* á la mitad de él *escultor* y al fin *pintor*. Dibujante por la situacion y forma de las partes; grabador y escultor por los rasgos de buril, sus contornos, sus cavidades y convexidades; y pintor finalmente, para dar la union, armonía y suavidad á las obras [1]. Con este sentimiento del color y la forma, aunque en los grabados de Carmona de su última época se reconozca la mano trémula del anciano, se observa siempre gran correccion y gusto pintoresco. Por esto las aguas fuertes (ó preparaciones de sus grabados que á veces barnizaba dos y tres veces para adelantarlas con la aguja) áun las de sus años últimos, conservan cierto atractivo y pastosidad agradable. Lo prueba la citada estampa mandada abrir por la duquesa de Villahermosa, hecha á los setenta años, cuya *agua fuerte* oimos celebrar, entre algunas otras, por los primeros grabadores de Madrid, como Ametller, Esteve y Peleguer. Carmona en sus buenos tiempos no quiso sujetarse tampoco á las rutinas ni al monótono paralelismo de los burilistas, sino que rayaba como un dibujante consumado y creador. Examínense los famosos retratos de los académicos franceses, hechos simultáneamente : en el de Boucher empleó un buril delicado, fino y nutrido; diríase que aquellos encajes de las mangas son obra del mejor de los grabadores, Devret, mientras que en el de Colin de Vermont corre el buril, si bien limpio y brillante, con un brio y valentía asombrosa.

Aquí terminan estas desaliñadas notas considerando á Carmona como artista. Demos fin á ellas presentándole despojado de este prestigio, y verán nuestros lectores la armonía que se estableció entre su alma y su entendimiento, y cuántas estimables prendas le quedan para revestirle del gran prestigio y estimacion con que le distinguieron tantas personas de valía. Si la correspondencia íntima es fiel retrato del individuo, ciertamente la figura de Carmona queda reproducida en uno de aquellos tipos, que dicen que se han perdido, de nuestros antiguos caballeros castellanos. Las cartas que escribia á su

---

[1] Tambien Carmona se ejercitó en la escultura con su tio, en Madrid, antes de ir pensionado á Paris.

© Biblioteca Nacional de España

© Biblioteca Nacional de España



LOZANO, litografia

Lit. de J. DONON Madrid

Fac-simile del retrato, dibujado por Carnicona,

de DONA ANA MARIA MENGS

su segunda mujer

De la Coleccion del Señor Don Valentin Carderera.

© Biblioteca Nacional de España

padre, las minutas y la correspondencia con muchos y altos personajes, nos hacen ver su trato respetuoso sin bajeza, su gran desinterés, y el amor á su arte. El entusiasmo artístico que le animaba, la admiracion sin límites que, así como la mayor parte de sus contemporáneos, profesaba al *pintor del siglo*, Mengs, movieron á Carmona, viudo despues de dos años, á solicitar la alianza con una de las cuatro hijas de este pintor.

Parecíale que de este modo el espíritu del padre debia encarnarse en el suyo, y que así tomaba carta de nobleza tan encumbrada que no la hubiera trocado ni con las de los Girones, Osorios y Aragones. Este dorado sueño se realizó, pues animado de algunas personas visibles, amigos de Mengs, declaró su atrevido pensamiento al ilustre pintor, quien dió el consentimiento por conocer el mérito del futuro yerno [1]. Este emprendió al momento su viaje á Roma... ¡un viaje en aquella época!.. Aquí vió cuán largamente premiado fué su noble entusiasmo, ya por las maravillas de arte que admiró en la Ciudad Eterna, y más que todo por las prendas personales de su prometida [2], y por los cordiales obsequios que recibió de Mengs, y las grandes distinciones del embajador y de otras muchas personas visibles. El mismo Santo Padre le dirigió palabras muy lisonjeras acerca de su talento, informado sin duda por su futuro suegro, á pesar de que aún no habia emprendido reproduccion alguna de sus pinturas. Algunos años más tarde, y despues que grabó las citadas obras de Mengs, Carmona, admirador más que otro alguno del mérito *del héroe*, como le llamaba Azara, tomó, puede decirse, la iniciativa de grabar todas las producciones del pintor aleman, proponiendo el emprender la obra y rehusando los encargos que cualquiera particular pudiera encomendarle. Movió á Azara y al grabador el modo mezquino é incorrecto con que Cunego grababa las

---

[1] Varios amigos de Mengs, entre ellos D. N. de la Cuadra y D. Bernardo de Iriarte, animaron á Carmona á deponer sus temores en pedir á Mengs la mano de su hija. El modesto grabador lo hizo en términos muy mesurados y humildes. Pocos dias despues le dirigió un estado de sus sueldos é intereses, que para aquella época, eran de alguna consideracion, suplicándole, sin embargo, que si no los encontraba suficientes, llevaria con resignacion el que retirase su palabra. Las cartas que mediaron entre ambos sobre este asunto, llenas de candor y probidad, les levantan á suma altura en la estimacion de los hombres. Mengs, hallándose enfermo les escribió con lápiz una carta, y enviándoles á Carmona y su hermano un coche que fué á recibirles á Ponte-Mole; él los esperaba en su casa del Vaticano.

[2] Llamábase doña Ana María, hija mayor de las cuatro que tuvo Mengs.

En carta que Carmona escribe á su padre en 1.° de Octubre 1778, dícele entre otras cosas: «Estoy lleno de satisfacciones y honras que he merecido del caballero Mengs, pues me colma, igualmente que á mi hermano, de favores toda su familia, que es la más amable del mundo y la más bien educada, de manera que lo pasamos como si hubiésemos vivido siempre juntos, dejando aparte los primeros dias que fuéron (como es natural) de sorpresa. Mi doña Anita es preciosísima; un genio y modo que enamora cada dia más, y con dificultad se hallará otra de sus prendas.....» El hermano de Carmona en posdata le dice entre otras cosas: «Mi hermano puede dar el viaje por bien empleado, por haber hallado una prenda de tanto mérito, pues en todo es perfecta.» Pintaba muy bien la miniatura, y despues de larga enfermedad falleció en 1792.

© Biblioteca Nacional de España

pinturas al fresco que Mengs habia ejecutado en la sala de los Papiros, en el Vaticano. La carta que ya transcribimos del célebre diplomático, da razon de los obstáculos que sobrevinieron para no emprenderse aquella publicacion de tanto dispendio.

Pero si esta grande empresa no tuvo efecto, no por eso desmayó CARMONA en propagar con sus buriles la fama de algunas de las creaciones de su ilustre suegro, y en la reproduccion de ellas y en otras que hizo para particulares, la mayor parte por cuenta suya, y como hoy se dice, á su peligro y riesgo, dió pruebas de un desprendimiento honrosísimo, digno de un artista de corazon. Ya antes habia grabado el bello retrato descrito de su suegro, con una orla de buen estilo, cuya plancha aún posee su heredero; dejó igualmente reproducidas algunas de las ya mencionadas estampas, por los cuadros ó dibujos del aplaudido pintor, como las bellísimas parejas de la adoracion de los pastores y del descanso en Egipto. Para emprender las dos grandes estampas de San Juanito y la Magdalena en el desierto, bastaron muy ligeras insinuaciones de Llaguno ó de Azara, lo mismo que para otras graciosas y lindas estampas en menor tamaño, tal como la Verónica y Jesucristo con la cruz á cuestas, que hizo para regalar. Tambien abrió por su cuenta las que ya mencionamos con las figuras de Felipe el Bueno duque de Borgoña, como fundador de la órden del Toison, y la de Cárlos III para la de su órden, con varios pequeños y lindísimos retratos de este monarca para las *Guias*. Y si estos y las dos estampas en medio pliego marca mayor, como el retrato de Mengs sirvieron para obras publicadas en la Imprenta Real, para donde sólo se tomaron al grabador cierto número de ejemplares, bajo proposiciones ventajosas al establecimiento, al autor le quedaron los cobres de difícil salida fuera del retrato de su suegro [1]. Ya indicamos el convenio desinteresado que CARMONA hizo con el marido de la bella marquesa de Llano, y con igual desinterés hizo tratos con otros particulares. Prueba grande de todo lo enunciado, son las láminas de que CARMONA era poseedor, cuyo catálogo impreso tenemos á la vista, y llegaron al número prodigioso de sesenta y dos, algunas de grandes dimensiones.

A tan noble desinterés reunió nuestro grabador una gran modestia, considerándole como hombre y artista, y aunque los profesores Acuña, Ramos y otros discípulos de Mengs pintaron ó dibujaron su retrato para que le grabase en buen tamaño y tambien en tarjetas como se usaba algunas veces, nunca quiso emprender tales obras [2], quedando sólo en grabado el pequeño medallon entre los de sus compañeros pensionados

---

[1] Con este retrato, suprimiendo el marco por consejo de Llaguno, se tiraron unos 300 ejemplares para adornar las obras del pintor aleman traducidas y publicadas por Azara.

[2] Poseemos un gracioso retrato á claro-oscuro, de Carmona, pintado, para grabarle, por el mejor discípulo de Mengs; en el basamento, junto á los útiles de su profesion, están en dos estampas ó dibujos fingidos, retratadas sus dos mujeres. Del dibujo contorno que preparó Carmona para su retrato, se ha sacado la viñeta que encabeza el presente artículo.

© Biblioteca Nacional de España

cuya estampa describimos. Si al parecer cedia á los deseos de sus amigos, no se decidió jamás á llevarla á efecto.

Así, tan recomendables prendas, unidas á su mérito como artista, le granjearon el premio apetecido por las almas de generoso temple y la estimacion de todos. Pruébanlo las numerosas cartas que le dirigian los principales personajes y ministros de Cárlos III y IV; y exceden á toda ponderacion los obsequios que en Roma, en su viaje y regreso á España, le dispensaron, así como á su jóven esposa, los embajadores de Parma, Turin y de Roma y otros sujetos de valía. Quien fué más constante en la amistad y celo por todo lo que interesaba á nuestro artista, fué el ministro Llaguno, y principalmente el embajador Azara, el amigo de Bonaparte, el cual en medio de tantas ocupaciones, propias de su alto ministerio, en épocas tan azarosas, le escribia frecuentes cartas animándole en unas á proseguir las obras comenzadas, y dándole útiles consejos como persona de tan superior talento y en trato contínuo con los primeros artistas de Europa, que de todas partes acudian á aquella capital del orbe cristiano. No menos sentidas y cariñosas eran las cartas de duelo, que tenemos á la vista, que con motivo del fallecimiento de su padre, de su esposa y suegro le dirigieron los expresados personajes, muchos grandes, y otras personas visibles, como los condes de Fuentes y marqueses de Llano, etc.

Tan merecidas distinciones, si honraban al hombre y al artista, no honraban menos á aquellos grandes, los cuales daban claro testimonio de su cultura, persuadidos del lustre y gloria que proporcionan á la patria los hombres de esclarecido talento [1].

VALENTIN CARDERERA.

---

[1] D. Antolin Salvador Carmona y Rubio, nieto del célebre artista, ha tenido la bondad de franquearnos toda la correspondencia de su abuelo, y otros papeles que nos han permitido dar muchos y exactos pormenores. Reciba aquí su honrado nieto la expresion del más vivo agradecimiento.



Reproducimos aquí la tarjeta que usaba CARMONA, dibujada por Mengs, segun lo indican las iniciales R. M

© Biblioteca Nacional de España

DE LO MUCHO QUE HAY QUE HACER EN BELLAS ARTES.

I.

Los que aquí veneramos y nos complacemos en cultivar el estudio histórico-crítico de las Nobles Artes, nos vemos obligados á estudiar en las obras de los escritores franceses lo que han sido y lo que hoy son las artes todas. Alemania, Inglaterra y Rusia no ceden á Francia en esta clase de estudios; pero como esta nacion tiene hoy el privilegio de ser el foco donde más calor encuentran todos los inventos humanos, resulta que, sin salir de su centro, de Paris, hallamos sábia y acertadamente ilustrado y traducido cuanto en aquella se publica, de tal manera, que más parecen trabajos indígenas que extraños. A estas publicaciones añaden los franceses las suyas propias, tales como las de M. Violet le Duc, el más autorizado escritor que hallamos en Europa para tratar de la arquitectura de la edad media; de M. Didron, director de los *Anales arqueológicos;* de M. Ramé, el gran conocedor de la arquitectura clásica; de Ed. Texier, concienzudo apreciador de la arquitectura monástica desde los primeros siglos de la Iglesia; y si queremos buscar seguros guias para saber lo que fué y es la escultura y la pintura, estudiemos las obras de Emerico David, las ilustraciones de Adams, los artículos y libros de MM. Beulé, Merimée, Viardot, Daly, Burger, Lassus, Blanc y tantos y tantos sábios con que cuenta aquel afortunado país.

El escribir sobre la historia y crítica de las Bellas Artes es tarea, sino nueva, algo olvidada en nuestra patria. D. Felipe de Guevara, en el siglo XVI, publicó un librito más

© Biblioteca Nacional de España

útil para enseñarnos la historia de la pintura griega, sacada de los autores antiguos, que para darnos á conocer el estado del arte en aquel siglo: Diego Lopez de Arenas nos da, en su *Carpintería de lo blanco y tratado de alarifes*, confusa noticia de las construcciones mudejares de madera: Holanda, Carducci, Pacheco y Palomino, guiados por otro norte, proporcionan mayor luz sobre las artes y los artistas de sus tiempos; pero muy poco podemos aprender en sus juicios: Ponce, Llaguno, Cean, Bosarte y Jovellanos son los que á fines del pasado y principios del presente siglo han hecho trabajos de suma importancia, y grandemente dignos de elogio, sobre las Bellas Artes. Cean y Llaguno, sobre todos, han sido los primeros que formaron diccionarios de los artistas y de las artes en España, y si sus obras encierran algunas incorrecciones ó se hallan faltas de algunas noticias y vierten juicios equivocados, no son de ello culpables sus autores, porque de esto último causa fué el pésimo gusto de su época, y de aquello la grande extension de su propósito, demasiado gigantesco para ser abrazado por un solo hombre sin base ni trabajos anteriores. Si la Europa artística conociera las obras de estos eruditos españoles, grande seria el aprecio que les dispensara.

Los que ahora estudian los trabajos de estos nuestros compatriotas, las obras de los artistas que con tanta abundancia hemos tenido, y además las publicaciones de nuestros vecinos de allende las montañas, podrán, con sano juicio y recta intencion, conocer el mérito de los extraños y el valor de los nuestros; y deberán, obligados por un deber de conciencia, que reconoce como principio el amor á la patria, ocupar su pluma principalmente en consignar las lamentables equivocaciones en que contínuamente incurren los escritores extranjeros cuando tratan de lo que en España han sido y son las Bellas Artes. Pero tampoco es necesario más que lealtad para confesar que al presente en la nacion vecina se sabe, mejor que en la nuestra, apreciar, dirigir y premiar el cultivo de las Bellas Artes.

El Arte en España ha comenzado sus tareas cumpliendo primeramente con el sagrado deber de refutar equivocadas apreciaciones hechas por extranjero y distinguido escritor sobre nuestras escuelas de pintura; ha continuado y sigue dando á conocer á nuestros artistas de todos los tiempos, y hoy es ya necesario que se consagre con particular cuidado y empeño á estudiar detenidamente y proponer al gobierno las innovaciones y mejoras de indispensable necesidad que es preciso realizar en el cultivo, fomento y enseñanza de las Bellas Artes. Que la necesidad es imperiosa, dícenlo á gritos la brillante pléyada de noveles artistas que cubren con sus obras las salas de las exposiciones; que la mejora es indispensable, pruébalo el lastimoso estado en que nos vemos al volver la vista hácia nosotros mismos, despues de comparar el estado en que nos encontramos con el que alcanzan Francia, Alemania y hasta Inglaterra. No quisiéramos ser como el desgraciado ó el enfermo que contando sus cuitas ó dolores parece hallar en ello algun alivio; pero ¿cómo no dolernos del escaso general aprecio que aún se hace

© Biblioteca Nacional de España

entre nosotros de las artes todas? ¿Será necesario aducir aquí pruebas de ello? Harto conocidas son de todo el mundo, por desgracia, y harto grabadas están en la conciencia de todos los amantes de las artes.

Tenemos academias, escuelas de Bellas Artes, comisiones de monumentos, exposiciones generales cada dos años, y hay con alguna frecuencia convocatorias para oposiciones á las plazas de pensionados para estudiar en el extranjero. Pero no basta conocer la medicina que ha de curar el mal, es menester saber cómo debe aplicarse; y esto es lo que nosotros necesitamos. No negamos que el gobierno cuida de la enseñanza y dispensa alguna proteccion á las Bellas Artes; pero ¿se hallan ambas ejercidas tal cual hoy lo exigen el estado de las artes y de los artistas en España? Creemos que no, y aún más, pasarémos á demostrarlo.

Allí donde se sabe apreciar lo que importan las Bellas Artes, donde se comprende que son la norma y acaso el dato principal para conocer el estado de cultura en que se encuentra un país, cuidan con particular empeño de que los monumentos artísticos de tiempos pasados se conserven y restauren; de que la enseñanza de las Bellas Artes sea completa y su estudio asequible hasta á el jóven más escaso de bienes de fortuna; de que el artista halle fácil, ordenado y expedito el estudio de la historia y de la crítica de las artes; de animar á los jóvenes de esperanza en los primeros momentos de su carrera, y de que los artistas de mayor mérito honren con sus obras la patria que les dió el sér.

Tenemos multitud de escuelas, de academias, de comisiones y sociedades de Bellas Artes, que si no se distinguen por su actividad, guardan al menos con desinterés las joyas artísticas que se van encontrando y produciendo en todas nuestras provincias; su principal cometido es proporcionar la enseñanza elemental de las Bellas Artes y conservar cuanto de ellas se presente á su alcance. Podrán formar colecciones de estátuas, dibujos y libros que hayan recogido de tal monasterio ó tal iglesia, ó que alguno les proporcione; sostener pocos ó muchos profesores que instruyan á los jóvenes principiantes; pero se hallan condenadas á no poder dar un solo paso más, aún suponiéndolas convenientemente dotadas, dirigidas con sumo acierto y á sus individuos todos animados de los mejores deseos. Como no se concede, porque no se debe, á las escuelas y á las academias el derecho de iniciativa en ninguna cuestion de arte, ni deben hablar más que cuando sean preguntadas, resultan insuficientes para atajar los males que hayan de sobrevenir por la falta ó sobra de proteccion que el gobierno dispense á las artes, ó por la equivocada direccion que se dé á cualquier asunto de interés. Ejemplo: la ciudad de Sevilla, animada del noble sentimiento de amor y gratitud hácia su hijo el célebre Bartolomé Estéban Murillo, reunió por suscricion hasta la cantidad de siete mil duros para levantarle una estátua en una de sus principales plazas. La comision nombrada para dar cima al pensamiento llamó á público certámen á los escultores españoles, y

© Biblioteca Nacional de España

cumplida la fecha fijada para la admision de los bocetos, acudió á la Real Academia de San Fernando preguntando: *¿Cuál* de todos los presentados era el que habia de elegir? La Academia vió los modelos y dijo: tal es el mejor; pero como no podia hacer otra cosa que indicar el mérito comparativo de ellos, no pudo decir: todos son malos. Resúmen: en Sevilla se ha colocado ya la estátua de Murillo, y como sabe todo el que la ve, la estátua es mala: ahora bien, si hubiese una junta, comision, cuerpo, ó como quiera llamarse, cuya accion fuese de iniciativa, hubiera podido decir ya hace años al gobierno: es necesaria la estátua de Murillo en Sevilla, y tal artista puede hacerla gallardamente. La estátua seria buena, y no se hubiera dado el triste espectáculo de haberse presentado sólo tres opositores al certámen, y aprobádose una obra que era sobre poco más ó menos, tan mala como las otras dos.

No creemos que esta accion iniciadora corresponda á las escuelas y academias, y así lo han creido tambien en Francia. En el mes pasado se ha publicado en el *Monitor* un decreto imperial instituyendo una comision consultiva de Bellas Artes, cuyo cometido es el siguiente:

Esta comision informará:

«1.° De las obras de arte que deban hacerse, de los artistas á quienes hayan de encar-»garse y de la admision de aquellas despues de terminadas.

»2.° De las suscriciones á las obras de Bellas Artes.

»3.° De las compras que deban efectuarse.

»4.° De las recompensas que se hayan de acordar á los artistas.

»5.° De las mejoras que deban introducirse en los establecimientos de Bellas Artes, »tales como la escuela imperial de Bellas Artes, la academia de Francia en Roma, las »escuelas gratuitas de dibujo de Paris y las escuelas de Bellas Artes de los departamen-»tos que dependan del ministerio de Estado [1].

»Y 6.° Sobre los nombramientos que se hagan para profesores de estos distintos »establecimientos.

»La comision formulará sus proposiciones, sometiéndolas al ministro de Estado, so-»bre cuanto tenga relacion á los encargos, compras, indicaciones de personas y modifi-»caciones que deban introducirse en la enseñanza del arte.

»Las proposiciones, para que puedan ser objeto de la deliberacion de la junta consul-»tiva, han de estar apoyadas por tres miembros, y para que lleguen á realizarse, deben »de reunir la mayoría de los que á la sesion estén presentes.

»Es presidente de la Comision consultiva de Bellas Artes, el Excmo Sr. ministro de »Estado: en su ausencia, el secretario general del mismo ministerio, ó el director gene-»ral de los museos imperiales, encargado de las exposiciones.

---

[1] Aquí de Fomento.

© Biblioteca Nacional de España

»El jefe de la seccion de Bellas Artes y el oficial formarán de derecho parte de la Co-»mision, ejerciendo este último las funciones de secretario.»

Hé aquí la institucion que á nuestro entender, basta para que el gobierno sepa cómo debe fomentar y dirigir el cultivo y enseñanza del arte, y cómo con ella podrá decírsele, *sin que lo pregunte,* que *hay mucho que hacer todavía.*

No faltará quien crea que cuanto se encarga á la junta consultiva de Bellas Artes en Francia, corre aquí al cuidado de la Academia de San Fernando. Pero esto no es así, y si fuese seria mal hecho. Las academias, como hemos dicho, son cuerpos puramente consultivos, mientras que en esta junta basta que tres individuos presenten una proposicion para que sobre ella se delibere, y para que aprobada que sea por la mayoría de los que asistan á la sesion en que se presente, pase al jefe superior, y pase revestida de la autoridad que la presta la junta misma. ¡Ay! si en España tuviéramos esta junta compuesta de quienes, sintiendo en su pecho ardiente y desinteresado amor hácia las Bellas Artes, activos, infatigables, se dirigiesen una, otra y mil veces al gobierno de S. M., ora pidiendo mejoras y proponiendo obras, ora aconsejando premios y denunciando abusos, ¿no habian de alcanzar las Bellas Artes en España, un envidiable y próspero estado de cultura? Cuatro años hará que se reglamentaron las exposiciones y que el gobierno destinó una pequeña cantidad á la compra de cuadros, y cada año la exposicion es más brillante, el adelanto más seguro. Se llama á oposicion para pensionar en el extranjero á un artista, y el resultado de los ejercicios obliga al ministerio á dar otra extraordinaria además, á otro jóven, que seguramente nos ofrece grandes esperanzas. Recordemos las exposiciones públicas que se celebraban, hasta hace diez años, en los salones y patios de la Academia de San Fernando, por tiempo de ferias, que todos íbamos á visitar despues de haber paseado por delante de los puestos de San Bernardino, que á manera de guirnaldas, ostentaban muñecos; estas exposiciones no nos chocaban, hablando en general, por la similitud que resultaba entre lo que veiamos y lo que veniamos de ver; y acordémonos tambien de que en la pasada exposicion de 1860, hubo lugar á discutir y hasta á votar entre los jueces del jurado, si habia de adjudicarse ó nó á cierta obra, la gran medalla de honor. Recordemos tambien la misma y la anterior exposicion, y saboreemos el grato recuerdo que nos dejaron los cuadros de *todos géneros* que en ellas se presentaron; los artistas que desde entonces han brotado; y si una prueba más hiciera falta de la honra que á España han comenzado á conquistar las artes contemporáneas, vayan á Lóndres á la Exposicion Universal que se está efectuando ahora, quienes á las anteriores fuéron, y visiten los salones españoles, donde se hallan colgados nuestros cuadros, y recuerden el papel que en otras exposiciones análogas hicieron las artes españolas, y compárenle con el que hacen ahora. Y, ¿hemos de necesitar aducir prueba sobre prueba, para demostrar lo que es tan claro como la luz del dia? Pedimos premio y proteccion para las artes; podrá decírsenos que lo pedimos

© Biblioteca Nacional de España

con tenaz empeño, pero no podrá haber quien sin estar falto de juicio, piense que lo pedimos sin derecho. Prosigamos.

Las academias (no hablamos ahora de las escuelas) deben cuidar del adelantamiento del arte; pero de todas cuantas conocemos, sólo podemos decir que más cuidan de conservar las antiguas tradiciones, y ya es algo, que de marchar conformes con los adelantamientos más recientes y autorizados. Esto, si tiene algo de reprensible, tiene mucho de disculpable. El gran número de individuos que la forman; la avanzada edad de la mayor parte de ellos; las muchas secciones en que forzosamente ha de subdividirse; la dificultad insuperabilísima en nuestro país, de que se reunan periódica y frecuentemente gran número de personas para tratar de asuntos de que no han de sacar provecho ó gloria particular, sino colectiva; las pequeñas y hasta grandes enemistades, que forzosamente han de existir donde tantos de una misma profesion se encuentran reunidos, son obstáculos de gran monta para que pueda encomendarse á tal corporacion la vigilancia activa del interés del arte. Ni conviene á tan respetable cuerpo, revestido del supremo criterio en Bellas Artes, exponerle á las equivocaciones y dudas en que naturalmente parece que ha de incurrir el explorador. Para nosotros las academias de Bellas Artes deben ser cuerpos puramente consultivos, encargados de pronunciar el último fallo, deben ser *el supremo tribunal de las artes:* además han de estar *obligadas* á formar numerosa y selecta biblioteca de obras de Bellas Artes nacionales y extranjeras; á proponer periódicamente premios al que mejor desarrolle los puntos de historia y crítica de Bellas Artes, que más necesarios creyese dilucidar; á reunir todo linaje de materiales útiles para la historia del arte; á emprender por sí misma aquellas obras cuya magnitud no están al alcance de un solo individuo, y últimamente, deberán dirigir sus actos á fin de que cuando un artista llame á sus puertas en busca de fuentes donde saber cuanto necesite para desempeñar con acierto histórico-artístico una obra cualquiera, salga de la academia completamente satisfecho. ¿Quién mejor que una corporacion que haga todo esto ha de ser la encargada de dar el último decisivo informe sobre cuestiones de Bellas Artes, suponiendo que sus individuos son académicos porque deben serlo?

Y así las academias tienen sobrado trabajo, y es este de tal naturaleza que difícilmente puede hermanarse con el que en Francia se acaba de encomendar á una junta especial. La dificultad grandísima, como ya hemos dicho, de que con frecuencia y periódicamente se reunan muchos individuos para tratar y deliberar sobre esta clase de asuntos, está sábiamente salvada en aquel decreto imperial, é igualmente debiamos salvarla aquí nosotros, con mayor motivo aún que nuestros vecinos. Basta, segun el mismo decreto, que tres miembros de la junta hagan una proposicion para que sea discutida. ¿Cuán fácil y natural es que tres personas verdaderamente amantes del arte, se entiendan entre sí, estudien, formulen y presenten el remedio á este mal, el corte á aquel abuso, la mejora de tal cosa, la necesidsd de cual otra, la dispensacion de tal premio?

© Biblioteca Nacional de España

Si se equivocaban en su propuesta la discusion lo aclararia, y si la medida era buena aceptada seria por los individuos que asistieran á la junta, que no por haber en ella negligentes habia de dejarse de adoptar una medida que redundase en bien del arte. No podemos suponer que la proposicion, careciendo de importancia, se aceptase, porque el principal requisito que habia de tenerse presente para la formacion de esta junta, habria de ser la eleccion de sus individuos, y hecha esta, no de personas que en otros tiempos, calamitosos para las artes, fuéron creidas insuperables eminencias, sino de quienes autorizados por sus obras y por su amor al arte, hubiesen dado pruebas de que ni el propio provecho ni el daño ageno les habia guiado jamás, no era posible que aquel desatino llegara á suceder.

Vemos claramente la facilidad de que esta junta proponga al gobierno lo mucho que hay que hacer en Bellas Artes: otro dia verémos la utilidad, necesidad y urgencia de su creacion.

G. Cruzada Villaamil.

© Biblioteca Nacional de España



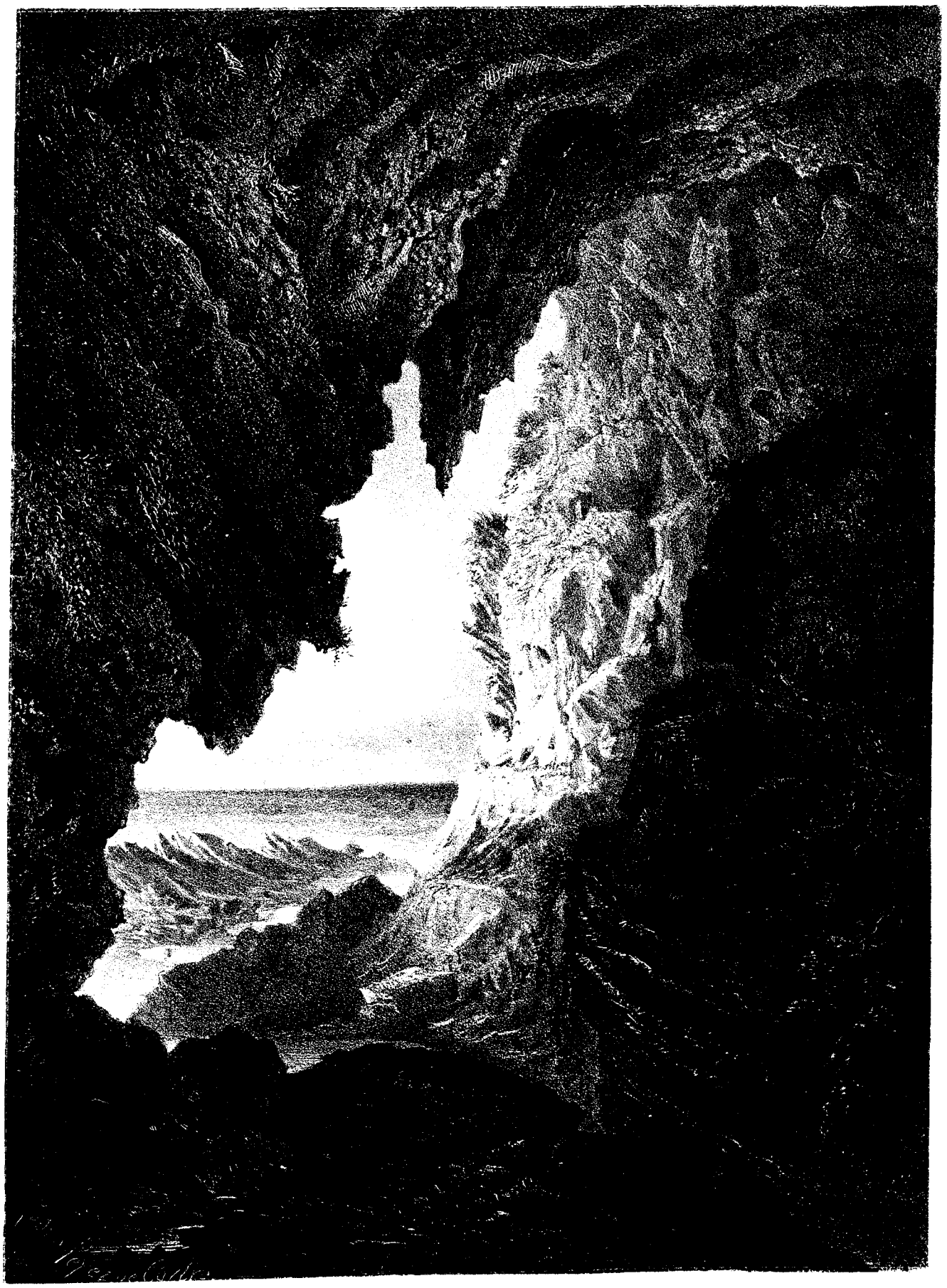
Lit. de J. DONON Madrid

Bajo-relieve del sepulcro del Emmo. Señor Cardenal MARCO CATALAN, que se halla en la Iglesia del Colegio de Irlandeses en Roma.

Esculpido y litografiado por D. Donciano Donzano.

© Biblioteca Nacional de España

© Biblioteca Nacional de España



Pizarro

© Biblioteca Nacional de España

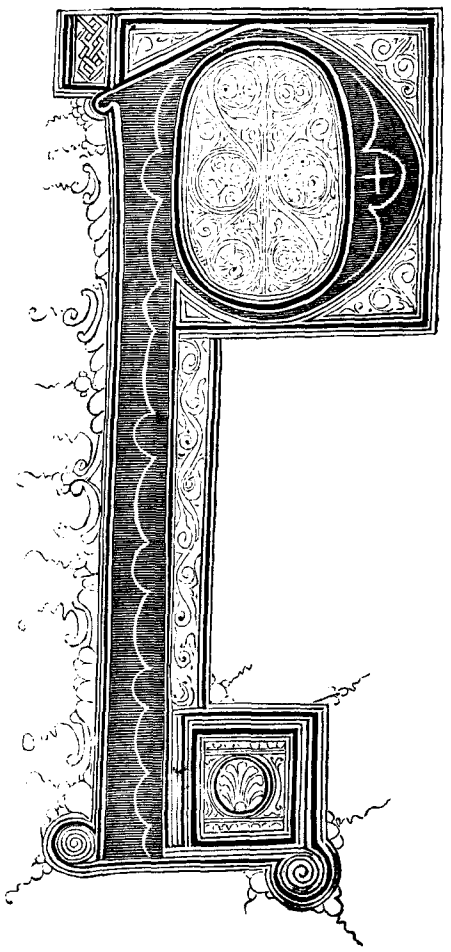
© Biblioteca Nacional de España

LAS MINIATURAS DE LOS MANUSCRITOS

QUE SE CONSERVAN

EN LOS ARCHIVOS Y BIBLIOTECAS DE ESPAÑA.

I.



ARÉCENOS por cierto bien censurable que cuando la Arqueología lo mismo que las Bellas Artes han obtenido en España, en todo tiempo, un desarrollo nada inferior al que obtuvieron en otros países, se les atribuya escasa importancia por escritores y críticos extranjeros. Nacion artística y arqueológica por excelencia, merced al interesante y grandioso papel que ha desempeñado en la historia, siempre rica, poderosa, ilustrada, y más ó menos influyente, no era extraño que haya podido y pueda vanagloriarse de encerrar en sus museos, en sus gabinetes, en sus archivos y bibliotecas, producciones artísticas y arqueológicas de gran valía. Verdad es que de lo que España poseia en otros tiempos, á lo que posee ahora, existe una distancia inmensa; no pudiendo negarse que sus colecciones artísticas y arqueológicas eran mucho más numerosas é importantes cuando aún no habian sufrido la rapiña del extranjero ni el vandalismo de las revoluciones, y siendo no menos cierto que su estudio alcanza modestísimo prestigio en las sociedades modernas, que sólo de la política esperan la salvacion y el porvenir de la patria.

© Biblioteca Nacional de España

Pero de no contar en Arqueología y Bellas Artes con la extraordinaria riqueza de otros tiempos, tampoco merece España el olvido completo á que, de propósito ó por acaso, la relegan los escritores y críticos extranjeros. Sugiérenos semejante observacion el inexplicable silencio en que, respecto de todas las glorias españolas, se encierran las publicaciones extranjeras; justamente cuando de España ha salido la iniciativa de tantos adelantos, con cuyo paulatino desarrollo se han engalanado despues los demás países de Europa. Armas, letras, ciencias, artes, todo ha obtenido épocas fecundas en nuestro suelo. En Europa comenzaba la regeneracion literaria, cuando durante la edad media se hallaban sumidas en la más espantosa ignorancia la Francia, la Inglaterra misma y la Alemania: las artes y las industrias enriquecian nuestro suelo, cuando la mayor parte de Europa no conocia el comercio, ni tan siquiera los artefactos: la marina española era émula de la italiana y descubria un nuevo mundo, cuando la Gran Bretaña no poseia más que barquichuelos de pescadores: la táctica moderna en la milicia, se inauguró por un español insigne, el Gran Capitan, y á otro español, Gomez Pereira, se debe el orígen de la filosofía moderna, que datan de Descartes los franceses de la escuela de Cousin, cuando cabalmente el célebre Descartes tomó su sistema de las obras originales de Gomez Pereira; y en fin, la telegrafía eléctrica, la misma navegacion submarina, de españoles han recibido, como tantas otras cosas, la primera iniciativa.

Eficaz correctivo merece, pues, el desleal comportamiento de los autores y editores extranjeros respecto de nuestra patria, sobre todo cuando es tan fácil convencerles de mala fe ó de ignorancia, porque sólo hijo de la ignorancia ó de la malicia debemos suponer el silencio á que se reducen, por no conocer ó no querer admirar, como debieran, las preciosidades artísticas y arqueológicas que todavía posee la Península.

Hé aquí por qué, como sucede por ejemplo en la grandiosa obra publicada por M. Charles Blanc [1], se ofrecen sólo á sus numerosos suscritores brevísimas biografías de tres ó cuatro grandes artistas españoles, mientras se prodigan las biografías de los franceses, áun de aquellos cuyo nombre apenas es conocido de los aficionados. Y respecto de los estudios arqueológicos y suntuarios, en otra importante publicacion francesa, *La edad media y el renacimiento* [2], apenas se mencionan alguna que otra vez las cosas españolas.

Semejante olvido en publicaciones que se dan á sí mismas el título de generales, es

---

[1] *Histoire des peintres de toutes les écoles depuis la renaissance jusq'á nos jours, par* M. Charles Blanc, *ancien directeur des beaux-arts.*—Paris, chez Jules Renouard.

[2] *Le Moyen Age et la Renaissance, Histoire et description des moeurs et usages, du commerce et de l'industrie des sciences, des arts, des littératures et des beaux-arts en Europe.*—Direction litteraire de M. Paul Lacroix. Direction artistique de M. Ferdinand Seré. Dessins fac-simile par M. A. Rivaud.—Paris.

© Biblioteca Nacional de España

tanto más de sentir cuanto que á pesar de lamentables pérdidas, existen en España todavía verdaderas joyas de importante mérito artístico y arqucológico.

Anúnciase en estos momentos una nueva publicacion extranjera, para la cual parece que, como de costumbre, se han olvidado las preciosidades de nuestros archivos y bibliotecas. Titúlase: *Los evangelios de los domingos y fiestas del año*, seguidos de oraciones á la Santa Vírgen y á los santos [1], obra que segun ofrece su editor, el conocido librero de Paris M. Curmer, estará enriquecida con cien miniaturas y ricos adornos, reproduccion de las obras de Juan Joucquet, H. Memling, Alberto Durero, Julio Clovio, Beato Angelico de Fiésole, Atavante, Lorenzo Monaco, etc., etc., extractadas de los más preciosos manuscritos de Paris, Lóndres, Oxford, Bruselas, Munich, Turin, Milan, Venecia, Polonia, Florencia, Roma, Nápoles, Saint-Gall, Rouen, Lyon, Grenoble, etc. Y á pesar de exponer M. Curmer una detenida clasificacion de las diversas escuelas de pintura en los manuscritos [2], conforme con los principios de MM. Sylvestre, Champollion-Figeac, Ferdinand Denis, Horace de Viel-Castel, y A. de Bastard, casi nada se indica de la escuela española, ni de lo mucho y muy notable que, procedente de otras escuelas, se conserva afortunadamente en España.

Vindiquemos, pues, la importancia que en este género de estudios debe concederse á las miniaturas de los manuscritos de todas épocas y escuelas, que se conservan en nuestros archivos y bibliotecas.

II.

Negar la existencia de viñetas en los manuscritos conservados en los archivos y bibliotecas de España, seria negar el estado de civilizacion que la sociedad española alcanzaba durante la edad media. Recordando que se habia podido heredar el gusto y el carácter de la bibliografía romana [3], no olvidando que primero la legislacion visigoda,

---

[1] *Les évangiles des dimanches et fêtes de l' année.*—L. Curmer, Paris.

[2] Enumerando los ejemplos de las escuelas romana, griega, bizantina, lombardo-griega, franco-griega, visigoda, palatina, galo-franca, ecléctica, germánica, anglo-sajona, romano-alemana, romano-francesa, ogival, de Borgoña, Picardia, Limosin, y del renacimiento francés, inglés, aleman é italiano.

[3] Ovidio nos demuestra, entre otros ejemplos que podriamos citar, el lujo en los adornos de los manuscritos, cuando se lamenta de que el título de su libro no esté escrito con bermellon ó *minio*, ni reciba otros pulimentos. Conocidos son los versos que nos sugieren este recuerdo.

Vade, sed incultus; qualem decet exulis esse:
Infelix, habitum temporis hujus habe.
Nec te purpureo velent vaccinia fuco:
Non est conveniens luctibus ille color.
Nec titulus minio, nec cedro charta notetur,
Candida nec nigrâ cornua fronte geras.

© Biblioteca Nacional de España

y despues las relaciones con los árabes y los bizantinos, eran ya de por sí motivos más que suficientes para sobresalir prontamente de las tinieblas del bajo imperio, podrá comprenderse la posibilidad de lujo bibliográfico en adornos y pinturas de los antiguos manuscritos. La España monástica fué la que fomentó desde luego el gusto por los adornos y miniaturas de los códices, como que en el silencio de los cláustros, mientras los guerreros conquistaban palmo á palmo el territorio de que habian sido despojados por los sectarios del islamismo, los hombres estudiosos recogian las semillas del saber, dispersas en el comun naufragio de la invasion agarena, conservaban los estudios científicos, y enalteciendo la religion mantenian encendida la antorcha de la fe, que debia contribuir á la regeneracion de la patria. De aquella época de combates y dolores, datan ya los primeros monumentos del arte decorativo que nos ocupa, existiendo todavía numerosos ejemplos de adornos paleográficos, letras iniciales, rasgos peregrinos, flores, follajes y frutos, como pueden verse en los códices más antiguos de nuestras grandes basílicas y catedrales. Cuando los libros manuscritos del siglo x, ejecutados en Francia, y adornados con miniaturas, eran muy raros [1], segun confiesan los enaltecedores del arte en el vecino imperio, se habian ya escrito en dos oscuros rincones de España los célebres códices *Vigilano* y *Emilianense*, que constituyen hoy en su género la riqueza del famoso monasterio de San Lorenzo del Escorial, tan celebrado por nacionales y extranjeros. El códice llamado *Vigilano*, por haberle escrito Vigila, monje del monasterio de San Martin de Alvelda, junto á Logroño, en el año de 976 [2], y el conocido con el nombre de *Emiliano*, por haber estado en el monasterio de San Millan, escrito en 994 por un presbítero español llamado Velasco, reunen tal limpieza, elegancia y hermosura en sus caractéres, en sus adornos y viñetas, que parece increible no sean muy posteriores á tan remota época [3]. Y no sólo la perfeccion en este género de trabajos era entonces resultado de la inspiracion religiosa, sino que al ver cuán mejores eran los artistas que decoraban los libros de religion y moral de aquellos tiempos, que no los que ilustraban las crónicas y los libros de caballerías, debemos suponer que entraba por mucho la facilidad que tenian los conventos y las corporaciones monásticas de retribuirlos con mayor esplendidez, que no los personajes de la gerarquía civil ó simples caballeros. El clero absorbia entonces el poder y la riqueza; ¡qué mucho,

---

[1] «Les livres manuscrits du dixième siècle, exécutés en France et ornés de miniatures, sont assez rares.»—*Le Moyen Age et la Renaissance*, par MM. Paul Lacroix et Ferdinand Seré.—Tome second.

[2] Contiene todos los concilios desde el primero Niceno hasta el décimo séptimo Toledano, y muchas cartas pontificias y de santos, con otras antigüedades eclesiásticas.

[3] Ambos códices, como otros muchos que se conservan en la biblioteca del Escorial, están, como debe suponerse, escritos en pergamino.

© Biblioteca Nacional de España

pues, que atrajera con abundosas recompensas á los mejores paleógrafos y miniaturistas!

Posteriormente cuando la nobleza castellana llegó á ser émula de la clerecía, y preponderando en la reconquista aceptaba nuevos gérmenes de civilizacion; mientras se inoculaba el gusto oriental en la literatura, y acaudalaba la lengua patria nuevas riquezas; entonces con el movimiento poético que se hacia general, generalizóse tambien el gusto por los adornos, dibujos y viñetas en los libros, haciéndose una verdadera necesidad de la época. Porque como dice muy bien un erudito académico [1], «la poesía era entonces, como en todos tiempos, ó más todavía que en los demás tiempos, una de las manifestaciones más brillantes del saber: en aquella edad caballeresca y galante, era además un adorno indispensable para distinguirse en las córtes y brillar entre las damas. Por una y otra razon debia ser naturalmente el arte de trovar una cualidad muy necesaria en lo que entonces se llamaba un *caballero*, es decir, en la personificacion del valor, del pundonor, de la galantería y de la discrecion, llevados al grado más eminente. Por eso vemos hacer versos muy desde los principios á nuestros más principales caballeros, y por eso los historiadores y cronistas tienen gran cuidado de decirnos que metrificaban altamente, y que hacian muy dulces decires y canciones. Pero sea por estas causas ó por otras diferentes, ello es constante que la poesía castellana, en el siglo XV y en los anteriores, residia principalmente en los palacios de los reyes y de los grandes señores; no sólo porque estos eran por la mayor parte ellos mismos poetas, sino porque albergaban y favorecian á los trovadores de más inferior calidad [2].»

Y llegando la literatura castellana á tan notable altura en medio del general renaci-

---

[1] Prólogo al *Cancionero de Baena*, por D. Pedro Pidal.

[2] «De Alfonso el Noble ó de las Navas, consta que recibia con grande agasajo en su córte á los trovadores y juglares que á ella concurrian, llamados por sus liberalidades. Y San Fernando asignaba tierras y haciendas, en el repartimiento de Sevilla, á Nicolás de los Romances y Domingo Abad de los Romances; protegia á los trovadores provenzales y castellanos que frecuentaban su casa, y «gozábase (como dice su hijo y sucesor D. Alfonso) »de omes de corte que sabian bien de trovar et cantar, et de joglares que sopiesen bien tocar estrumentos. Ca de »esto se pagaba él mucho, et entendia quien lo facia bien et quien non.» Alfonso X, llamado el Sábio, fué el grande y celebrado protector de los trovadores que concurrian en tropel á su córte espléndida y brillante, y él mismo metrificaba altamente, como se ve por los restos de sus cántigas y poesías que han llegado hasta nosotros. Los demás reyes siguieron, segun los tiempos y las circunstancias, estos ejemplos, señaladamente Alfonso el Onceno, á quien se atribuye una crónica en verso; Juan II, el grande protector y amigo de los trovadores y poetas que florecieron en su reinado, de quien se conservan todavía algunos versos y canciones; el infante de Antequera, despues Fernando I de Aragon, que al irse á coronar á Zaragoza, llevó consigo á muchos trovadores y poetas castellanos, entre los cuales se contaban el famoso Villasandino, y el célebre D. Enrique de Villena; y finalmente, su hijo D. Alfonso V, el ensalzado y glorificado por los vates de aquella edad, que en su expedicion á Nápoles, se hizo acompañar de tal muchedumbre de poetas, que casi de sus solas composiciones se forma el *Cancionero*, llamado impropiamente *de Stúñiga*, que se conserva manuscrito en la Biblioteca Nacional.» (Pidal, prólogo al *Cancionero de Baena*.)

© Biblioteca Nacional de España

miento, ¿deberá dudarse de que los artistas no se apresuraran á adornar las producciones de los trovadores, las de los cronistas y romanceros, ya que habian enriquecido con preciosas viñetas y continuaban enriqueciendo las de los teólogos y de los moralistas?

Acúdase, pues, en España á cualquier archivo ó biblioteca, y léjos de comprobar esa escasez de códices con miniaturas que, con su silencio, dan á suponer los escritores extranjeros, se verá cuánta abundancia, cuánta variedad y riqueza en semejante clase de joyas artístico-paleográficas, no sólo nacionales, sino tambien de escuelas extranjeras, que jamás han llegado á noticia de los mismos críticos. Porque la grandeza de muchas casas, la esplendidez y cultura de muchos magnates [1], facilitaba la adquisicion de manuscritos iluminados elegantemente, y no poseyendo á veces sus sucesores el mismo gusto que los antepasados, por haber entrado con la tipografía una nueva era para los libros, legábanse los códices á las bibliotecas, ó se compraban por las mismas, prestando así, con su conservacion, un verdadero servicio á la Arqueología y á las Bellas Artes. La biblioteca del Escorial, la biblioteca Nacional, las particulares de S. M. la Reina y del señor duque de Osuna, la universitaria de Barcelona y otras muchas, conservan numerosas preciosidades de esta naturaleza [2].

Pero lo que no debemos pasar en silencio, al vindicar á nuestra patria de la existencia de manuscritos que merecen ser conocidos de los extranjeros, es que existe una escuela nacional antigua, del mayor mérito, enteramente desconocida, una escuela castellana, fomentada con la poderosa proteccion que dió á las letras y á las artes D. Alfonso X, apellidado *el Sábio*. Este monarca, que por sus obras en prosa, ocupa eminente puesto en la literatura española, el primero que hizo al castellano lengua nacional, disponiendo que la *Biblia* se trasladase á dicho idioma, y mandando además que se usase en todos los procedimientos legales; el primero, que con su gran código y otros escritos, abrió á la composicion en prosa el camino franco y desembarazado, despues seguido por todos [3], fué tambien el primero que dió lugar á que la fantasía de los artis-

---

[1] Durante la edad media, se esmeraban en poseer ricas bibliotecas los monarcas castellanos y aragoneses, y los principales señores de la córte. Entre otros, consta que lastenian muy escogidas en Aragon, los reyes D. Martin y don Alfonso V, y el príncipe de Viana, y en Castilla, D. Alfonso el Sábio, D. Juan Manuel, el marqués de Santillana y otros señores principales.

[2] Sólo de la Biblioteca del Escorial, citarémos los siguientes códices, que ya de procedencia nacional, ya extranjera, contienen iniciales iluminadas, orlas, dibujos y viñetas, en mayor ó menor número.

Calila y Dimna.— Azor, gavilan y falcon, etc.— *Flores de Santos.— Historia de Tito Livio.— Historia natural de Plinio.— Historia de España.—Memorial de virtudes.— Monarchia de Dante Alhigieri,* etc.—*Libro de montería.— Dichos y hechos memorables de D. Alfonso de Nápoles.—Flor de las historias de Oriente.– Partida 2.ª* de D. Alfonso el Sábio.—*Regla del collar* ó *divisa instituida por D. Fernando de Castilla.—Retribucion divina.— Secreto de los secretos.—Triunfo de la fama de Petrarca.—Vida y hechos de César.*

[3] Ticknor, *Historia de la Literatura española.*

© Biblioteca Nacional de España

tas castellanos se ensayara y recorriera límites poco conocidos. Hasta allí, apartándose de los asuntos religiosos, se ilustraban con dibujos y viñetas, códices como el de la *Coronacion y consagracion de los reyes de Castilla y Leon*, en que despues de algun grupo de caballeros castellanos y leoneses, se proponia el artista representar las ceremonias de la coronacion [1] hecha por mano de los obispos, ó bien se ilustraban con iniciales y viñetas asuntos civiles, como demuestra, por ejemplo, otro códice posterior, en que un artista aragonés nos trasmitió los trajes de los arqueros del tiempo de D. Pedro III de Aragon, y la manera de encaminarse el rey á la *Seo* de Zaragoza, para ser coronado [2]. Pero con la diversidad de asuntos tratados por D. Alfonso *el Sábio*, los miniaturistas, no sólo representaron las escenas religiosas, sino los episodios populares y caballerescos, dando á conocer la vida social de sus contemporáneos. Sólo las *Cantigas* escritas por el mencionado monarca, é ilustradas con numerosas viñetas, nos demuestran los trajes, las armas, los muebles, los utensilios, los instrumentos músicos, y cuanto puede apetecerse para conocer los usos y costumbres de tan remotos tiempos. El mismo D. Alfonso mandó escribir en Sevilla los famosos libros del Ajedrez, de los Dados y de las Tablas, atestados materialmente de viñetas, que representan las diversas suertes de los juegos y los trajes de las diferentes clases de la sociedad española de su época. ¿Cómo suponer pues escasa importancia en las miniaturas de los manuscritos de los archivos y bibliotecas de España?

La reproduccion fidelísima del libro del *juego de las Tablas*, que pronto verá la luz pública [3], dará á conocer á la Europa la existencia y el mérito arqueológico de la antigua escuela española de pintura en los manuscritos. Engalanamos el presente artículo con la viñeta que encabeza el libro y que representa el sábio monarca de Castilla mandando escribir á sus secretarios la manera de jugar á las tablas, mientras consulta las dificultades con dos jugadores experimentados, acaso señores de la córte. Otras viñetas representan diversos caballeros y damas de elevada categoría, militares, pajes, soldados, etc, colocados delante del tablero en actitud de jugar diferentes suertes. Es en fin, una verdadera preciosidad artística y literaria de la edad media, probablemente única de su género en Europa, y digna de ser trasmitida á la posteridad, no sólo para conocimiento de los bibliófilos y anticuarios por dar á conocer el estado del idioma es-

---

[1] Y decimos *se proponia*, porque no están pintadas todos las viñetas de este códice, que se conserva entre los manuscritos del Escorial.

[2] Biblioteca del Escorial.

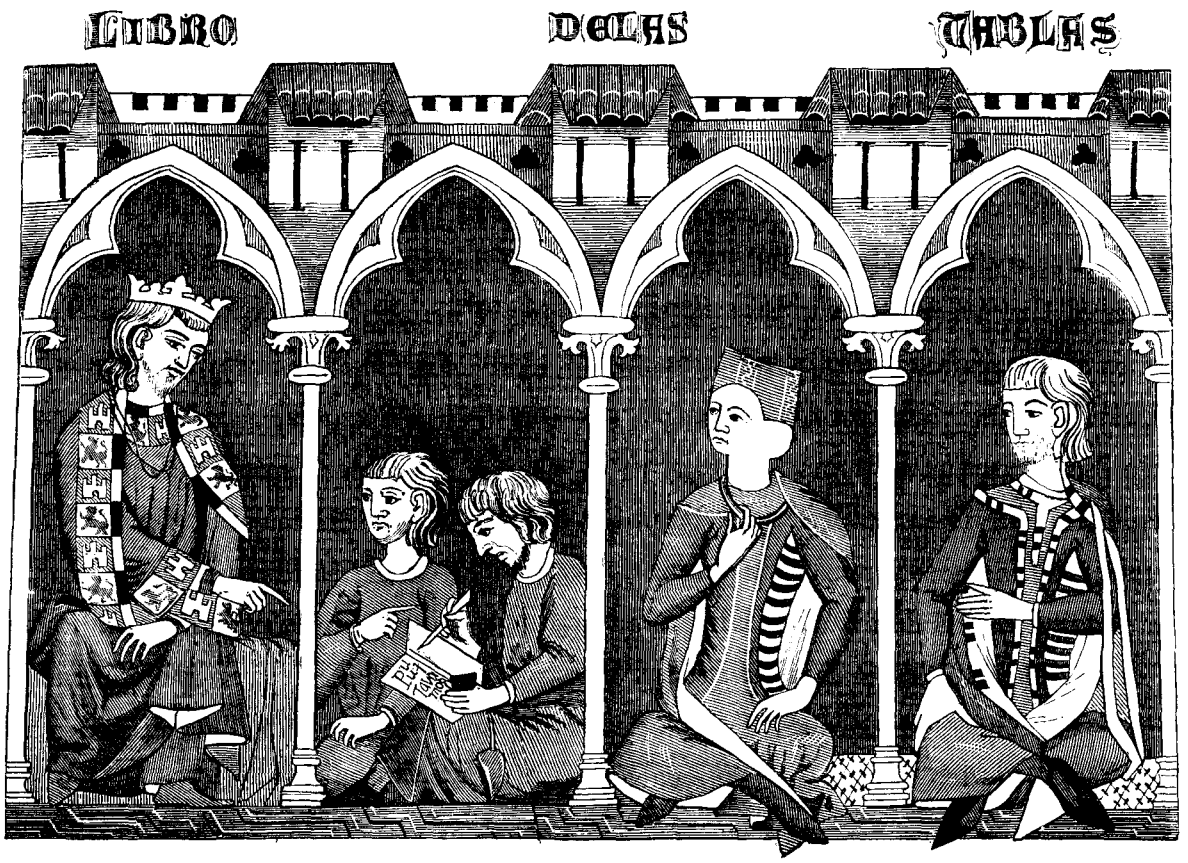
[3] La viñeta y la P inicial que adornan este artículo, están tomadas de las primeras láminas, magnificamente chromo-litografiadas en papel vitela, para la completa reproduccion en facsimil del códice que contiene el *juego de las tablas*, publicacion importantísima y de un género enteramente nuevo, que con notable aliento han emprendido en esta córte los señores D. Florencio Janer y D. Isidoro Lozano.—(*Nota de la Redaccion.*)

© Biblioteca Nacional de España

pañol y la paleografía de la época, sino para conocimiento y estudio de los artistas, por dar á conocer igualmente el estado de las artes, de las costumbres y de la ornamentacion en la córte de Castilla.

¡Dichosos nosotros, si dando cima á la vasta empresa de reproducir con escrupulosa fidelidad las joyas artísticas y literarias que yacen olvidadas en nuestros archivos y bibliotecas, logramos llamar la atencion de nacionales y extranjeros, contribuyendo con nuestros débiles esfuerzos á demostrar que la Arqueología lo mismo que las Bellas Artes, han obtenido en España, en todo tiempo, un desarrollo nada inferior al que obtuvieron en otros países, mereciendo mayor importancia de la que les atribuyen los escritores y críticos extranjeros!

FLORENCIO JANER.



D. Alfonso el Sabio mandando escribir el *Libro del juego de las tablas*. (Primera viñeta del mismo.)

© Biblioteca Nacional de España

PINTURA.

LA ESCUELA DE MADRID.

(Continuacion.)

Si siguiéramos estrictamente el órden en la enumeracion de autores de Cean Bermudez, que es el que hemos observado hasta aquí con leves excepciones, tendriamos que hablar ahora de Antonio de Pereda, que encabeza el segundo período de los tres en que hemos dividido la escuela de Madrid, y tendriamos, por lo tanto, que alterar el órden lógico y razonado que pretendemos seguir en este ligero estudio. Por lo que, aunque nos pese tener que apartarnos de la marcha indicada por Cean, lo harémos sin perjuicio de seguirla en aquellos casos en que se adapte á nuestro método. Así pues, hablarémos de Francisco Collantes, dejando para despues hacerlo de Antonio Pereda, Diego de Lucena y Juan de Pareja, enumerados antes que aquel, no sólo por pertenecer los tres al segundo período, como ya hemos dicho, sino porque no hay razon para enumerar á Pereda antes que á Collantes, puesto que ambos, nacieron en el mismo año, y el primero murió trece años despues, ni tampoco para colocar á Lucena y Pareja antes que á su maestro Velazquez.

Francisco Collantes, que nació en Madrid en 1599 y murió en 1656, fué discípulo de Vicente Carducho y pertenece á la primera época de la escuela madrileña. Aunque pintor de países, su mejor cuadro es el que existe en el Real Museo, señalado con el número 108, y representa la *vision de Ezequiel de la resurreccion de la carne*. De él hace la siguiente descripcion el ya mencionado Viardot : la reproducimos con gusto, por el acierto y justicia con que habla de nuestro compatriota. «El profeta, único sér vivo, apoyado en el trozo de una columna rota, en medio de las ruinas de Nínive, evoca la

© Biblioteca Nacional de España

raza humana, toda entera, amortajada en la tumba, en la fin de los tiempos. Las piedras se levantan, la tierra se entreabre, y masas de hombres, arrojando sus sudarios, corren á su llamamiento, espantados del dia que vuelven á ver, y de la cuenta que tienen que dar. Hay en la composicion de esta escena, muy vasta, aunque reducida á las proporciones de un cuadro de caballete, en los mil detalles de esta multitud pálida y descarnada, donde se encuentran todos los tonos, todas las degradaciones posibles entre el estado de puro esqueleto, y el del hombre que tiene carne y vida, hay allí una gran ciencia del dibujo anatómico, una dichosa variedad de posturas y acciones, una singular energía de caractéres. Por su manera sencilla, grave, expresiva, no se puede comparar mejor Collantes que á nuestro Lesueur. Pero en este cuadro, al menos, el español le es tal vez superior por la brillantez de la luz y el vigor del colorido.»

Tambien deben contarse en esta primera época de nuestra escuela, Juan Simon Navarro, á juzgar por las cualidades que cita Cean Bermudez de una pintura de este autor que no conocemos; Luis Fernandez, nacido y muerto en Madrid en 1596 y 1654, como discípulo de Eugenio Caxés; Pedro Nuñez, que tambien falleció en igual fecha, en Madrid, donde habia nacido y fué discípulo de Juan de Soto; Diego Polo, el menor, discípulo de Lanchares, y Félix Castello, hijo de Fabricio (uno de los que pintaron en el Escorial la sala de las batallas) y nieto del Bergamasco, nacido en Madrid en 1602, muerto en la misma villa, en 1656, y que además de esto, pertenece á nuestra escuela como discípulo de Vicente Carducho, con el que tiene en sus obras mucha analogía, patente en el notable cuadro suyo que posee el Real Museo, y que representa un ataque entre españoles y holandeses.

Sigue á estos Francisco Gutierrez, pintor de perspectivas; Mateo Gallardo, del que no conocemos obras ni sabemos su orígen, pero que pudiera incluirse en esta escuela, por las cualidades que Cean Bermudez recomienda en un cuadro suyo; Manuel de Molina, como discípulo de Eugenio Caxés, y Bartolomé Roman, que nació en Madrid en 1596, donde murió en 1659. Este Roman fué uno de los mejores discípulos de Vicente Carducho, y luego se perfeccionó con Velazquez. Su cuadro más conocido, es el que existe en la sacristía de las monjas de la Encarnacion, y representa la parábola de las nupcias, cuadro que ofrece una marcada muestra de los elementos italiano y nacional que caracterizan el primer período de nuestra escuela, y que tiene condiciones para que su autor fuera más conocido. Este artista de distinguido mérito, fué en su tiempo y es ahora menos apreciado de lo que merecia su talento. Juan de Gandía, discípulo de Vicente Carducho, y más conocido como grabador; D. Simon de Leon y Leal, discípulo de Pedro de las Cuevas, del que ya no existe en la Inclusa, el cuadro que cita Cean; el licenciado D. Pedro Valpuesta, discípulo é imitador de Eugenio Caxés, y varios otros que no nombramos por no conocerse obras suyas, terminan el primer período de la escuela de Madrid.

© Biblioteca Nacional de España

II.

Hemos mencionado ligeramente, por no permitir otra cosa las condiciones de variedad que exigen las publicaciones periódicas, los muchos artistas de indisputable mérito, algunos de verdadero genio, y todos de estudio, que forman el primer grupo de nuestra escuela; pero no son en ellos tan comunes las condiciones de originalidad, verdad y color que tanto abundan en los que constituyen el segundo. Los primeros, buscando más la pureza de la línea, no son tan grandes dibujantes que esta sola cualidad los distinga, ni tan inteligentes coloristas que no se eche de menos en ellos, algunas veces, mayor perfeccion en el dibujo. Los segundos más valientes, más originales, mejores coloristas, son la expresion más genuina, en union de sus contemporáneos de las demás escuelas nacionales, del arte español exclusivamente tal, del único, que (como dice muy bien el Sr. Teófilo Gautier) no debe nada á la antigüedad. Los artistas que lo determinan y caracterizan, coloristas siempre, sintiendo con frecuencia, forman una hermosa y poco conocida página en la historia universal del arte; mucho más hermosa aún, si se tienen en cuenta los principios artísticos, dominantes en aquella época, y el estado en que se hallaba la pintura en las demás naciones.

Antonio de Pereda encabeza este período. Nació en Valladolid por los años de 1599, y de corta edad vino á Madrid con deseos de cultivar el arte, entrando en la escuela de Pedro de las Cuevas. Dotado de gran talento, pronto aprovechó sus lecciones, y cuando aún no tenia diez y ocho años, pintó una Concepcion, que le colocó en el número de los buenos profesores. Desde entonces no dejó de producir obras hasta el año de 1669 en que falleció en esta villa. Observador atento de la naturaleza, la copió hasta en sus más pequeños detalles, con una verdad extraordinaria, así en la forma como en el color: buena prueba ofrece de esto el cuadro que existe en el Real Museo, señalado con el número 287, que representa á San Gerónimo. Pocos cuadros habrá, comprendiendo los de todas las escuelas y todos los maestros que tengan más verdad: verdad de expresion, verdad de dibujo, verdad de color, verdad en los detalles; es como si la naturaleza se viera á través de un cristal. El santo Anacoreta está en el desierto sentado en una peña, con la cabeza apoyada en una mano, y mirando al cielo en actitud de oir la trompeta del juicio final. Revela su semblante, no el terror del pecador, sino la confianza del justo.

La segunda edicion del *Catálogo de los cuadros del Real Museo,* da como de Pereda el señalado con el número 368, que representa á Cárlos I y Felipe II, sentados en su trono; cuadro que no hemos tenido nunca el gusto de ver, y además, hay de él otro cuadro que representa un rey en pié, armado, con un bello fondo de país. Como se ve, el Real Museo es muy pobre en obras de este autor, lo cual le sucede con casi todos los

© Biblioteca Nacional de España

maestros de esta escuela, de algunos de los que no posee ni siquiera una. Lástima grande es que el Museo Nacional, por sus pésimas condiciones, no pueda suplir este vacío. La Academia de San Fernando tiene de Pereda el célebre cuadro, conocido comunmente por el nombre del *Desengaño de la vida*, cuadro importantísimo por todos conceptos, cuadro que retrata una época, y sobre el que no nos extendemos, porque este periódico dará respecto de él un artículo especial, fiado á pluma que sabrá desempeñarlo cumplidamente. Las iglesias de Madrid encierran varios cuadros de este autor [1], si bien algunos se resienten en gran manera de las injurias del tiempo. Palomino sostiene que Pereda no sabia leer. Cean Bermudez cree que sí. Nosotros somos de su opinion, y nos convencen las razones que alega en su apoyo. En suma, Pereda era un pintor de genio y de estudio, que reproducia exactamente la naturaleza, pecando tal vez en alguna ocasion de un poco de sequedad.

No se sabe á punto fijo dónde nació José Leonardo. Palomino afirma que en Madrid, por los años de 1816, y Martinez, en su manuscrito, que en Calatayud. Esta opinion nos parece más probable que la de Palomino, porque Jusepe Martinez debió tratar á Leonardo, lo que no le sucedió al primero; pero lo cierto es que aprendió en Madrid con Pedro de las Cuevas, como dijimos al tratar de este, y que logró distinguirse en su arte, mereciendo el título de pintor del rey. Sus cuadros son poco conocidos, excepto los dos que existen en el Real Museo. Uno de ellos, el señalado con el número 110, es una *Marcha de soldados*. Gran composicion pintada con mucha verdad, espontánea, y suelta en la ejecucion, tiene todas las condiciones de un buen cuadro; solamente flojea en el caballo del duque de Feria, no muy bien dibujado, y en el tono demasiado frio que domina en el cuadro. A pesar de eso, tiene muchas bellezas. El otro, señalado con el número 248, representa: *Rendicion de la plaza de Breda en los Paises Bajos*. Perjudica mucho á este cuadro el haber tambien pintado el mismo asunto D. Diego Velazquez, como lo saben ya nuestros lectores. El recuerdo del cuadro *de las lanzas*, no podia menos de hacer daño al de Leonardo, que como pensamiento y ejecucion dista mucho de aquel prodigio del arte; pero sin embargo tiene las buenas condiciones que hemos enumerado en el de la Marcha de soldados, aunque lo desluce en parte el mismo tono frio de aquel. Leonardo es un pintor fácil y de talento: no sabemos á dónde habria llegado si no hubiese perdido la razon en la flor de su edad y cuando más prometia. En este estado vivió algunos años, hasta que murió en Zaragoza en el de 1656, cuando sólo contaba cuarenta de edad.

ENRIQUE MÉLIDA.

---

[1] Se conservan todavía: en Santo Tomás, Santo Domingo en la primera capilla á mano derecha; colegio de niñas de Loreto, San José, que está en el colateral del lado de la epístola; San Justo, un niño Jesus con calaveras, en la sacristía; Cármen Calzado, la Santísima Trinidad en el remate del altar mayor; Capuchinas, un Salvador muy bello, la Adoracion de los Reyes Magos y el Nacimiento del Señor.

© Biblioteca Nacional de España



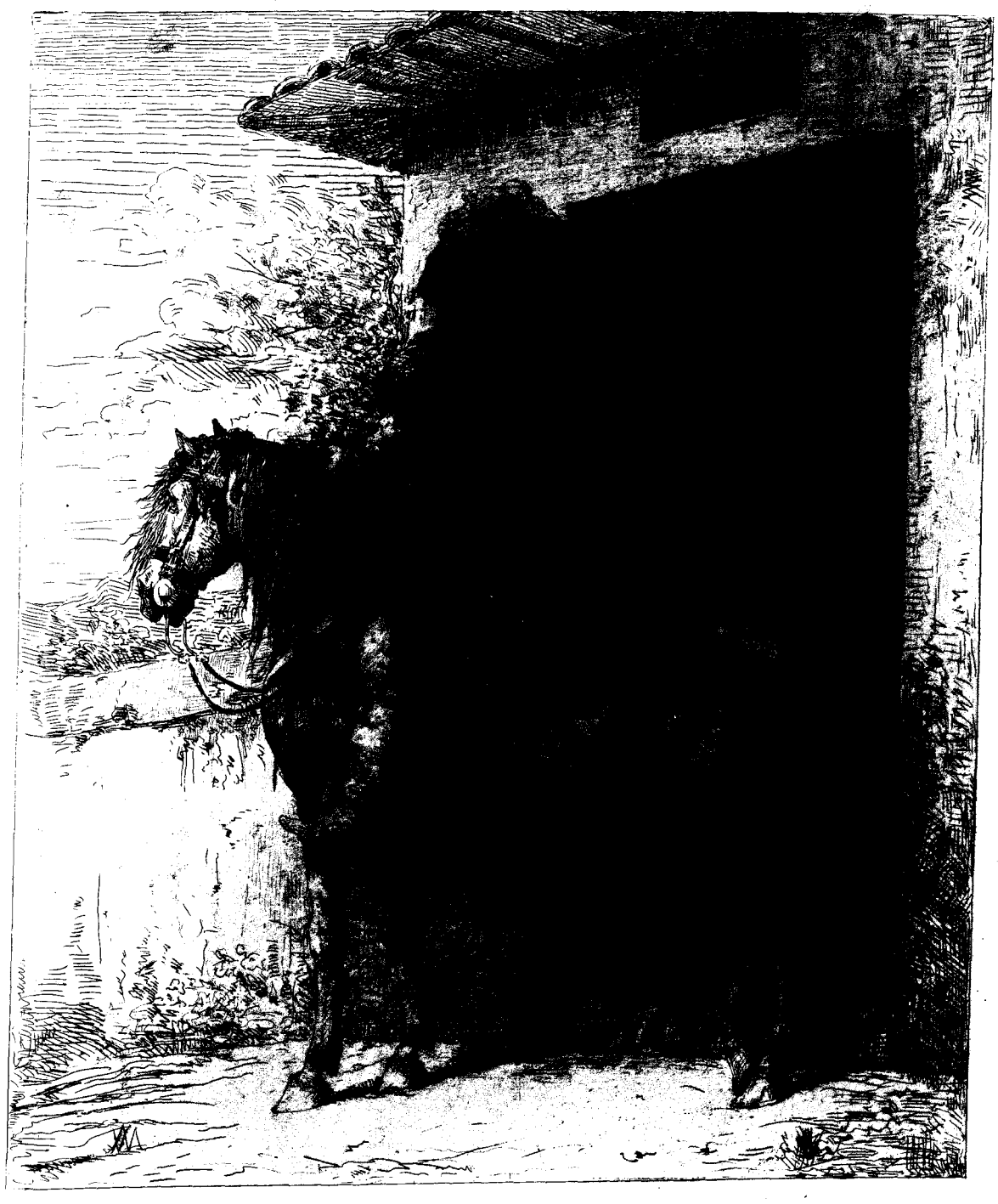
C. de H.

Lit. de J. DONON, Madrid.

HEMEROTECA

© Biblioteca Nacional de España

© Biblioteca Nacional de España



LA DESPEDIDA

© Biblioteca Nacional de España

© Biblioteca Nacional de España

GALERÍA DE LA REAL ACADEMIA DE SAN FERNANDO.

I.

MORALES.—ROELAS.—HERRERA (el Viejo).—ORRENTE.—RIBERA.
Desengaño de la Vida, cuadro de PEREDA. — *Los medios puntos* de MURILLO.

ENTRE los medios de que se ha valido la moderna civilizacion para despertar el amor al arte y contribuir á su desarrollo, ha sido indudablemente uno de los más eficaces la reunion en museos y galerías de las obras importantes de artistas de otros tiempos, poniéndolas como ejemplo en los presentes, y haciendo así de glorias pasadas estímulo á nuevas y afortunadas empresas.

A principios del siglo actual empezaron los gobiernos de todas las naciones á reunir en edificios suntuosos y convenientemente dispuestos los cuadros y estátuas ocultos hasta entonces en palacios y cláustros, y que aparecieron de pronto á la luz con admiracion y aplauso de los doctos.

No fué España la última en seguir aquel movimiento tan favorable á las artes; y arrebatando á las sombras del Escorial y á los sitios reales de Aranjuez y del Pardo tesoros que amontonó su antiguo poderío, formó en el llamado Museo Real la más numerosa y rica de cuantas colecciones se conocen hoy en Europa.

La idea de formar colecciones de pintura no era nueva. La galería *degli ufficci,* en Florencia, las particulares de Roma, las de Dresde, Hampton Court y otras, en el extranjero, y en España la de la Academia de Nobles Artes, habian nacido ya al calor

© Biblioteca Nacional de España

del entusiasmo artístico de algun príncipe ó particular poderoso, y fuéron quizá orígen de los modernos museos y pinacotecas.

A la régia munificencia, á la paternal solicitud de D. Fernando VI debió la Real Academia de San Fernando su fundacion en 13 de Junio de 1752, estableciéndose al principio en la casa llamada de la Panadería, de donde se trasladó más tarde al sitio que hoy ocupa en la calle de Alcalá.

Primero D. Fernando VI, luego D. Cárlos III y otros monarcas dotaron á la Academia de cuadros, de vaciados en yeso, y de modelos y plantas de los mejores edificios que levantó la antigüedad, para que de este modo pintores, escultores y arquitectos pudieran un dia ennoblecer su país con el fruto de lecciones tan diferentes.

No es de este lugar hacer públicos los aumentos, variaciones y mejoras que de entonces acá han experimentado la Academia y la escuela de Bellas Artes á ella incorporada. Cúmpleme sólo hablar de los cuadros más notables que se custodian en sus salones y galerías, que es el fin que me propongo.

Distínguese muy particularmente aquella coleccion por ser, despues del Museo Real, la más á propósito para apreciar el mérito de nuestros antiguos artistas, y acaso la aventaja en que autores menos conocidos y que son en pintura expresion genuina de las ideas románticas de su época (como Calderon y Tirso lo son en literatura) están allí mejor representados.

Verdad es que no hay en ella un solo cuadro de Velazquez, artista español por excelencia y uno de los genios más grandes que puede colocar la pintura sobre el pedestal de la gloria. Pero en cambio se engalana con obras de Murillo, de Zurbarán, de Cano, de Céspedes, de Ribera, de Cabezalero y de otros en cuyas producciones se ha fijado menos hasta ahora la atencion de críticos y estudiosos.

No es fácil determinar de una manera exacta el número de cuadros que constituyen dicha galería, ya por lo imperfecto del catálogo que en 1824 publicó D. Juan Agustin Cean Bermudez [1], ya tambien por hallarse algunos condenados á perpétuo olvido en almacenes y sótanos. Los que están expuestos constantemente no bajan de trescientos entre antiguos y modernos. Dejo de hablar de estos últimos (procedentes en su mayor parte de oposiciones y certámenes) porque, exceptuando muy pocos, son en su mayor

---

[1] La Real Academia de San Fernando nombró en 26 de Julio de 1824 á su consiliario el erudito D. Juan Agustin Cean Bermudez y á otros individuos de su seno para que rectificasen el último catálogo impreso en 1821. Hiciéronlo así, publicándolo en Madrid en la imprenta de Ibarra en aquel mismo año. Desde entonces acá la coleccion de la Academia ha experimentado grandes modificaciones. Una parte considerable de sus cuadros, entre ellos cuantos habia de Velazquez, fuéron trasladados al Museo Real, de suerte que el catálogo de Cean habla á menudo de cuadros que no existen ó que han sido colocados en salas distintas de las que antes ocupaban.

© Biblioteca Nacional de España

parte insignificantes, y áun frecuentemente indignos de figurar al lado de los que presenta la Academia como estímulo al noble anhelo de la juventud.

En cuanto á los antiguos, deben subdividirse tambien en españoles, extranjeros y de extranjeros que han vivido y profesado el arte en España. Empezaré por los primeros, admitiendo para mayor claridad el órden cronológico.

Como sucede comunmente en todos nuestros museos y colecciones, la de la Academia no tiene un solo cuadro de la primitiva escuela española que pueda indicar su orígen y genealogía, ni obra alguna anterior al siglo XVI, ni pinturas al encausto ó al fresco que puedan hacer comprender el estado del arte en nuestro país durante la edad media. Las más antiguas que allí pueden estudiarse son dos de Luis de Morales (siglo XVI) y una del licenciado Juan de las Roelas (1558-1625).

Los dos cuadros de Morales representan, el primero á *Jesucristo muerto en los brazos de su Santísima Madre*, y el segundo un *Ecce homo llevado por un sayon y presentado al pueblo por Pilatos:* aquel, de mala composicion, de dibujo seco é incorrecto y en que la colocacion del Cristo es en extremo desacertada; este, mucho más digno de estimacion, ya por el sentimiento con que está pintada y modelada la cabeza del Salvador, ya por lo sencillo, aunque un poco simétrico, de la composicion. Morales fué uno de los últimos pintores que en el siglo XVI conservaron apego á las antiguas máximas hijas de la lucha que en nuestro país habian sostenido las escuelas alemana y florentina. De esto se resienten sus obras, aunque á pesar de todo sabe darles carácter propio; lo cual, unido á la escasez de buenos pintores españoles que habia en su tiempo, hará que siempre se disculpen sus defectos, estimándose doblemente sus cualidades.

El cuadro de Roelas, que como muchos de la Academia carece de targeta que exprese el nombre del autor, ha pasado durante algun tiempo entre varios aficionados por del caballero de Arpino. No se comprende esta confusion, que por cierto honra poco al clérigo de Sevilla, cuando es tanta la diferencia que hay entre el estilo de los dos pintores español é italiano. En el cuadro que representa la *Concepcion rodeada de ángeles y de atributos diversos* (asunto repetido más de una vez por el mismo pintor en lienzos que existen en diversos puntos de Andalucía) parece que ha tratado Roelas de simbolizar el misterio y de hacer el emblema de la pureza de la Vírgen. Es cuadro notable por lo bien desempeñado del pensamiento y por el nombre del pintor, cuyas obras codician hoy todos los museos. La Academia, sin embargo, tiene arrinconada esta en una especie de almacen, donde, sin que nadie la vea, la va destruyendo el tiempo.

En oposicion al estilo seco y apurado de Morales presenta la Academia obras de tres pintores que, por camino muy distinto del que aquel siguió, han llegado á ocupar en la historia del arte puestos muy aventajados. Tales son, Francisco de Herrera (el viejo), Pedro de Orrente y José de Ribera. Del primero de estos artistas (1576-1656) sólo hay un cuadro en aquella coleccion, y éste de más importancia por su tamaño que por otra cosa.

© Biblioteca Nacional de España

Representa el milagro de la *multiplicacion de los panes y de los peces*. Las figuras, de tamaño algo mayor que el natural, están pintadas con atrevimiento; en el fondo y en los accesorios se deja ver claramente la práctica de su autor. Más importancia tienen dos cuadros de Pedro de Orrente (1584-1644) que allí se custodian, y que, como siempre, reproducen escenas de la vida pastoral. El que representa *un rebaño de ovejas en medio de una pradera* es una de sus mejores obras. Pocos cuadros de este género se verán, sobre todo de su época, tan dignos de estimacion como este, á no ser los nombradísimos de Bassano con quien Orrente puede rivalizar sin desdoro. La *salida de los hebreos para Egipto*, título que cuadra mal á la modesta composicion de pastores con que el pintor murciano ha querido significar aquel suceso memorable, no cede al anterior ni en vigor de colorido y de claro oscuro, ni en la verdad con que está reproducida la naturaleza.

De José de Ribera, llamado *el Españoleto* (1588-1656), posee seis cuadros la coleccion á que aludo, y todos con figuras del tamaño natural. *San Antonio de Pádua, á quien en medio de la oracion aparece el niño Dios; la Magdalena llevada al cielo por ángeles; la cabeza de San Juan Bautista*, pintada por claro y con facilidad; *San Gerónimo*, cuadro en que (por haber desaparecido las medias tintas convirtiéndose en fondo) han tomado los claros el aspecto de papel recortado, y el asqueroso *retrato de la velluda napolitana Magdalena Ventura* asestando de mamar á un niño, son testimonio del talento extraordinario, bien que á veces grosero, del pintor de Valencia, malamente incluido por algunos en el número de los pintores de escuela italiana [1], y hacen ver que si Ribera fué á Italia y tomó allí lecciones de Caravagio fué sólo para vencerlo con sus mismas armas. Y si estos no bastasen á demostrarlo, fácilmente encontraria sin salir de la Academia argumento que le fuera favorable en el cuadro del entierro de Cristo, donde la brillantez del colorido, la fuerza del claro oscuro y la grandiosa manera de entender la anatomía colocan á Ribera en el número de los primeros pintores, y acaso como al que mejor ha sabido poner en sus obras el sello de su vigorosa individualidad. Fácil y espontáneo en la disposicion de sus composiciones, enérgico en la expresion de las figuras, nadie ha igualado á Ribera en la destreza con que prepara efectos extraordinarios de luz, en el manejo del pincel, en representar la naturaleza con observacion prodigiosa.

Si hubiera de seguir rigorosamente el órden cronológico, deberia hacerme ahora cargo de las obras de Zurbarán y de otros anteriores á Pereda y á Murillo. Pero es tal y tan importante la del pintor valisoletano de que voy á hablar, como expresion de la pintura romántica y eminentemente determinativa del arte y de la filosofía católica, que dejo para otro número el discurrir sobre aquellos, á fin de dar idea en este lugar

---

[1] John Coindet y otros.

© Biblioteca Nacional de España

de una de las creaciones más originales y características de la pintura genuinamente española. No se puede dar asunto más fantástico que el del cuadro de Antonio de Pereda (1599-1678) titulado *Desengaño de la vida*. A la derecha, en un sillon de terciopelo carmesí, apoyada en una mano la mejilla y ricamente vestido con un jubon de tisú de oro, duerme, con el profundo descuido de quien no ha pensado lo que le sucederá al despertar, un caballero de aristocrático porte y en quien compiten el lujo y la elegancia. Una mesa que tiene enfrente parece doblarse al peso de las infinitas riquezas amontonadas en ella. Monedas de oro y de plata, collares y alhajas de toda especie, armas costosas y raras, cuanto puede soñar la imaginacion y adquirir la opulencia para satisfacer el deseo, otro tanto extiende sobre ella el autor con inagotable fantasía, con prodigiosa verdad. Hace contraste á tan magnífico tesoro la triste desnudez de una calavera colocada en el centro del cuadro como el desengaño en medio de la fingida felicidad, ó como la voz de la conciencia entre los placeres hijos del crímen. La tibia luz de una vela que lanza sobre tanta variedad de objetos sus últimos reflejos se extingue como el aliento de un moribundo. En tal momento aparece en el oscuro fondo del cuadro la figura de un ángel que lleva en sus manos la leyenda latina *aeterne pungit, cito volat et occidit*, símbolo de la brevedad de la vida, y que se dirige silenciosamente al personaje que, dominado siempre por el sueño que pronto va á ser eterno, no abre los ojos á los avisos del cielo [1].

Por dificilísimo tengo expresar con auxilio de la palabra el efecto que produce este cuadro si se le considera con alguna detencion. Al contemplarlo toman bulto, convirtiéndose en realidad, los personajes de nuestros romances y leyendas. La aparicion del Comendador á D. Juan Tenorio no es más tremenda y solemne, y sólo puede comparársele el descubrimiento que hace Lisardo de su propio cadáver en el túmulo á que sube con temor y sobresalto.

Imposible parece poder llevar más allá el misticismo en alas de la fantasía: imposible revelar con mayor claridad un pensamiento metafísico tan profundamente cristiano. Puede asegurarse que nunca la pintura subió con mayor utilidad moral á la cumbre del romanticismo. El contraste que en tan reducido espacio presentan la vida y la muerte, el aspecto de riquezas de apartadas zonas reuniéndose al borde del sepulcro que labran á quien no las usa con sábia templanza, la indiferencia del hombre que pasa su vida en placeres y devaneos sin curarse del arrepentimiento ni acordarse de que hay eternidad y muerte, y esta que, precursora de la justicia divina, se presenta con severo ceño en la hora del juicio, convirtiendo en despojos de su guadaña las galas y ri-

---

[1] Es muy posible que este cuadro sea el que su autor pintó para el almirante de Castilla que por entonces hacia coleccion de los mejores cuadros de pintores contemporáneos y que habia dedicado una sala exclusivamente á los españoles.

© Biblioteca Nacional de España

quezas, en humo y polvo los proyectos de la ambicion y los frutos de la codicia, son elementos poderosos para conmover el ánimo del espectador, haciendo penetrar en su espíritu la útil y severa leccion moral que el pintor se propuso. Por otra parte, déjase ver claramente en este cuadro la homogeneidad, la analogía que en sus diferentes medios de manifestacion ha tenido siempre el arte entre nosotros, y la íntima relacion que constantemente se encuentra entre este y las creencias y costumbres de los españoles. A la manera que se formó la nacion por sí, apoyándose tan sólo en el seguro cimiento de su religion, única verdadera, y sin auxilio de extranjeros elementos, así el arte español, sin engalanarse con atavíos del de Fidias y Praxiteles, de sí nace y se perfecciona con la poderosa ayuda de sus creencias sublimes. Original y romántica más que otra alguna, la poesía dramática de Lope y de Calderon, de Tirso y de Moreto presta asuntos y colores á la pintura española, que bien pronto en Velazquez y en Murillo, en Zurbarán, en Pereda y en otros ciento recoge como ella inmarcesibles laureles.

Intencion moral y profunda, disposicion sábiamente acomodada á la nobleza y elevacion del asunto, desembarazo sin amaneramiento en la ejecucion, esmero sin nimiedad en los pormenores, y verdad que parece arrebatada á la naturaleza; tales son las cualidades que más descuellan en este lienzo, en que Pereda agotó sin duda las galas de su fantasía y los recursos de su pincel.

No seré yo, sin embargo, quien diga que el cuadro á que aludo carece de defectos, y tales, que si los hubiera de examinar á la luz de los principios que sirven de norma á la escuela llamada clásica, bien pudiera parecerme que afeaban la nobleza y elevacion del asunto. Pero por ventura ¿es este clásico? ¿Hánse de juzgar del mismo modo y con igual medida todas las obras del ingenio? ¿Buscará nadie principios idénticos para apreciar la variedad infinita de Shakspeare y la simetría un tanto amanerada de Corneille? ¿No tendrá en cuenta la crítica las condiciones de lugar y tiempo, las exigencias del asunto, las ideas dominantes de la sociedad en que tales obras se formaron? Si el cuadro de que hablo produce el efecto que Pereda se propuso, si por medio de tal expresion llegó á la sublimidad, á pesar del naturalismo más ó menos exagerado que pueda haber en las figuras, es y será siempre bueno, porque siempre se le podrá señalar como modelo de pintura sujetiva que no busca el complemento de la belleza en la simple contemplacion de los objetos exteriores, sino en la analogía que existe entre el mundo físico y el moral [1].

---

[1] Acompañando á este artículo, pensábamos dar una litografía del cuadro de Pereda á que se hace referencia en el texto. Un desdichado accidente nos lo impide. Lo sentimos tanto más, cuanto que dicha lámina, encomendada á un hábil artista, era ilustracion necesaria al presente artículo, y la circunstancia de haberse roto la piedra en que se habia dibujado el cuadro no nos consentirá publicarlo hasta dentro de algunos números. Nuestros amables lectores perdonarán esta involuntaria falta.

© Biblioteca Nacional de España

No léjos de este notabilísimo cuadro existen otros dos del inmortal Murillo, que de todos nuestros pintores es el que más brilla en la Academia por el número y calidad de sus obras. Son estas ocho, y, exceptuando dos que representan *la resurreccion de Cristo* y *Santa María Magdalena* (aquella pobremente comprendida y compuesta; la segunda medianamente dibujada, y en que las tintas se han vuelto negras y pesadas con el trascurso del tiempo) todas tienen verdadera importancia.

Entre ellas deben ocupar un lugar muy preferente los dos cuadros conocidos generalmente con el nombre de *los medios puntos*, y *Santa Isabel curando los enfermos*. Voy á tratar de los primeros, porque del segundo (que puede considerarse como apoteósis de la caridad cristiana) ha dado ya Viardot una descripcion inmejorable en su obra sobre los Museos de España. El suceso que aquellos lienzos reproducen es el siguiente: cuenta la tradicion que durante el pontificado de San Liberio, en la noche del 4 de Agosto del año 352, hallándose durmiendo Juan Patricio y su mujer, ciudadanos romanos, se les apareció la Vírgen y les manifestó su voluntad de que se erigiese un templo que con la advocacion de su nombre fuera estímulo á la veneracion de los fieles. Mandóles que á la mañana siguiente fuesen al monte Esquilino, donde hallarian cierto espacio cubierto de nieve, que era sobre el que precisamente queria que se levantara su iglesia. Fuéron los esposos al sitio indicado, y á la luz de la aurora, que ya asomaba por Oriente, pudieron contemplar con asombro la blanquísima nieve á que se habia referido la Vírgen, nieve que formaba gran contraste con la vegetacion agostada y con el calor del verano que por todas partes se advertia. Atónitos ambos esposos al contemplar tan milagroso acontecimiento, corrieron á manifestárselo al Pontífice, quien sorprendido por el extraño relato del patricio que coincidia con un sueño que él habia tenido, reunió el clero y se dirigió procesionalmente al Esquilino, para ver el sitio nevado y echar allí los cimientos del templo que al año siguiente de 353 se levantaba ya terminado, aunque modesto, al impulso de la fe, dando bajo la advocacion de María (en el mismo sitio en que brilló la pureza de la nieve que no pudieron derretir los rayos del sol) abrigo á todos los cristianos que á él se acogian, como lo encuentran siempre las sencillas ovejas en el amor del redil que las abraza y defiende.

Esta sencilla y pintoresca tradicion dió orígen á que más tarde D. Justino de Neve, virtuosísimo racionero de la catedral de Sevilla, encargase á Murillo los dos cuadros á que aludo, con el intento de colocarlos en la parroquia de Santa María la Blanca de aquella ciudad, donde permanecieron hasta principios del presente siglo.

Uno de estos cuadros representa el momento de aparecerse la Vírgen á Juan Patricio y su mujer. El otro, la presentacion de estos al Papa, que, ansiando ver el lugar del milagro, manda salir la procesion, que se descubre á lo léjos en el fondo del cuadro.

Si las obras de Murillo son dignas de elogio, estos dos lienzos lo merecen como la que más; á tal punto, que desde luego queda disculpado el autor de haber pintado en

© Biblioteca Nacional de España

sus figuras más bien tipos españoles que romanos, y de haber trastornado la época del suceso empleando la gala y bizarría de las plumas, espadas y ferreruelos propios del reinado de Felipe IV, y tan opuestos á la evangélica sencillez de los primeros tiempos de la Iglesia.

El lienzo en que se ve á los dos esposos dormidos en el acto de aparecérseles la Vírgen es excelente por la verdad con que presenta los personajes, no ya pintados, sino vivos (tanta es la ilusion que causan), y por la brillantez de color con que iluminada la Vírgen aparta las tinieblas de la noche anticipando el dia. La manera sencilla de presentar el bienestar y la paz doméstica, de retratar la naturaleza con exactitud admirable, de dar á la Vírgen el aspecto sobrenatural que debe tener en el cuadro y fuera de él, son cualidades que no se logran sino á fuerza de sentimiento y de estudio, y que presentan á Murillo como un pintor sobre manera idealista que sabe dar á sus obras sabrosa poesía sin abandonar la necesaria imitacion de la naturaleza, orígen siempre del arte. Esta imitacion de la naturaleza raya tan alto en el cuadro á que me refiero, que parece verse la escena y oirse el aliento del esposo que dormido abre á la luz los ojos del alma.

El caballero del cuadro de Pereda, de que antes he hablado, hermoso, rico y libertino como D. Juan Tenorio, duerme tambien como el de Murillo. Pero ¡qué distinto sueño embota voluntariamente los sentidos de estos dos personajes! Allí es el sueño imágen de la muerte; aquí descanso del espíritu. Allí forzosa concesion que hace el remordimiento á los fueros de la naturaleza; aquí reposo de la virtud en brazos de la felicidad. Déjase entrever en el de Pereda el problema de la salvacion que hace aparecer el artista como dudosa con siniestros accesorios, con tintas sombrías, con los mil recuerdos que al parecer evoca la multitud de objetos que con soberana maestría dispone en derredor del personaje. En el de Murillo se trasluce fácilmente la tranquilidad, la paz de la conciencia, y el rayo de luz que aparece en el cielo deja adivinar la mansion de eterna bienandanza que Dios reserva á sus escogidos. Ambos han dado á conocer en sus respectivos cuadros los dos caminos por donde el hombre se dirige á una dicha sin fin, ó á eterna perdicion y ruina. Pereda describiendo el venenoso cáncer con que obran en el alma las desatadas pasiones; Murillo presentando el antídoto y el consuelo.

Los dos se manifiestan grandes. Pereda, como filósofo profundo que, reconcentrándose por medio de la meditacion, contempla el vicio en toda su desnudez y lo castiga con severidad, excitando contra él el odio de los buenos y proporcionando escarmiento á los malos. Murillo, como poeta consolador que, inundando de luz el lugar en que viven sus personajes, los lleva despues por caminos de flores á gozar inefables delicias en un cielo que se abre ya para recibirlos y que es galardon de sus merecimientos.

El segundo medio punto, tan apacible y luminoso como el primero, representa,

© Biblioteca Nacional de España

segun va dicho, el momento en que los dos esposos se presentan al Pontífice y le dan cuenta de la maravillosa vision que han tenido. La sorpresa del anciano y de los prelados que le rodean está admirablemente pintada, y las figuras del primer término, destacándose por oscuro sobre un fondo claro y trasparente, ayudan al efecto de alejar la procesion que se dirige al monte Esquilino sobre cuya cima resplandece la Vírgen en trono de nubes.

El espíritu religioso y caballeresco del siglo XVII y la aficion á las tradiciones y leyendas, tan comun en nuestro pueblo, son dos cosas, que unidas á la debida imitacion de la naturaleza, fuente siempre fecunda de inspiracion artística, hacen de estos cuadros tipos determinativos de la pintura española, capaz de llegar con aquellos elementos á ser tan grande y sublime, y mucho más íntima que el arte nacido á la sombra del desnudo paganismo.

FERNANDO FERNANDEZ DE VELASCO.

© Biblioteca Nacional de España

MONOGRAFÍA

DEL

ALCÁZAR DE SEGOVIA.

HISTORIA DEL ALCÁZAR [1].

I.

Situacion de Segovia y del Alcázar. — Epocas romana y visigoda. — Invasion de Segovia por los árabes. — Reconquistas y pérdidas de Segovia por moros y cristianos. — Segovia forma parte del Condado de Castilla. — Es capital de Extremadura. — Definitiva recuperacion de Segovia por D. Alonso VI. — Restauracion del Alcázar y de las murallas de la ciudad.

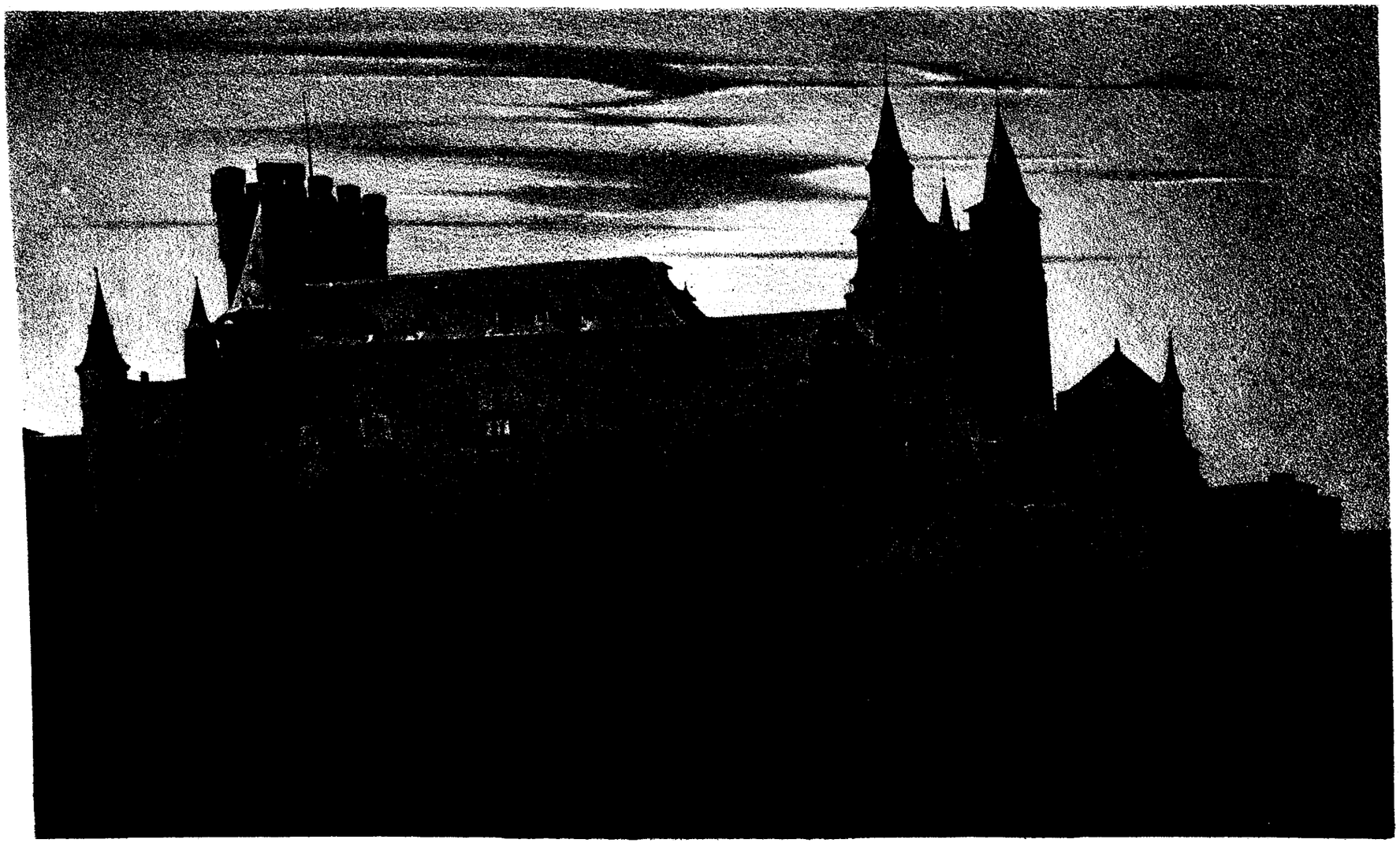


Es natural y legítima consecuencia de la topografía de un país el sitio que en él eligen sus primeros pobladores para vivir. Las necesidades naturales y de primera importancia, tales como la de adquirir los productos de la tierra precisos para el sustento cotidiano de la vida, y la no menos imperiosa que ordena la defensa natural, son leyes que han regido siempre para determinar los puntos donde se fundaron las poblaciones primitivas de todos los pueblos. No es preciso conocer la historia de este ó aquel país para asegurar cuáles de sus ciudades ó villas cuentan más tiempo de existencia, sabida que sea su posicion topográfica. En los primitivos tiempos, cuando la civilizacion que alcanzaban los hombres

---

Autores consultados.—Historia de Segovia y compendios de las historias de Castilla. Autor, Diego de Colme-

© Biblioteca Nacional de España



M. de UNCETA, dib.º y lit.º

Lit. de J. DONON, Madrid.

EL ALCAZAR DE SEGOVIA,

vista tomada desde la Iglesia de la Vera-Cruz, antes del incendio.

© Biblioteca Nacional de España

© Biblioteca Nacional de España

no bastaba para convertir un lugar cualquiera en sitio seguro y á propósito para establecer en él un centro de poblacion, las condiciones naturales del terreno habian de ser forzosamente las que obligaran á fundar las ciudades en parajes determinados. Así vemos que las ciudades situadas con aquellas condiciones registran en sus historias extrañas y maravillosas fábulas para explicar su remoto orígen; fábulas que, por poéticas y bien forjadas que sean, jamás podrán inventar más antigua causa de la existencia de los pueblos, que la necesidad humana. Así, en España, se ve atribuida la fundacion de Cádiz, Sevilla, Toledo, Avila y Segovia á Hércules egipcio, supuesto viznieto de Noé y sobrino segundo de Tubal, primer poblador de nuestra Península. Esta figuracion, cuyo orígen natural dimana de que, ocupando aquellas ciudades sitios cuya posicion topográfica ofrece todo lo necesario para que hayan sido habitadas en los más oscuros y primitivos tiempos, hállanse en ellas rastros y vestigios de remota antigüedad, ha autorizado á los historiadores para enlazar el nombre de sus ciudades con el de los principales héroes que registra la historia ó la fábula, creyendo de este modo descubrir ó conquistar importancia ó nobleza para el pueblo á que se refieren.

Segovia está situada en el centro de la Península ibérica á una legua al Occidente de una cordillera (brazos de los montes Carpetanos), entre dos profundos valles, sobre una roca que afecta la forma de una nave, con la popa al Oriente y la proa al Occidente, que mide seiscientos piés de altura por ocho mil de circunferencia en su corona, y regada por la parte Septentrional por el rio Eresma, y por el valle y lado Meridional por el arroyo Clamores. Segovia, pues, ocupa una posicion verdaderamente inexpugnable. Por tales condiciones es indudable que la fundacion de Segovia date de los tiempos en que fué poblada España. Sin vestigios hoy dia que permitan probar con datos materiales é irrecusables cuáles fuéron los primeros pobladores de la elevada y majestuosa roca sobre que se asienta la antigua ciudad, puede augurarse aquella conjetura por razones *á*

---

nares, hijo y cura de San Juan, de la misma ciudad, y su coronista, ilustrada con notas, algunas del mismo autor.—Segovia 1846.

Descripcion de la ciudad de Segovia, por el coronel de artillería D. Joaquin de Góngora, MS. de la Real Academia de la Historia.

Compendio de la historia de la M. N. y L. ciudad de Segovia, desde el año 1706 del mundo, por L. F. A. T. 1785, MS. de la Real Academia de la Historia.

Viaje artístico de Bosarte, tomo 1.°

El Alcázar de Segovia, obra dedicada al cuerpo nacional de artillería, por D. José Losañez.—Segovia 1861.

Acueducto y otras antigüedades de Segovia, por el Dr. D. Andrés Gomez Somorrostro, Canónigo de esta santa Iglesia.—Madrid 1820.

Discurso del Sr. Somorrostro, que dijo con motivo del restablecimiento de la escuela práctica de dibujo, en las salas consistoriales de esta M. N. y L. ciudad de Segovia, el 1.° de Octubre de 1807. MS. de la Real Academia de la Historia.

© Biblioteca Nacional de España

posteriori que son legítima consecuencia de haber sido poblada anteriormente á los tiempos á que pertenecen las claras y terminantes muestras que hoy se ven, de que ya existia populosa y rica la ciudad de Segovia. Dejando á un lado las gratuitas suposiciones que muchos de sus historiadores se complacen en hacer sobre lo que fué ó debió ser Segovia antes de la dominacion romana, conviene consignar que cuando los romanos se hicieron dueños de ella, debieron encontrar la ciudad muy poblada, importante y fuertemente defendida, pues se ve que siguiendo aquellos conquistadores su táctica acostumbrada para dominar con seguridad las ciudades que rendian y que por su posicion natural se hallaban grandemente fortificadas, cuidaron primeramente de fundar otra poblacion en el llano, que por lo menos contrabalancease la importancia de la ciudad vieja asentada sobre la roca. En Segovia, lo mismo que en Toledo (porque ambas ciudades ocupan posicion muy análoga), se fundó y extendió por la vega la poblacion romana, tomando tal incremento, que ni en una ni en otra ciudad faltan ahora restos importantes que prueben haber tenido ambas anfiteatros, coliseos y grandes é importantes edificios. Sojuzgada Segovia por los romanos, hicieron de ella particular aprecio y la dotaron de cuanto necesitaba tan populosa ciudad, pues falta de las aguas necesarias para sustentar á la muchedumbre que la poblaba, construyeron el admirable acueducto que aún hoy se ostenta tan firme y poderoso como estaba hace diez y ocho siglos, sirviendo ahora, como entonces, para apagar la sed de los segovianos, sin haber sucumbido á su peso, desde hace tantos miles de años, ni á las inclemencias del tiempo, las devastaciones de los hombres y la corriente de las aguas.

En la parte Occidental de la roca sobre que se fundó y aún existe Segovia, se asientan majestuosas é imponentes las recientes ruinas del Alcázar [1], cuya riqueza y lujo se ha admirado hasta hace tan poco tiempo. El ángulo agudo que forma la afilada proa de aquella nave, bajo la cual confluyen Eresma y Clamores, no es la más alta y escarpada de toda la roca, pero sí la más á propósito para ser fácilmente fortificada y defendida. Que debió existir fortificado este sitio antes de la invasion, basta á probarlo la configuracion de la roca, sin que sea razon para alimentar la más pequeña duda, la circunstancia de no encontrarse ahora lienzos de muros que tengan el carácter de las construcciones propiamente romanas. Parece, sin embargo, que data de aquella época el canal que desde el acueducto surtia al castillo de abundantes aguas.

Las muchas y calamitosas vicisitudes que habia de sufrir Segovia por su posicion é importancia en las grandes revoluciones á que dieron lugar el fin de la dominacion romana en la Península, la instalacion y ruina de la monarquía goda, y más principal-

---

[1] En el número 2.° de nuestro Boletin correspondiente al dia 20 de Marzo, dimos detallada noticia del horroroso incendio que redujo á cenizas tan bello Alcázar.

© Biblioteca Nacional de España

mente la encarnizada lucha originada por la invasion de los árabes, han sido poderosas causas para borrar de las ruinas de aquel Alcázar el sello que en él hubieran dejado impreso tan distintas razas dominadoras. Vencida ó victoriosa Segovia, su formidable fortaleza sufriria grandemente en la lucha, y debió ser siempre primero y especial cuidado de sus posesores, recomponer la parte destruida de su Alcázar. Como el terreno sobre que se asienta es una roca firme, las obras que en él se hicieran al exterior habian de partir de la superficie del terreno; y como la época en que se mantuvo más encarnizada la guerra fué la de nuestra reconquista, de ella son los más antiguos restos que se encuentran en los desnudos muros.

Razonable parece creer que fuese destruida la fortaleza que existiera en los últimos años de la monarquía visigoda, á consecuencia del mandato que dió Witiza, á principios del siglo VIII, para que se destruyesen los muros de todas las ciudades fortificadas de España. Como Segovia habia de ser fuerte por su fortaleza y no estaba cercada de murallas, indudablemente seria esta demolida.

Ni las crónicas arábigas, ni los cronicones cristianos dan noticia de cómo acaeció la toma de posesion de Segovia por los árabes en los primeros momentos de la invasion. Verdaderamente no es creible que este hecho haya quedado consignado en las historias contemporáneas, porque juzgando con acierto de qué modo se verificó la irrupcion de los árabes al mando de Tarif, se desprende claramente que la verdad del hecho tuvo mucho de ocupacion y nada de conquista, como claramente lo acaban de demostrar las últimas traducciones hechas de las crónicas arábigas [1].

Pocos años gozaron los nuevos señores de España de la posesion de la ciudad de Segovia, pues que, sucediendo en el trono de la naciente monarquía asturiana al malogrado D. Favila, su cuñado D. Alonso I (737), supo aprovecharse de las discordias que habian nacido entre los moros á causa de la riqueza é importancia de la nacion de que se habian hecho señores tan á poca costa, y dilató de tal manera sus conquistas, que recuperó toda Galicia, parte de Portugal, y pasando luego por Ledesma y Salamanca, se hizo dueño de Segovia, Sepúlveda y Osma.

Pero si breve fué el primer tiempo que dominaron los árabes á Segovia, más corto fué aún el que permaneció en poder de los súbditos de Alfonso. En 755, Abderraman I la reconquistó, destruyó y quedó de ella dueño, ahuyentando, sino á todos, á gran parte de sus moradores [2]. Habia de ser, sin embargo, muy disputada nuestra Segovia á causa

---

[1] Los importantisimos trabajos del Sr. Docy, y los no menos notables del Dr. D. Francisco Fernandez y Gonzalez, profesor de la Universidad de Granada, en su traduccion de las *Historias de Al-Andalus*, que actualmente se publica en Granada por una sociedad de amigos del Oriente, nos autorizan á formar este juicio.

[2] *Excisa Segovia anno* 755 *per Abderraman, Regem Cordubœ, mansit vinculus, et allato corpori Sancti Fruti, et sociorum, mandibula eius:* etc. Juliano, en los advers. núm. 536.

© Biblioteca Nacional de España

de la situacion que ocupaba. Mal punto para ser defendido por los moros, que en caso de derrota habian de huir por las próximas montañas de Guadarrama, pero importante tambien para prohibir á los cristianos el paso de los mismos montes, era igualmente á estos necesaria para mantener á raya las correrías de aquellos por los llanos de Castilla, y convidaba á castellanos y leoneses su reconquista, la facilidad con que podia ser auxiliada desde Valladolid ó Salamanca. No es grandemente sospechoso, por estas razones, el relato que hace Fray Gonzalo de Arredondo [1] de la toma de Segovia por el conde Fernan Gonzalez, áun cuando poco despues del tiempo en que coloca este suceso nos presente al mismo conde animando á sus castellanos (923) para emprender la *acometida á la fuerte Segovia*. Dueño de ella el conde castellano, formó desde entonces Segovia parte muy importante del naciente condado de Castilla, sin que bastase á desmembrarla de él los esfuerzos que hicieron los cordobeses para recuperarla, alentados por el rebelde y traidor D. Vela de Nájera, por los años 984. En las contínuas guerras que á esta fecha sucedieron, entre las que se cuenta la rota de Calatañazor, no se sabe que Segovia dejara de pertenecer al condado de Castilla. Antes por el contrario, fué tomando incremento su poblacion y su poder hasta el punto de llegar á ser la capital de Extremadura [2].

Asegúrannos este cúmulo de conquistas y reconquistas los irrecusables datos artísticos que aún se ven en Segovia. La fuerte muralla que la rodea es de construccion árabe bien marcada; y sin necesidad de más datos de los que podia proporcionar el arruinado Alcázar, se ven claros los vestigios de los diferentes pueblos que con tan varia fortuna se la disputaban.

La imprudente division que hizo de sus reinos D. Fernando, rey de Castilla, Leon y Galicia, dió ocasion al famoso cerco de Zamora, y á que mientras las gentes de armas de Castilla y Extremadura auxiliaban al ambicioso D. Sancho en aquella empresa, rompiese el rey moro de Toledo las treguas que con él tenia concertadas, y acosara y destruyese á Segovia en 1082 [3].

Ocupado el trono de Castilla por el invicto D. Alfonso VI y conquistada Toledo

---

[1] *Historia del conde Fernan Gonzalez,* por Fray Gonzalo de Arredondo, coronista de los Reyes Católicos. MS. que existió en la biblioteca de San Benito el Real de Valladolid, y que ahora debe encontrarse en la del colegio de Santa Cruz de la misma ciudad.

[2] Extremadura *(Extrema Dorii)* comprendía desde el nacimiento del rio Duero, junto á Agreda, hasta su union con el Heban, pasando por Tordesillas por la parte septentrional; continuaba por Occidente hasta la confluencia de este rio con otro llamado Remagon, junto á Orcajo de las Torres, y siguiendo una línea que pasaba por Flores de Avilla, Peñaranda de Bracamonte, Hecha-García, Bonilla de la Sierra, Palomera, Guadarrama, Fuenfria y Somosierra, llegaba hasta el mismo nacimiento del Duero, formando estos términos un triángulo como de ciento veinte leguas.

[3] Luis del Mármol, lib. 2.

© Biblioteca Nacional de España

en 25 de Mayo de 1085, cuidó este memorable monarca de poblar las villas de Salamanca, Avila, Medina del Campo, Olmedo, Coca, Yesca, Cuéllar, Sepúlveda y Segovia, que eran yermas desde las últimas correrías de Alí-Maimon de Toledo. Cúpole el encargo de repoblar esta última de gallegos, asturianos, leoneses y riojanos, al conde don Ramon, hermano del papa Calisto II, como efectivamente lo verificó por los años de 1088, reconstruyendo el Alcázar y las murallas con que habian en parte rodeado los moros á la ciudad. De consideracion fué la obra que en estos años se hizo en el Alcázar; y es de presumir que en él habitara algun tiempo D. Alfonso, en vista de la importancia que se dió á su reconstruccion, de la distinguida persona á quien estuvo recomendada, y las diversas donaciones que hizo al obispo de Segovia, D. Pedro, primero que ocupó aquella silla desde esta última restauracion[1]. Tambien debió residir en el Alcázar doña Urraca, obligada por las contínuas discordias en que ardia aquella parte de su reino, y de las que fuéron teatro principal las tierras comprendidas entre Avila y Soria.

(Se continuará.)

G. Cruzada Villaamil.

---

[1] Existia, y creemos que deba existir en el archivo de la catedral de Segovia, un códice en el que, segun Colmenares, se dan curiosas noticias del Alcázar. No hemos tenido posibilidad de consultarle todavía.

© Biblioteca Nacional de España

PINTURA DE LA ESCALERA DEL PARDO QUE HACE MORA.

Entre los manuscritos que se custodian inéditos en la Biblioteca Nacional existe la siguiente «Explicacion de las alegorías pintadas en la escalera del real palacio del Pardo, por el pintor que las hizo.» Fué este *Gerónimo de Mora*, discípulo de Alonso Sanchez Coello, y artista de gran habilidad y reputacion á principios del siglo xvii. Este papel nos parece curioso, porque sirve para dar idea de cómo pensaban nuestros pintores sobre las cosas del arte en aquel gran siglo de la pintura española.

Dice así el MS. de Mora:

SEÑOR.

DISCURSO DE LA PINTURA.

Fué la pintura inventada de los antiguos, no sólo para que deleitase los ojos corporales con la variedad de colores y figuras, sino para que juntamente el estragado gusto de los hombres, cebado en lo deleitoso, aprendiese lo honesto y provechoso de la natural y moral filosofía y lo más oculto y encumbrado de su teología. Para lo cual trajeron tres maneras de fábulas, unas morales, otras racionales y otras compuestas, con las cuales, formando historias y figuras (como dice Platon) nos descubrieron las más admirables obras de naturaleza, nos consolaron en nuestros naufragios, nos desarraigaron de los ánimos las perturbaciones y espantos, y deshicieron las opiniones poco honestas.—Esta doctrina siguieron los bien advertidos pintores Egipcios, Griegos y Romanos, procurando que sus obras fuesen unos hermosos y virtuosos libros, que no sólo deleitasen los ojos del cuerpo, sino que tambien levantasen á altas y celestiales contemplaciones las almas, observando siempre la calidad del lugar que adornaban, el príncipe á quien servian, ó la deidad que celebraban. Esta curiosidad necesaria vemos en estos tiempos destruida, parte, por la negligencia de los artífices, y parte, por los pocos favores que los virtuosos alcanzan. Mas pareciéndome á mí que el servir á vuestra sacra y Real Majestad debia abrasar toda tibieza, y engendrar nunca imaginadas esperanzas, he procurado con todas las fuerzas de mi ingenio juntar en esta escalera de la Majestad de la Reina nuestra señora, á lo más dificultoso de mi arte, las más que heróicas virtudes que en su Real Majestad resplandecen, acomodando el pensamiento á todo lo que al lugar ha sido conveniente y á mi entendimiento ha sido posible, celebrando á su Real Majestad debajo del nombre de Palas, diosa de la sabiduría, de la pureza, y de toda virtud, á quien los sábios dieron la custodia de los ejércitos, de las ciudades y de los palacios, porque en estas cosas y todas las demás del mundo, ninguna virtud aprovecha más que la sabiduría, y tal cual la de la Reina nuestra señora, la cual está esmaltada con los rayos de su ardentísima fe y caridad, y no ciega como la de Palas, hija de Palante, ó del cerebro de Júpiter, como los poetas fingen.

Para significar esto, sacra Majestad, puse en lo más alto de la bóveda, en un cielo abierto lleno de glorioso resplandor, la figura de Palas puesta en su mano derecha la lanza que atropella y derriba los vicios, y en la izquierda el diamantino escudo que despide de sí todas las tentaciones, con el yelmo en la cabeza que fortalece los sentidos, adornado de plumas, que significan la diligencia en las prevenciones, la urbanidad en el trato, la hermosura en las costumbres, cercada de doce génios en figura de ángeles, los cuales le están ofreciendo, como en holocausto, todas las ideas y pensamientos de los mortales, como señora de ellos. Más bajo puse todos los dioses de la gentilidad alrededor de su trono, como inferiores suyos, y porque desde la gloria de su gran Majestad, sin divertirse en cosa alguna, acude así á las miserias humanas como á las altezas divinas, me pareció rematar el fingido edificio de la escalera en un corredor abierto, para mostrar con esto la comunicacion y correspondencia que tienen sus reales aposentos con el órden de los cielos, y así adorné el corredor de hermosas ninfas, las cuales, con varios instrumentos, muestran formar aquella suave armonía que los pitagóricos dijeron hacer con su movimiento el primer móvil, queriendo mostrar con esto la bien acordada música que hacen las nobilísimas damas que, imitando á la Majestad de la Reina nuestra señora en sus divinas costumbres y santos ejercicios, se honran sirviéndola en sus celestiales retraimientos; y porque al primer móvil siguen las demás esferas, me pareció adornar las diez lunetas y capialzados de las dos suertes de ninfas que fingieron los sábios, pues aquellas nueve que llamaron musas divinas, son significadas por los nueve cielos, segun algunos autores, y segun otros, por las partes que ha de tener el perfecto sábio, y otros quieren que estas tengan á su cargo todas las buenas partes, á las cuales muestra seguir Virgilio, príncipe de los poetas latinos, dándoles en sus versos los oficios en esta forma: á Clio, la historia; á Melpomene, la tragedia; á Talía, la comedia; á Euterpe, los instrumentos de boca; á Tersicore, la cítara; á Erato, la lira; á Urania, la astrología; á Polimnia, la rectórica, y á Caliope los pensamientos heróicos; pero por estos significados y otros cualesquiera, están tambien debajo del dominio de Palas, á quien todo se humilla; y porque así estas como las demás que llamaron humanas concuerdan todas en decir que fuéron hijas de Océano y de Tétis, me pareció poner las figuras de sus padres en los dos capialzados del testero de la bóveda, poniendo en los otros ocho ninfas de las humanas, á quien están comendados los campos, montes, prados, rios, lagos, flores, árboles, y todas las demás cosas de naturaleza, las cuales toman los nombres segun los lugares y así son llamadas *híadas* en los prados, en el mar *neréidas*, en las lagunas *lepniadas*, en los rios *náyades*, en los pastos *napeas*, en los árboles *amadriades*, en los montes *oreades*.

(Se concluirá.)

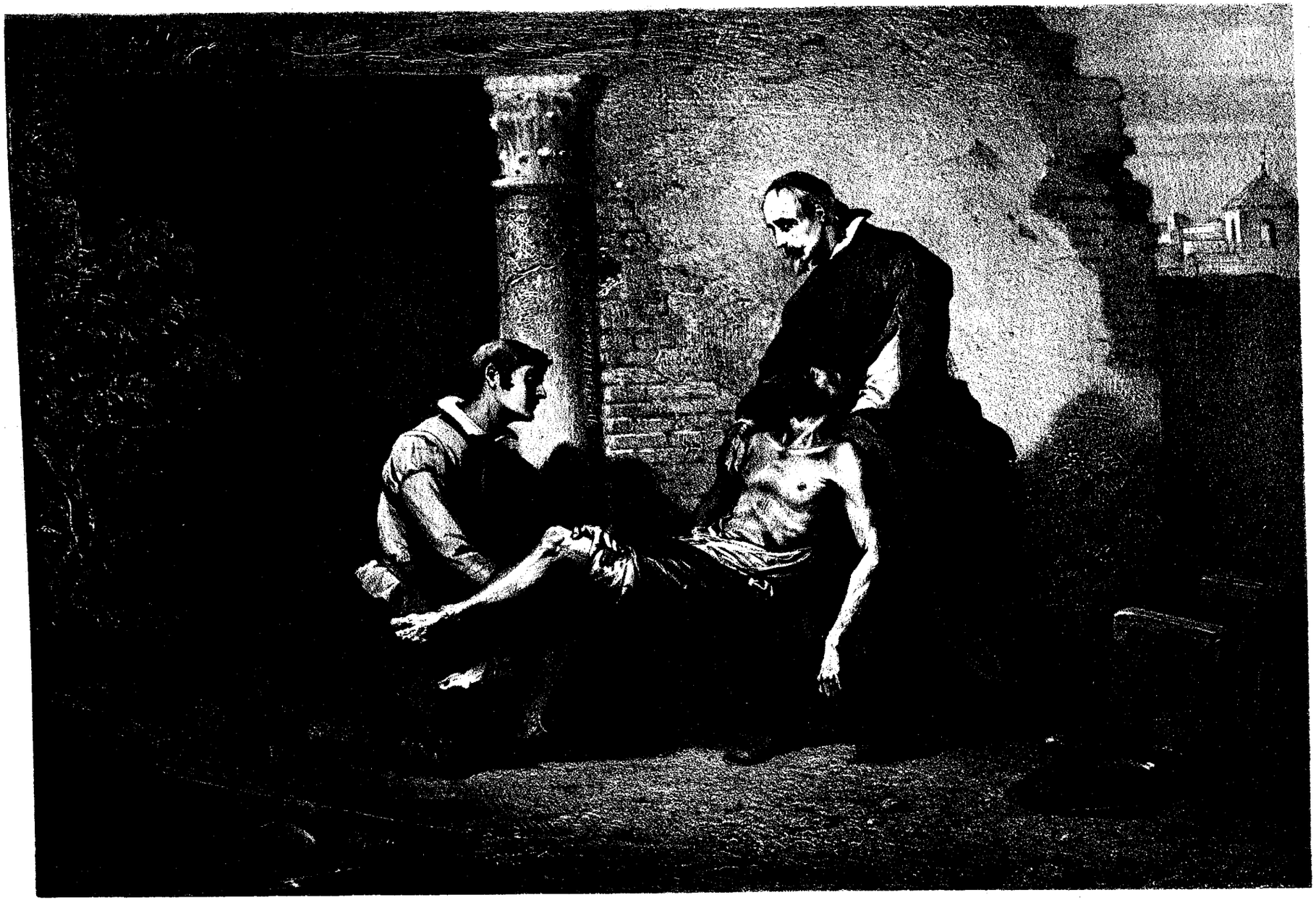
© Biblioteca Nacional de España



ORIGINAL DE D. DIEGO VELAZQUEZ.

© Biblioteca Nacional de España

© Biblioteca Nacional de España



C. CANO, inv.° y lit.°

Lit de J. DONON, Madrid.

DON MIGUEL DE MAÑARA.

© Biblioteca Nacional de España

© Biblioteca Nacional de España

MONOGRAFÍA

DEL

ALCÁZAR DE SEGOVIA.

HISTORIA DEL ALCAZAR.

II.

Importancia del Alcázar en el reinado de D. Alfonso VII, el Emperador. — Primer alcaide. — Elevada gerarquía de este cargo. — D. Alonso VIII, el de las Navas, en Segovia. — Nacimiento de doña Berenguela en el Alcázar. — Residencia en él de D. Fernando III el Santo. — Particular afecto que D. Alonso X, el Sábio, profesó al Alcázar. — Tradicion de este tiempo. — Obras que mandó hacer en el Alcázar D. Alonso.

D. Alonso VII, el Emperador, consta haber habitado el Alcázar en varias ocasiones, pues que en la era de 1175 cedió al arcediano de la Santa Iglesia de Segovia de la villa de *Salcedon*, cuyo documento está fechado *in Secovia*, XVIIII *Kalendas Ianuarii era MCLXXV*. Desde estos momentos comienzan á ser de importancia en Castilla el Alcázar y ciudad de Segovia. Entre los documentos de este tiempo, que originales se guardan en el archivo de aquella iglesia, hay uno en el que se confirma la cesion hecha á Munio Vela, por el obispo D. Pedro, del término de Collado-hermoso, y en él se lee : *Imperatore regnanti Ildefonso in Toleto, et in Secovia et in Legione*, etc., encontrándose por primera vez confirmando en lugar muy preferente la *carta*, á *Didacus Munioz Alcaid in Secovia*. En otros, que tambien confirma este mismo Muñoz, descendiente del rico y célebre Martin Muñoz, hállasele revestido de la dignidad de mayordomo del rey y alcaide de Segovia, firmando siempre de los primeros, muestra inequívoca de la importancia en que era tenido el Alcázar de Segovia, puesto que se confiaba su alcaldía al mayordomo del rey, y confirmaba *las cartas* antes que muchos prelados y condes.

© Biblioteca Nacional de España

En otra *carta*, fechada en Avila el año 1155, por la que hace donacion el emperador al obispo de Segovia, D. Vicente, y su cabildo, entre otras cosas, de la huerta llamada del Rey, se lee: *de illo horto, quod est in Secovia subtus illud ALCAZAR in ripa fluvis,* y es donde primeramente se encuentra usada la palabra Alcázar para designar la fortaleza de Segovia: y como la significacion árabe de esta voz es *casa-real, casa del César,* [1] debemos creer que era ya entonces la mansion que los reyes habitaban mientras permanecian en Segovia.

D. Sancho III, rey de Castilla, despues de la muerte de su padre el emperador, residió en el Alcázar los primeros dias de su corto reinado, como lo prueba la cesion que en 1158, *anno quo Dominus Adefonsus famosissimus hispaniarum Imperator obiit,* hizo *in Secovia* al obispo D. Guillermo y su iglesia, de la villa de Cuevas. La próxima muerte de este monarca, acaecida en Toledo en el mismo año, dió la corona de Castilla á su hijo, niño de tres años, conocido con el nombre de Alonso VIII. Grandes discordias causó la azarosa tutoría del rey, entre los revoltosos Castros y Laras que encarnizadamente se la disputaron, y grandes fuéron tambien los peligros á que estuvo expuesto aquel príncipe hasta su mayoría. De Toledo, donde le proclamó rey de Castilla D. Estéban Illan, fué llevado el jóven Alonso á Soria, de aquí á San Estéban de Gormaz, luego á Atienza, y últimamente á nuestro Alcázar de Segovia, huyendo siempre de caer en manos del rey de Leon D. Fernando, que, para completar el cúmulo de calamidades que aquella tutoría sembraba en Castilla, quiso gobernarla hasta que Alfonso cumpliese los quince años. Aún no los contaba, cuando donó en Segovia, á su santa Iglesia (1161), y á su obispo D. Guillermo, la cuarta parte de las rentas de la ciudad, en cambio del pueblo de Calatalifa, firmándose *dei gratia Rex in Toleto, et in Castella,* etc., y confirmándolo los prelados, condes y ricos hombres principales de su reino. No se hizo cargo, sin embargo, D. Alonso VIII de todos sus dominios hasta cumplir los quince años, á cuyo tiempo todos los castellanos le entregaron sus tenencias y tratando entonces de casarse con doña Leonor, hija de Enrique II de Inglaterra, celebróse el matrimonio en Búrgos. En los años de 1174 y 75 habitaba D. Alfonso el Alcázar, como lo patentizan las varias concesiones que hizo en estos años, pues todas están fechadas en Segovia. Hombre ya el rey, que de niño habia sido inocente causa de tantos disturbios y guerras intestinas, parece trataba por sus hazañas guerreras y políticas de recuperar el terreno perdido en tiempos de su minoría. Ajustadas paces con los reyes cristianos de España, enderezó toda su fuerza y su política á combatir al comun enemigo de España, siendo tal su pujanza y su fortuna, que la victoria coronó su frente en las Na-

---

[1] *Copia de voces y términos técnicos de arquitectura de orígen árabe, que se usan en varias provincias de España,* etc. Llaguno y Amirola. *Noticia de los arquitectos y arquitectura en España.* Tomo I, pág. 245.

© Biblioteca Nacional de España

vas de Tolosa, decidiéndose allí la suerte, tanto de España como de todo el mediodía de Europa.

Particular afecto animaba á Alonso el de las Navas hácia el Alcázar de Segovia, porque además de constar que confirmó muchas donaciones, parece cierto que en una de sus permanencias en él, dió á luz la reina doña Leonor á la infanta doña Berenguela, digna madre del santo rey, el conquistador D. Fernando III. Sobradamente prestan autoridad á este aserto los documentos que aún existen otorgados por D. Alonso en aquel mismo año, uno en Carrion á 13 de Mayo, en el que nada se dice de doña Berenguela, y otro que otorgó en 9 de Setiembre del mismo año, estando en Segovia *cum uxore mea Alienor regina, et cum filia mea infantisa Berengaria.* Grande importancia tendria el Alcázar de Segovia, aun cuando únicamente registrara su historia el hecho de haber nacido en él aquella reina, una de las mejores de España, que no ha sido el país que menos buenas las ha tenido en todos los tiempos.

La muerte de Alonso VIII, colocó la corona de Castilla en las sienes de su hijo don Enrique I, y durante el corto tiempo que gozó de ella este malogrado príncipe, vivió en él, retirada con su hijo Fernando, la reina viuda doña Berenguela, hasta que la muerte de su hermano acaecida en Palencia, la obligó á salir de su retiro para mantener á raya la ambicion de los Laras, que querian reproducir los pasados tiempos de la menor edad de D. Alonso VIII, y que indudablemente lo hubieran conseguido por completo sin el valor y prudencia de doña Berenguela. El Alcázar de Segovia, que vió nacer á la madre, vió tambien educarse dentro de sus muros al hijo que habia de ser el mayor monarca que cuenta la dilatada monarquía española, y vió reunidos en 1220 á Fernando con su esposa doña Beatriz, y con su anciana madre, guardando á aquel hasta que unidos en sus manos los cetros de Castilla y de Leon, partió para las conquistas de Córdoba y Sevilla. En ellas acompañaron al rey, el obispo de Segovia D. Raimundo Losana, á quien nombró su confesor, y más tarde gobernador de Sevilla, y que luego fué arzobispo por merced de D. Alonso X, y tambien el célebre segoviano D. Domingo Muñoz y sus parciales.

En 1249 ocupa el dilatado reinado de San Fernando su hijo D. Alonso X, el Sábio, que deseando visitar sus pueblos y vasallos, partió de Andalucía acompañado de su córte, que se componia de no corto número de príncipes extranjeros. Con preferencia á todas sus ciudades, visitó á Segovia, y en ella se detuvo tantas veces y tanto, que mandó celebrar Córtes en el Alcázar para escuchar las quejas de los pueblos por la baja de la moneda y subida de precios de todas las mercancías, en 21 de Julio de 1256. Nunca se vió tan honrado el Alcázar de Segovia como en estas y otras ocasiones en que D. Alonso le eligió por morada suya y de su córte, que jamás hubo en Castilla monarca que como él tuviera *voluntad de haber reyes por vasallos,* y que lo consiguiera hasta el extremo que lo indica el privilegio rodado que se conserva en el archivo de la Catedral de

© Biblioteca Nacional de España

Segovia fechado en Toledo en 1.° de Julio de 1259, pues se halla confirmado por los siguientes reyes y príncipes extranjeros: *Aboadille Abenhazar, rey de Granada, vasallo del rey; Abeo Yachoch, rey de Niebla, vasallo del rey; D. Hugo, duque de Borgoña, vasallo del rey; D. Ruy, conde de Flandes, vasallo del rey; D. Enrik, duque de Lorena, vasallo del rey; D. Alfonso, fijo del rey Juan Docre, emperador de Constantinopla y de la emperatriz doña Berenguela, conde de Do, vasallo del rey; D. Loys, fijo del emperador é de la emperatriz sobredichos, conde de Belmont, vasallo del rey; D. Joan, fijo del emperador y de la emperatriz sobredichos, conde de Monfort, vasallo del rey; Mohamat Aben, Mohamat Abenhuz, rey de Murcia, vasallo del rey: D. Gaston, vizconde de Bearne, vasallo del rey; D. Ruy, vizconde de Limoges, vasallo del rey:* personajes todos que debieron indudablemente reunirse con frecuencia en el Alcázar.

Anda muy corriente en boca de los actuales segovianos y está autorizada por muchísimos historiadores de Segovia, tanto modernos como antiguos [1], una tradicion que no dejaré pasar en silencio. Conózcala el lector curioso como el mismo Colmenares, la publicó.

Murmuraban que el rey se habia dejado decir en secreto y en público, que si asistiera á la creacion del mundo, algunas cosas se hicieran diferentes..... En Búrgos, Pedro Martinez de Pampliega, ayo del infante D. Manuel, su hermano, por divina revelacion le habia avisado aplacase con penitencia á Dios, que ofendido de tan grande impiedad, le amenazaba con pérdida del reino y vida: y que despreciando la amonestacion, habia porfiado en el desatino.

Estando, pues, en nuestra ciudad, (1262) quiso Dios, detenido siempre en el castigo, reducirle con nuevos avisos. Llegó al Alcázar, donde el rey se hospedaba, un religioso franciscano, varon de santa vida: algunos dicen que era Fray Antonio, nombrado de Segovia, por natural de nuestra ciudad, de cuya santidad escriben las historias franciscanas.....

Este, pues, con modestia religiosa, habló al rey en esta sustancia:

No hubiera, señor, venido de mis cláustros á vuestros reales piés con menos impulso y motivos que de Dios, á quien teneis ofendido con presunciones inconsideradas: pues habiéndoos criado aventajado en bienes temporales de tantos reinos, y espirituales de tan alto entendimiento, usando mal de tantos favores, os reveleis contra vuestro criador, presumiendo que sus obras pudieran ser más perfectas con vuestra asistencia. No imiteis al más bello de los ángeles, hoy por su soberbia el peor de los demonios. Enmendad en vos mismo, pues ahora po-

---

[1] Refieren esta tradicion, con poca ó ninguna variante, los siguientes: Fray Alonso de Espina, en su *Fortalicio de la fe;* D. Rodrigo Sanchez, obispo de Palencia, en su *historia de España;* Diego Rodriguez de Almeida, arcipreste de Vall de Santibañez, en sus *Historias escolásticas;* el maestro Pedro Sanchez de Acre, en su *Historia moral y filosófica;* Gerónimo de Zurita en sus *Anales de Aragon;* Juan de Mariana, en su *historia;* Pisa en su *historia de Toledo;* Juan Cuipiano en sus *Césares;* Fray J. de la Higuera, *historia de Segovia* MS. de la Academia de la Historia; Gomara, id. id.; y sobre todo, asegura Colmenares, que una historia muy antigua, manuscrita en papel, y letra de aquel tiempo, que tenia en su libreria, referia el hecho como él lo cuenta y dejamos escrito.

© Biblioteca Nacional de España

deis, y os importa tanto lo que presumiades enmendar en la fábrica del mundo, perfectísima en fin de la perfeccion divina. Reconoced culpa tan sacrílega, y con penitencia, inclinad la misericordia de Dios al perdon, y no irriteis su inmenso poder al castigo, pues sabeis que no es este el aviso primero, y podria ser el último. El rey se alteró demasiado, y respondió airado: y el religioso, cumplida su embajada, aunque no su deseo, volvió á su convento. Aquella misma noche, cargó sobre el Alcázar tan terrible tempestad de agua, truenos y relámpagos, tan pavorosos, que el más animoso vió la muerte. Un rayo, en la misma pieza en que los reyes estaban, rajó las techumbres, que son bóvedas de fortísima cantería, y abrasando el tocado á la reina (doña Violante), consumió otras cosas de la cuadra. No alcanzaba el rey esta tempestad con su astrología y saber, porque la causaba su ignorancia.

Despavoridos ambos, salieron voceando. El rey instaba le trajesen aquel religioso. Venció el temor á la obediencia, y ninguno se atrevia al peligro; en fin, uno de la guardia, en un buen caballo, llegó a San Francisco, y trajo al religioso instado de su guardian. La tempestad y pavor crecian, hasta que comenzando el rey á confesar la culpa, con el arrepentimiento menguaba la tempestad milagrosamente, y al siguiente dia abjuró en público la blasfemia.

Pero no concluye aquí la tradicion. Achacábase tambien como patente señal del suceso los destrozos que hizo en las paredes y bóveda de la misma estancia del rey (que era la sala llamada hasta aquel momento *del Pabellon* y desde *entonces del Cordon),* aquella noche la caida de un rayo, cuya señal se conservó bien patente hasta el año de 1590 en que se empizarró de nuevo y recorrió la cúpula de la bóveda, añadiéndose que por esta causa mandó el rey esculpir alrededor de toda la estancia un cordon de San Francisco, para perpétua memoria. Más adelante, cuando nos ocupemos exclusivamente de la parte artística de este monumento, probarémos lo que hay de imaginario en esta tradicion.

Como inmediatamente, despues del suceso, acaecieron la rotura de hostilidades comenzadas contra Alonso X por el rey de Granada; la desobediencia y negativa al pago del tributo á que estaba obligado el rey Murcia; la rebelion de los moros de Jerez y el asedio con que intentaron estos apretar la campiña de Sevilla, deducen los clérigos que han escrito la historia de estos tiempos, que desde aquella terrible noche se eclipsó la estrella del sábio rey, y todo le fué contrario y adverso. Ciertamente, que desde 1264 en adelante todo le fué mal al orgulloso monarca. Comenzando por empobrecerse neciamente pagando entera la cantidad que exigió el Soldan de Egipto por el rescate de Balduino (á quien habia despojado del imperio de Constantinopla, Miguel Paleogo), cuando la emperatriz Marta vino á Búrgos á pedirle solamente la tercera parte de los 30.000 marcos de plata en que estaba concertado el rescate, por haber recibido ya los otros dos tercios del Papa y del rey de Francia; continuando por el mal éxito que tuvo en su pretension á la corona imperial de Alemania, para lo que tantas sumas de dinero derrochó y tanto descuidó la gobernacion de su propio reino; siguiendo

© Biblioteca Nacional de España

por la desgraciada muerte que recibieron de mano de los moros, su hijo el príncipe don Fernando, D. Sancho de Aragon, arzobispo de Toledo, y D. Nuño de Lara; y acabando por los disgustos que le originaron las pretensiones de su hijo D. Sancho á la sucesion de la corona de Castilla, pretensiones que se vió forzado á respetar y reconocer en las Córtes que celebró en el Alcázar en 1276, y en las que hizo (primer ejemplo de esto en Castilla) que los tres estados del reino le reconociesen y juraran su sucesor, posponiendo á los infantes de La-Cerda, hijos del difunto príncipe D. Fernando, todo fué verdaderamente desdichas é infortunios para D. Alonso X, el Sábio.

Tanto en la primera y bonancible parte de su reinado como en la calamitosa que la precedió, distinguió aquel tan sábio como poco político monarca, con particular cariño á la ciudad y Alcázar de Segovia. Donaciones cuantiosas á la obra de la iglesia catedral, obispo y cabildo; obras nuevas y reparaciones de gran lujo en el Alcázar, tales, como la de haber empezado la sala de los Reyes; grandes privilegios concedidos á los habitantes de Segovia, y paternal solicitud desplegada en beneficio de todos ellos y particularmente con los de la parte baja de Segovia, á quienes queria atraer á que viviesen dentro de los muros para que estuvieran más seguros y abrigados á los ataques de cualquier ambicioso enemigo; todo esto fué preferente cuidado de su gobernacion [1].

Y así siguió estimando la ciudad y Alcázar, hasta que le arrebató la muerte en Sevilla, á 21 de Abril de 1284 años, á los 62 de su vida, que tan azorosa fué en política, como brillante y grande para las ciencias, las artes y la literatura castellana.

G. Cruzada Villaamil.

---

[2] Hé aquí el que concedió en 1278, que original se conserva en los archivos de la ciudad:

Sepan cuantos este privilegio vieren é oyeren, como nos, D. Alfonso, por la gracia de Dios, rey de Castilla, de Toledo, de Leon, de Galicia, de Sevilla, de Córdoba, de Murcia, de Iaen é del Algarbe, en uno con nuestros fijos el infante D. Sancho, fijo maior é heredero, é con D. Pedro, é D. Juan, é D. Jaime, por gran favor que habemos, que la ciudad de Segovia sea bien poblada é los moradores de ella sean más ricos, é abondados, é nos puedan mejor servir á nos é á los que regnaren despues de nos. E por facer bien, é merced: tambien á los que agora son moradores dentro de los muros de la ciudad, como á los que serán de aquí adelante, para siempre jamás, quitámosles todo pecho, salvo el de moneda, é yantar, é que nos vayan en hueste cada que menester ouieremos su seruicio, asi como lo deben facer ellos, é los otros concejos de nuestro seruicio. Et es bien, é esta merced facemos á todos aquellos que toviesen las mayores casas pobradas dentro de los muros de la ciudad con las mujieres, é con los fijos, ó con la otra compaña que ouieren. Et defendemos, etc. Fecho el privilegio en Segovia (en su Alcázar, pues que en él habitaba siempre que en ella residia). *Martes veinte y siete dias andados del mes de Setiembre, en Era de mil é trescientos é diez é seis años. E nos el sobre dicho rey D. Alfonso, etc., etc.* Sigue la ruedada con el signo del rey Alfonso y los nombres de los que la confirman, que son hasta sesenta y ocho entre infantes, prelados, condes y ricos hombres.

© Biblioteca Nacional de España

PINTURA.

LA ESCUELA DE MADRID.

(Continuacion.)

Al llegar á D. Diego Velazquez de Silva se ofrece la cuestion de si debe ser ó no comprendido en la escuela de Madrid: á nosotros nos parece esto muy claro; pero no así á los naturales de Sevilla ó apasionados á su escuela. Natural es hasta cierto punto que tal suceda, tratándose del primer pintor de los muchos que ha producido España. El haber nacido Velazquez en Sevilla en 1599 y ser discípulo de Francisco Pacheco, sevillano tambien, son las razones en que se apoyan los que pretenden incluirle en la escuela sevillana; pero ni una ni otra nos parecen suficientes.

Ya hemos dicho que el lugar del nacimiento no es el que fija la escuela á que el pintor pertenece. Su educacion, su gusto, su manera de sentir, son los que la determinan; y si bien puede objetarse que Velazquez se educó en Sevilla, nosotros dirémos que la educacion que recibió en la escuela de Pacheco, ni influyó ni pudo influir en el camino que siguió su genio. Con efecto, nada más distante de los cuadros de Velazquez que los duros de Pacheco, que ni en la manera de pensar y desarrollar el asunto, ni en el dibujo, ni en el color, tienen el menor punto de contacto con los de su discípulo. Velazquez se formó estudiando la naturaleza, que fué su maestra, su guia, y le enseñó primero la solidez en el dibujo y despues la verdad y frescura de color, no las obras ni los preceptos de nadie. Si en algunos cuadros estudió, no fué seguramente en los que se pintaban en Sevilla, sino en los que existian en Madrid y en los sitios reales, donde el inmenso número de obras maestras, especialmente venecianas, á las que Velazquez

© Biblioteca Nacional de España

tenia gran aficion, pudieron gustarle más ó menos, mirarlas con más ó menos detenimiento, pero nunca influir en un genio tan independiente y determinar un estilo tan original, y una manera nunca vista hasta entonces, ni nunca igualada despues. Así que, puede afirmarse que Velazquez no tuvo más maestro que la naturaleza, vista tal como es, y que por lo tanto nada significan en él, porque son como si no existiesen, atendida su ninguna consecuencia los precedentes del maestro, ni de la localidad.

Hasta aquí hemos visto que Velazquez no pertenece á la escuela sevillana; ahora vamos á demostrar que debe incluirse en la de Madrid.

Cuando Velazquez vino la primera vez á la córte lo hizo con objeto de estudiar. Ya en Sevilla le habian llamado la atencion las obras que de aquí llegaban, é influian en él de tal suerte, que dice Cean hablando de ellas: «pero las que más le llevaron su aten»cion fuéron unas de Luis Tristan, por la analogía que tenian las tintas con su gusto y »por la viveza de los conceptos; y habiéndolas copiado, se declaró su sectario y pro»curó dejar la manera seca que le habia pegado su maestro. No fué este el solo bien »que causaron, porque deseoso de ver otras, emprendió un viaje á Madrid.» De manera que ya en Sevilla y antes de salir de aquella ciudad, procuraba apartarse de su maestro y seguir el gusto de Luis Tristan, discípulo del Greco, á quien igualmente se conoce que estudió Velazquez, y ambos de la escuela de Toledo. Pero ya hemos dicho antes que para nosotros la verdadera enseñanza del gran pintor sevillano estuvo en la naturaleza, si bien pudiera haber aprendido á verla é interpretarla en el Greco y en Tristan, porque los cuadros enseñan á ver. De forma que cuando Velazquez vino la primera vez á Madrid, lo hizo con objeto de estudiar, y si bien es verdad que sabia ya mucho, como lo prueba el retrato del poeta Góngora que pintó entonces y que tiene gran carácter, está todavía muy léjos de la frescura y trasparencia en las tintas que alcanzó despues.

Oportunamente demostrarémos que en el desenvolvimiento del talento de Velazquez se observa la misma marcha que en el de un descubrimiento moderno, la fotografía. Las primeras pruebas que se hicieron en papel, semejan á los primeros cuadros de Velazquez, los cuales, teniendo justo el contorno eran duros y pesados en los oscuros. Pero á medida que su genio se fué desarrollando, lo mismo que en aquella la experiencia y el estudio adelantó, fuéron perdiendo sus obras aquella dureza y sequedad, y llegó á donde la fotografía no ha llegado ni llegará jamás. Probando, además, esta que Velazquez tenia razon al reproducir la naturaleza del modo que lo hacia, y que la veia como se ve en la cámara oscura donde la verdad se refleja.

Pero volviendo á la cuestion de si Velazquez pertenece ó no á la escuela de Madrid, dirémos que no sólo los antecedentes que hemos mencionado, sino el haber vuelto á la córte al año del primer viaje, para establecerse en ella como lo hizo, por haber aquí adelantado y llegado á donde llegó, y sobre todo por el gérmen que dejó en nuestra es-

© Biblioteca Nacional de España

cuela y que ya no se borró hasta su decadencia, debe comprenderse en ella y no en la de Sevilla, á la cual hemos ya visto que no le unian, ni el gusto, ni las simpatías, de la que se alejó cuando aún no estaba formado, y en la que ni dejó imitadores, ni ejerció la inmensa influencia que ha hecho decir al autor del *Catálogo de los cuadros del Real Museo*, que puede considerarse como el fundador de la buena escuela de Madrid. Conténtense, pues, los sevillanos con la gloria de que en su tierra haya nacido y se haya criado, y no quieran incluirle en una escuela que ni siguió ni trató de seguir, por la que no tenia simpatías y que cuenta ya por otro lado nombres como los de Murillo y Zurbarán. Si pues los antecedentes de los cuadros de Velazquez no son sevillanos, y las consecuencias que estos produjeron, no se experimentaron en Sevilla sino en Madrid, queda sentado que Velazquez pertenece á la escuela madrileña. Más adelante irémos viendo la inmensa influencia que en ella ejerció.

Dejando aparte la biografía del que es con razon tenido por maestro de los maestros, porque, además de haber sido ya extensamente escrita por propios y extraños, no cabria en los límites de este artículo, y refiriéndonos solamente á sus producciones, harémos observar que en todas ellas, sea cualquiera su asunto, hay las mismas eminentes condiciones, una inmensa verdad. Por eso Velazquez, seguro de interpretar bien la naturaleza en todas sus formas, ha abarcado toda clase de asuntos, tratándolos siempre de una manera realista, circunstancia que tal vez sea considerada por algunos como defecto, y que para nosotros constituye una prueba de la gran independencia y originalidad de su genio, que no obró al tratar en esa forma los asuntos por ignorancia, sino á sabiendas, con plena conciencia de lo que hacia. Porque un hombre que estuvo dos diferentes veces en Italia, que en ella copió con cotidiana asiduidad tanto los modelos griegos como las obras de Miguel Angel y demás grandes maestros del siglo de oro, y que, alternando con ellas, á la vista de la antigüedad, pintó el cuadro que representa á Vulcano rodeado de sus cíclopes en el momento en que Apolo le denuncia la infidelidad de su mujer, y lo hace de la manera puramente realista y pintoresca que lo ha pintado, es mucho más grande, más original, con más genio que el que admirando, como Velazquez admiraba, los tesoros de la antigüedad, se anonada, pierde la conciencia de su propio mérito, y sólo procura imitar más ó menos servilmente las concepciones de otro. No era el temple de Velazquez para esto. Comprendiendo lo mucho que vale el antiguo, como lo prueban los infinitos vaciados que trajo y la buena eleccion que tuvo, comprendió asimismo que en el arte hay muchos caminos, y que no es sólo la pureza de la forma, el único que conduce á la inmortalidad.

Pero no se crea por esto que todo el mérito de Velazquez estriba en una imitacion exacta del natural, no: Velazquez tiene todas las condiciones que constituyen un gran artista, tanto prácticas como morales, y de ello ofrece buena prueba el cuadro llamado *de las lanzas*, que representa la rendicion de la plaza de Breda en el acto de entregar

© Biblioteca Nacional de España

el gobernador de la plaza las llaves al general español marqués de Espínola. ¿Puede darse, en efecto, nada más grande, ni que revele ideas más altas de heroismo y grandeza de alma que la tierna solicitud con que el vencedor acoge al vencido, evitándole así el sonrojo de su desgracia? ¡Qué gran diferencia entre esta manera de comprender el asunto, y la de Leonardo que coloca al vencido de rodillas, entregando humildemente las llaves, y al vencedor que las recibe sin dignarse siquiera bajar de su caballo! E marqués de Espínola de Velazquez, por el contrario, respirando benevolencia, parece como que dirige al flamenco plácemes por el valor desplegado en la defensa. Y si de la idea pasamos á la ejecucion y observamos lo bien dispuesto de las masas, lo hábilmente que está repartida la luz, el carácter de las figuras, lo exacto del dibujo, el gran ambiente y sobre todo la frescura de color á que no ha llegado ninguno de los maestros que cuenta el arte en todas las escuelas, faltarán palabras con que alabarlo, y todo cuanto dijéramos seria pálido reflejo de la impresion que produce el original.

Y cuanto decimos del cuadro *de las lanzas* es igualmente aplicable á los demás en que este artista luce su genio, sea cualquiera el asunto que trate; ya sea religioso, ya bíblico, ya mitológico, ya de costumbres en todos sus aspectos, ya retratos tratados de todas maneras. Trabajo por demás grato, pero largo y fuera de las condiciones de este artículo, seria el ir analizando cuadro por cuadro y belleza por belleza de las muchas que se admiran en las obras de Velazquez. En la imposibilidad de hacerlo, contentémonos con decir que una gran sobriedad de paleta, la carencia de procedimientos, un manejo imponderable, suma valentía y frescura en el color, que es la misma verdad, dibujo justo y exacto, gran conocimiento de la perspectiva lineal y aérea y completa originalidad, son las condiciones que lo distinguen y elevan á la altura en que se encuentra como honra y prez de la escuela madrileña.

En muestra de lo bien que trataba todos los asuntos y de la manera sencilla que usaba en el país, acompañamos á este número la litografía, hábilmente interpretada por D. Ceferino Araujo, del que existe en el Real Museo, señalado con el número 101, que el *Catálogo* explica como *Boceto de un jardin con parte de arquitectura* y que si mal no sabenos es una vista de la *Villa Médici* que Velazquez debió pintar en uno de sus viajes á Italia. Aunque pequeño y de escasas pretensiones, este país tiene las cualidades que distinguen á su autor; y lo publicamos, tanto por esto, como por la circunstancia de no haber sido reproducido anteriormente, segun creemos.

ENRIQUE MÉLIDA.

© Biblioteca Nacional de España

UN CRUCIFIJO DE LA EDAD MEDIA



El crucifijo, cuya copia publicamos al fin de estas líneas, curiosa muestra de la escultura en bronce del siglo XIII, procede, segun tenemos entendido, de una antigua capilla de familia de Astúrias [1]. La cruz, que podrá tener como cincuenta centímetros de altura, parece haber sido fabricada para colocarla en un asta ó varal, y su traza y labores justifican visiblemente la antigüedad que le suponemos. El recorte de los remates de los cuatro brazos se asemeja á la forma de la flor de lis tan usada en los tiempos medios, y especialmente desde que se generalizó el gusto llamado gótico; los cuatro rosetones taraceados, que interrumpen la rigidez de las líneas, recuerdan las antiguas indicaciones que se ponian en las cruces, cuando aún no se les unia escultura alguna representativa, para señalar el espacio que debiera ocupar la figura del Redentor; los adornos que por anverso y reverso recorren toda la cruz, aunque labrados por un buril grosero, parecen inspirados por modelos de buen estilo; y las pequeñas salientes que se notan debajo de los brazos, dan señal de haber tenido piedras ó figuras alegóricas suspendidas, recuerdo tambien de la antigua manera de adornar el símbolo cristiano.

La parte más notable de la obra y que motiva estos apuntes, es la figura de bulto del crucificado y la representacion del Cristo triunfante que ocupa la interseccion de los brazos por el reverso, trazada á buril, de igual manera que los adornos. La primera es una tosca imágen de reducidas dimensiones, ceñidas las sienes por corona real y cubierta de cintura á rodillas por un paño plegado. La hechura material de esta efigie indica una mano más ruda que el trabajo de la cruz, como si ambas fueran de distinto tiempo, aunque la otra figura demuestra por su colocacion, que desde el principio se repuso el sitio que ocupa la imágen de bulto, y además presenta la misma desigualdad de ejecucion, respecto de la cruz. Nótase en esta escultura el empeño de imitar la realidad de la forma humana, pero expresado de la manera más cándida y primitiva, lo cual no excluye sin embargo cierta seguridad de toque, como si el autor estuviese acostumbrado á labrar efigies de igual género, imitándolas de otra más perfecta, aunque difícil de reproducir con el buril en bronce.

La figura del Cristo triunfante ofrece el aspecto y disposicion general que á esta representacion se daba en los siglos medios, la cual conservó por largo tiempo el carácter severo y sacerdotal del modelo bizantino de que procedia. Sentado el Salvador sobre un trono, levanta la mano derecha en actitud de bendecir, mientras sostiene en la izquierda el libro de los Evangelios, segun se ve en el grabado que encabeza este artículo.

Ocioso fuera exponer en este lugar consideracion alguna acerca de la forma y orígen de estas representaciones religiosas, por ser materia de todos conocida. Lo que importa á nuestro propósito es acopiar muestras artísticas para contribuir al estudio de las artes plástica y gráfica, para resolver el problema de lo que en realidad llegaron á ser una y otra en España, durante la edad media. Este trabajo, que ha de ser lento y obra de difíciles y numerosas comparaciones, requiere ante todo datos verdaderamente artísticos en que fundar la observacion; requiere el conocimiento de las obras, aunque sólo sea por reproduccion y copia, para no perderse en supuestos vanos, producto de una crítica incompleta y casuista. No es otro el fin que nos proponemos al dar á conocer estos monumentos y cuantos en adelante reproduzcamos. Por lo pronto nos abstenemos de decidir si hubo ó no pintura y escultura española desde los primeros tiempos de la reconquista, hasta los albores de la edad moderna, pues aunque en nuestro juicio no falten razones en abono de nuestra particular opinion, todavía tenemos por más acertado reservarla para cuando haya el suficiente número de datos publicados, en vista de los cuales pueda juzgarse de la exactitud de nuestro fallo.

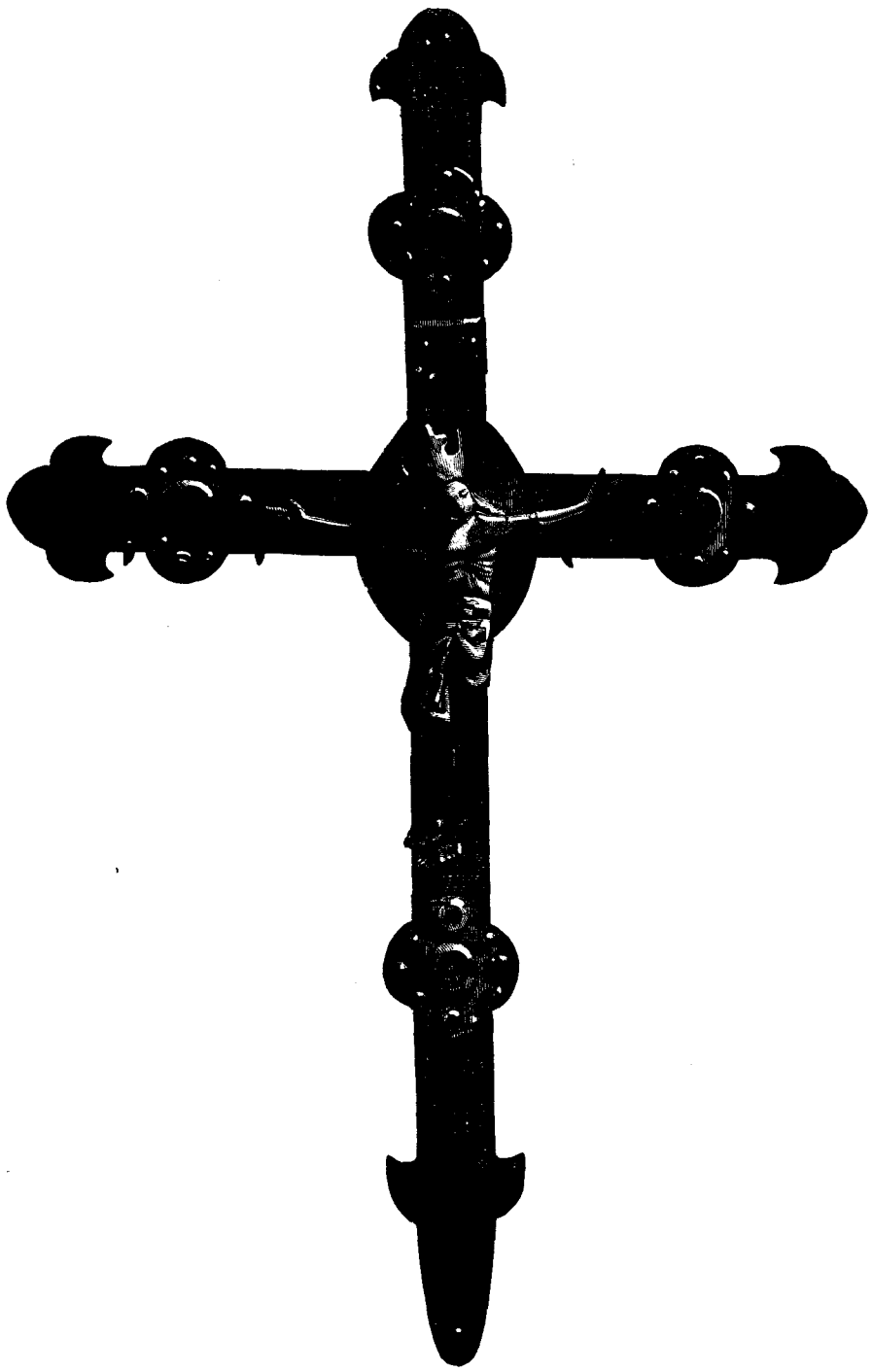
Los estudios de que hasta hoy han sido objeto las obras de pintura y escultura anteriores al siglo XV, se han encaminado más bien á fines históricos que no artísticos; no hace mucho tiempo que bajo la desdeñosa calificacion de estátua ó cuadro gótico, se confundian las obras de ocho siglos, sin notar diferencia alguna de estilo ni tiempo, sin que á nadie se le ocurriera cuán larga série de trasformaciones habian de encadenarse para llegar á la delicadeza exquisita de Gil de Siloe y Guillen de la Mota, partiendo de la grandeza imponente y bárbara del maestre Bartolomé. Hoy contamos, es verdad, con una clasificacion cronológica, aunque no siempre apoyada en fundamentos inequívocos, para distinguir la fecha de estos monumentos; podemos asimismo interpretar su significacion histórica, pero entre tanto ignoramos su verdadero valor é importancia en la esfera del arte. De doce no pasan los nombres de pintores y escultores, cuya antigüedad se remonta más allá del siglo XV, que por milagro han llegado hasta nosotros; ni una sola escuela, ni una sola diferencia característica del arte, tal como se entendia

---

[1] Debemos la atencion á su dueño, el capitan D. José María Blanco, de habérnoslo facilitado para reproducirlo por medio de la fotografía.

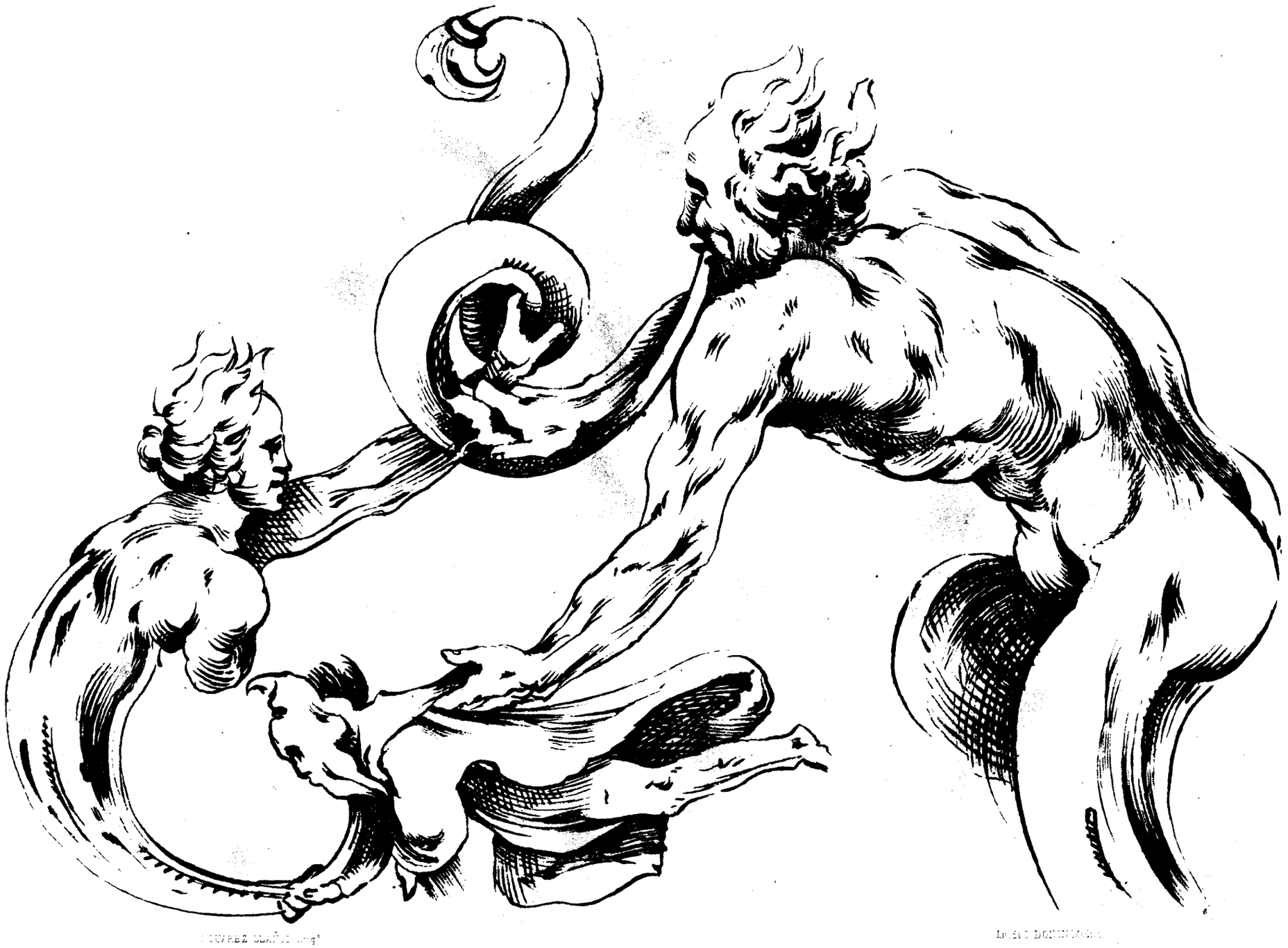
© Biblioteca Nacional de España

en los diferentes pueblos de la Peninsula que le cultivaron, se ha definido y separado de la confusion general, y ni aún sabemos la procedencia y representacion artística de la mayor parte de los ingenios que en dicho siglo enriquecieron á España con multitud de obras, las cuales, así como sus autores, son sin embargo conocidas y admiradas de todos. En suma, carecemos de lo principal, que es una clasificacion rigorosamente artística para juzgar de nuestra pintura y escultura anteriores al Renacimiento. Las observaciones aisladas en esta clase de estudios, son harto ocasionadas á error, si todas no se refieren y enlazan entre sí, formando un encadenamiento que se compruebe y justifique por sí mismo. Las tradiciones, los accidentes locales, el influjo de un gusto extraño y los medios materiales de ejecucion, todo esto se halla por fuerza representado en cada obra por imperfecta que fuere, todos y cada uno de estos elementos contribuyen á darle un carácter determinado, el cual no es posible conocer y clasificar, si se prescinde de alguno de ellos. No basta por lo tanto la clasificacion cronológica con que hasta el presente se han contentado los críticos, ni las observaciones puramente históricas para distinguir en ambos ramos del arte lo que podamos tener por original y propio, y por extranjero é imitado, para saber en suma qué parte llevó España en el movimiento artístico europeo de aquellos siglos; cuestion importante en que no sólo se interesa la vanidad nacional, por más que la vanidad nacional sea por más de un concepto respetable, sino la historia general del humano ingenio. Aún prescindiendo de todo amor patrio, siempre es de grande importancia conocer la inclinacion artística de un pueblo; qué clase de representacion conviene á su fantasía cuando le animan determinadas creencias y aficiones; por qué se alienta ó suspende el vuelo de un arte, y cómo, en fin, y por qué medios corresponde la nventiva artística á la necesidad de representar bajo galanas formas cuanto se cree y cuanto se ama. —J. F



© Biblioteca Nacional de España

© Biblioteca Nacional de España



FAC-SIMILE DE UN DIBUJO ORIGINAL DE ALONSO CERRUGUETE.

De la Coleccion del Sr. D. Valentin Carderera.

© Biblioteca Nacional de España

D. ALONSO BERRUGUETE GONZALEZ.

III.

Como ya hemos indicado [1], grande era el nombre de nuestro Berruguete en Castilla é importantes las mercedes con que le habia distinguido el emperador D. Cárlos antes de terminado el año de 1526, en cuya fecha contrató con el R. P. D. Alonso de Toro, abad del convento de San Benito el Real de Valladolid, la obra del retablo mayor de la iglesia de aquel monasterio. Nada más natural, parécenos ciertamente, que aquel R. P. *visitador, reformador general de aquella órden y congregacion,* que tantos bienes y rentas atesoraba, encargase al más afamado de los artistas la obra suntuosa y grande que proyectaba y le era tan necesaria, y que al mismo tiempo el artista deseara hacerla poniendo su mayor esmero y cuidado en salir airoso y con gloria de su empresa. Sucedió, pues, al principiar esta obra, lo que por regla general puede decirse que sucede siempre, y fué que el abad y el artista contrataron y estipularon las bases y condiciones bajo las cuales habia de realizarse, animados ambos de la mayor buena fe y de los más fervientes deseos de que la iglesia del convento de San Benito el Real tuviera un retablo que fuese una verdadera obra maestra y de suma riqueza, tanto material como artísticamente considerada. No de otro modo se comprenden las condiciones de no ponerla precio, de exigir para ella los mejores materiales y dejar al completo albedrío del artista la traza y ejecucion de su proyecto. Pero fuese que el abad no llegara á imaginarse la cantidad á que habia de montar el coste total de la obra que mandaba hacer con tanta riqueza y perfeccion, ó bien que los otros trabajos que por aquel entonces tambien tenia Berruguete en ejecucion, no le permitiesen dedicarse á ella,

[1] Véase el cap. II, pág. 77.

© Biblioteca Nacional de España

tanto como pensara y quiso al principiarla y comprometerse á concluirla completamente en los siete años siguientes al de la fecha del contrato, es lo cierto, que la obra tan cordial y amistosamente comenzada, terminó interviniendo entre ambas partes la autoridad del señor teniente corregidor por SS. MM., de la villa de Valladolid [1].

Cuanto nos dicen los documentos que publicamos, que aconteció en la tasacion y pago completo del retablo de San Benito, tiene para nosotros mucha más importancia de la que á primera vista aparece. No nos detenemos en estos acontecimientos con el solo objeto de indagar y dejar consignados los hechos que acontecieron en la vida privada del artista que intentamos dar á conocer, muévenos cuestion más alta é importante para la historia de las artes en España. Observando detenidamente quiénes fuéron los artistas que intervinieron por ambas partes contratantes, quién el que terció en la cuestion por mandato del teniente corregidor D. Pedro Gigante, cuáles las correcciones que se mandaron hacer en el retablo y cuáles las fechas de los documentos que citamos, llegamos á convencernos de que esta cuestion nos proporciona un nuevo dato para conocer la lucha que mantuvo en los primeros años del siglo XVI la arquitectura gótica que moria en Castilla con la que importada de Italia por BERRUGUETE, más principalmente que por otro alguno, comenzaba á adoptarse designándola con el nombre de arquitectura greco-romana. Aún cuando antes de que BERRUGUETE volviese á España, ya la arquitectura gótica habia dad oentrada á algunos preceptos de la clásica, no campeaban ni una ni otra por completo, resultando de esto naturalmente un conjunto íbrido, que no por serlo dejaba de ser agradable y contener grandes bellezas de ejecucion. Ejemplos tenemos muy terminantes de ello en Salamanca, Avila, Toledo, Segovia y muchas otras ciudades. Habia de concluir este primer período del llamado renacimiento cuando las influencias italianas se hiciesen sentir más enérgica y directamente, y esto aconteció con la venida á Castilla de BERRUGUETE y de tantos otros que volvian de estudiar las artes en Italia, despues de haber impreso en ellas su potente y marcado sello el genio gigantesco de Miguel Angel. Que BERRUGUETE pertenecia á la escuela de este coloso ya queda dicho anteriormente y demostrado con la reproduccion de algunas de sus obras pertenecientes al retablo de la iglesia de San Benito : veamos ahora lo que de los documentos citados se desprende.

Hasta fines del año de 1532 no creyó BERRUGUETE dar por terminada su obra del retablo de la iglesia de San Benito el Real, pero desde esta fecha viendo que ya se hallaba muy adelantada, decidió hacer entrega de ella al monasterio y que se finiquitase su cuenta. Érale, por lo tanto, preciso buscar un artista para que por su parte fuese el tasador que, en cumplimiento del contrato estipulado en 8 de Noviembre de 1526, interviniese en el definitivo arreglo del pago. Queria entonces BERRUGUETE

[1] Véase el documento Núm. 3, pág. 150.

© Biblioteca Nacional de España

nombrar para este cargo al maestre Andrés de Nájera, ó de San Juan, persona á quien sólo de fama conocia y á quien no dudaba en escoger por la seguridad que tenia en la perfeccion de su obra. Esto nos enseña la siguiente carta:

Carta de Alonso Berruguete á Andrés de Náxera. — Noble señor: muchos dias ha que hubiera escrito á v. m., y como no he hallado tan buen aparejo de mensajero, helo dexajo hasta agora, que hallé portador para esta mi carta; y Dios sabe que lo quisiera yo haber hecho siquiera para que, pues por vista yo no he podido tener su amistad é conversacion, por cartas nos hubiéramos comunicado, que esto he deseado mucho, por lo que conocí dél cuando aquí estuvo, é por las buenas nuevas que siempre de v. m. oyó. Plegue á Dios se ofrezca alguna cosa en que yo pueda mostrar la voluntad y buen deseo que tengo á v. m.

Señor: yo tengo acabada esta obra de San Benito, é asentado todo el retablo, y tan en perficion, que yo estoy muy contento, y bien sé quando v. m. lo veais os contentará mucho, é que holgará, señor, de verle; porque aunque ha visto las buenas cosas que hay en España, esta es tal, que verá bien cuánta es la diferencia que hace; y pues yo la tengo en estos términos, quiero que luego sea visto para que el P. Abad, y el monasterio me paguen. E aunque señor yo tenia voluntad que fuese visto é juez de mi parte, agora he determinado que v. m. lo veais, é entienda por mi en este negocio, pues que es de tanta calidad, y en ello rescibiré mucha merced, y mi paga será tan á su contento como será razon, y ceso. Nuestro Señor su noble persona guarde con mucho acrecentamiento. De Valladolid á XXII de Noviembre de 1532.

Responda v. m. con el que la presente le dará, ó con el primero que venga. A lo que mandare v. m., BERRUGUETE.»

Dice en el reverso: *Al muy noble señor el maestro Andrés de Náxera en Santo Domingo, ó en Covarrubias.*

Y sin embargo vemos [1] que pocos meses despues de esta carta, en 24 de Julio de 1533, nombró BERRUGUETE tasador por su parte á Julio Aquiles Romano, y, cosa extraña, aquel Andrés de Nájera á quien primero pensó nombrar, aparece elegido por el abad, su parte contraria y con quien ya BERRUGUETE se hallaba enemistado.

¿Quién fué este maestro Andrés y qué pudo acontecer en los siete meses que trascurrieron desde la carta citada al documento número 2.°?

El respeto con que aquel es tratado por BERRUGUETE, el dictado de *noble* y *muy noble* señor que en la carta vemos escrito, el supuesto que en ella se hace de que *ha visto las buenas cosas que hay en España* y haber querido BERRUGUETE elegirle sin conocerle, háce-nos sospechar que muy respetable debiera ser el buen maestro, tanto por su mérito artístico como por su *edad* y posicion. Tales circunstancias nos mueven á creer que fué este maestro Andrés de San Juan ó de Nájera, el que con maese Nicolás talló, en 1495, la sillería del coro de Santa María de Nájera, que pertenece al género gótico y estilo marcadísimo de aquella época; y que el tal Andrés desde aquella fecha habria corrido gran parte de España hasta llegar á avecindarse en Santo Domingo de la Calzada, conservando su nombre patronímico de Nájera, pues que por él mismo sabemos que se llamaba Andrés de San Juan [2].

Era el tal Nájera escultor que pertenecia completamente al género gótico, y atendi-

---

[1] Documento Núm. 2.

[2] Se equivocó Cean, en su *Diccionario*, al suponer dos personajes distintos á maestre Andrés y Andrés de Ná-

© Biblioteca Nacional de España

da la edad que en 1533 debia contar, no es suposicion que parezca despropositada la de creer, autorizados además por lo que se desprende de la índole de las correcciones que se mandaron en el retablo que BERRUGUETE presentaba, que Nájera fuera á Valladolid, viese el nuevo género que introducia en Castilla BERRUGUETE y le anatematizara por opuesto y contrario al suyo, que ya veia desaparecer por completo. De aquí pudo muy fácilmente nacer, sino el odio, por menos la indiferencia entre Nájera y BERRUGUETE, pues una ú otra cosa debió existir para que el R. P. Abad eligiese por su juez al que medio año antes estaba destinado para ser su contrario. Notóse á mayor abundamiento de datos en pro de nuestro juicio, que el juez que BERRUGUETE escoge es un romano llamado Julio Aquiles, á quien quizá se vió forzado á suplicar que de juez le sirviese, por no hallar en Valladolid artista castellano que como él entendiese el nuevo género de arquitectura que queria importar de Italia.

¿Y quién era y qué significaba este Julio Aquiles?

Dos italianos discípulos de Rafael, ó de Juan de Udine, *valientes hombres, vinieron de Italia á pintar las casas de Cobos, secretario del emperador, en la ciudad de Ubeda, y de allí á la casa real de la Alhambra de Granada (en una y otra parte á temple y fresco), la cual pintura ha sido la que ha dado la buena luz, que hoy se tiene, y de donde se han aprovechado todos los grandes ingenios españoles,* dice el P. Sigüenza; y añade Palomino que vió, en las casas de los duques de Alba de Madrid, tambien obras de ellos. Eran estos además arquitectos y muy partidarios del estilo *grutesco,* tan en boga en tiempo del emperador. Las pinturas de la Alhambra que cita el P. Sigüenza, de las que ni Palomino, ni Ponz, ni Cean hacen mencion particular, son las que adornan la pieza conocida en aquel palacio de los árabes con el nombre de Tocador de la Reina, las cuales se ejecutaron cuando se hicieron las restauraciones del alcázar y el nuevo palacio por órden todo del emperador, pinturas que pertenecen en su parte arquitectónica y de adorno al mismo gusto que cultivaba BERRUGUETE [1]. Era por lo tanto el juez que habia elegido, un artista de los que como él (y segun afirmacion del P. Sigüenza, que aquella época describió) luchaban por introducir en España el nuevo género que aprendieron en Italia. ¿Qué más natural que por tan poderosas razones buscara BERRUGUETE entre los partidarios de su escuela quien en el exámen de su obra le defendiese contra los mantenedores del viejo estilo?

Sea complemento innegable, para demostrar cuán claramente se ve en estos hechos

---

jera, como tambien al decir que se arregló el asunto del retablo de que hablamos en 1531, cuando segun el documento número 3 no aconteció hasta 1534. Tambien ignoraba que maestre Andrés, se llamase de San Juan, y que el Nájera tuvo este nombre patronímico.

[1] Lo mismo que de Nájera hace Cean, en su *Diccionario,* dos personas distintas de Julio Aquiles y de Julio: tanto de Nájera como de este Aquiles no sabe ni supone que hiciesen otra cosa en España que tasar la obra de BERRUGUETE; extraño caso en un hombre tan investigador como él.

© Biblioteca Nacional de España

la lucha entre el género que espiraba y el que nacia, que habiendo sido nombrado tercero Felipe de Borgoña ó Bigarni (el émulo de Berruguete de quien habrémos de ocuparnos, artista que en la catedral de Búrgos y en época posterior queria imitar en la obra del cimborrio el viejo estilo gótico) y que siendo condicion precisa que prevaleciese el juicio que formasen dos de los tres jueces señalados, indicaron estos, entre otras de las muchas variaciones que debian hacerse en el retablo, que Berruguete presentaba, las siguientes : [1] *que se haga en la custodia en cada uno de sus ochavos que es entre pilar y pilar, un respaldico de nogal, el cual esté asemblado en el dicho ochavo, que haga en él una miaja de media talla con su venera, y por repisa un serafinico y atraviese una moldura del cóculo de un pilar al otro... etc. etc.* Además : *Que todas las historias de bulto y media talla se quiten y se hagan en sus cajas del hondo que fuese menester, y sean tan anchas que alcancen de pilar á pilar, etc. etc.* ¿qué es todo esto sino una distribucion y un arreglo siguiendo completamente las reglas que marca la arquitectura ojival? Si como Berruguete, hubiera pertenecido Nájera á la nueva escuela, no hubiera sido posible que las innovaciones que mandaron hacer en el retablo se encontraran tan conformes con el gusto gótico del fin del siglo xv y principios del xvi, á que pertenece el retablo de Santa María de Nájera que Andrés talló.

Nótase, en resúmen, que maestre Andrés, tratado con tanta cortesía por Berruguete, antes de conocerse ambos personalmente, presunto juez por su parte en la tasacion del retablo, aparece nombrado por la parte contraria y no logra entenderse con Julio Aquiles: que Berruguete, despues de diez años de residencia en Castilla y de haber hecho ya varias y muy importantes obras y de contar con muchos discípulos, recurre á un extranjero para que defienda y represente sus derechos en el pleito: que siendo condicion *que dichos tres jueces ó los dos* (Felipe y Andrés), pudiesen sentenciar, es de creer que seria dictado el fallo más por el parecer de estos que por el de Julio Aquiles : que los mismos jueces reconocen y expresan en la sentencia que: *porque en las enmiendas de estas dichas cosas al dicho* Berruguete *se le haria gran pena de las hacer, y se cree que las haria de mala gana, y seria necesario tornar á traer maestros que hiciesen las iniciadas, y por evitar estos y otros descontentos... mandamos que esto mande hacer el señor abad á quien él quisiera y fuere servido para que él haga... á costa de dicho* Berruguete: que el mismo Berruguete se presentó de una manera poco franca ante los jueces no queriéndoles *mostrar nunca, aunque para ello fué requerido, la muestra rascuñada y firmada de su mano,* que presentó al abad en 1526 y fué la base del contrato: que al rechazarle *por estar muy defectuosa la imágen de San Benito,* dan á entender los jueces que bien lo debe conocer Berruguete, que *sabe interiores y exteriores* (noticia que viene á corroborar el juicio que en otro lugar formulamos negando que fuese obra de su mano);

[1] Véase el documento Núm. 4.

© Biblioteca Nacional de España

y finalmente que Berruguete contesta, *enterado,* por toda respuesta á la notificacion de la sentencia.

Estas contrariedades y anomalías no podian menos de tener su orígen en la rivalidad, siempre fácil de ocasionarse entre artistas, mayormente si de las condiciones de los unos han de resultar la nulidad de las de los otros, como acontece cuando una nueva manera se presenta á sustituir á la que existe y llega á conseguirlo por completo. Así vemos tan marcada la protesta del arte que desaparecia, en las innovaciones mandadas hacer en el retablo de la iglesia de San Benito, por unos jueces que pasan los límites de su derecho de tal modo que, siendo llamados únicamente para tratar y estipular la tasacion de la obra, se extienden hasta mandar hacer las correcciones indicadas y que, sin embargo, no reparan en tasar en la notable cantidad de cuatro mil cuatrocientos escudos de oro el mismo trabajo cuya parte artística echan por tierra tan lastimosamente, tributando de este modo una especie de respeto al artista que la concibió, no obligándole á hacer por su mano las correcciones que juzgaron indispensables para que la obra quedase perfecta. No es la enemistad particular la que anima á los jueces, eslo mucho más, á nuestro juicio, el odio á la nueva escuela que á tan agigantados pasos se hacia plaza en toda Castilla.

Nadie quedó contento con el fallo de los tres tasadores. Si Berruguete no se mostró agradecido, ni mucho menos, el abad del monasterio contesta que : *aunque en ello era agraviado, pero que por mandallo tales jueces, que él consentia.* Así quedaron las cosas el dia 1.° de Agosto de 1533, y lo que en el resto de aquel año aconteciera no es de muy fácil adivinanza, aún cuando puede asegurarse que Berruguete no hizo, ni por su mano ni por su dinero, todas las correcciones que se estipularon, tanto porque aún existe en el Museo de Valladolid, la misma imágen de San Benito que le rechazaron, cuanto porque no se nota, en los restos destrozados que aún se conservan en la iglesia de San Benito de aquel retablo, repisa alguna que sea *un serafinico.* Terminada la causa desaparecen sus efectos, y esto debió suceder entre el R. P. abad y nuestro artista. Acabada la tasacion y obligado por ella el abad á pagar los cuatro mil cuatrocientos ducados de oro, no siendo posible encontrar en España quien fuese capaz de poner mano en obra comenzada por Berruguete, y creyendo los tasadores vindicada la honra de la escuela que defendian, debió el abad de venir á cuentas consigo mismo y arreglarse con nuestro artista para terminar tan enojoso pleito y poder disfrutar de su retablo, única manera de verle inmediatamente terminado. No de otro modo se comprende que en 14 de Enero del año siguiente de 1534, firmasen el reverendo padre y el artista, de comun acuerdo, el solemne documento, núm. 5, por el cual acepta el señor abad el dicho retablo, *tal como agora está... sin que el dicho Berruguete sea obligado á hacer otra cosa ninguna en él.*

Así terminó este largo y curioso contrato.

G. Cruzada Villaamil.

© Biblioteca Nacional de España



R. CASADO lit.º

Lit. de J. TEXIDO Madrid

RETRATO DE JUANELO TURRIANO

Esculpido en marmol por **Berruguete**.

(Se conserva en la Biblioteca Provincial de Toledo)

EL ARTE EN ESPAÑA.

© Biblioteca Nacional de España

© Biblioteca Nacional de España

DOCUMENTOS RELATIVOS AL RETABLO DE LA IGLESIA DE S. BENITO EL REAL EN VALLADOLID.

Núm. 1.° «En la muy noble é muy leal villa de Valladolid, á 8 dias del mes de Noviembre, año del nascimiento de Nuestro Salvador Jesucristo de 1526 años, por ante mí Domingo de Santa María, escribano de SS. MM., é escribano público del número de la dicha villa de Valladolid, é de los testigos de yuso escritos, entre el muy reverendo señor fray Alonso de Toro, abad del monesterio de señor San Benito de esta dicha villa, é de toda su congregacion, visitador reformador general de toda la dicha órden é congregacion, de la una parte; é Alonso Berruguete, escribano del crímen en esta córte é chancillería de SS. MM., é vecino de esta dicha villa, de la otra parte, se asentó é concertó lo siguiente:

Que por cuanto entre su reverenda paternidad y el dicho Alonso Berruguete está platicado cerca del retablo del altar mayor de este dicho monesterio, que su paternidad quiere hacer, y entre ellos está ya determinado la manera que ha de llevar para que sea muy suntuoso y bien hecho, el dicho Alonso Berruguete dixo, que tomaba é tomó á su cargo de hacer el dicho retablo en la manera é segun que entre el dicho señor abad y él está tratado y platicado.

Item: que el dicho Alonso Berruguete haya de comenzar el dicho retablo desde el dia de Navidad primero que verná de en fin de este dicho presente año, y continualle hasta acaballe en la manera que está entre ellos concertado.

Item: que por el presente ni en todo el año que viene de 1527 años, se le ha de dar dinero ninguno; pero que dende el año 1528 en adelante, el dicho señor abad le haya de dar, é dé, trescientos ducados de oro en cada un año hasta que el dicho retablo sea acabado: y por cuanto por el presente no se pone precio ni cantidad que se le ha de dar por el dicho retablo, queda asentado y concertado entre su paternidad é el dicho Alonso Berruguete, que despues de acabado el dicho retablo en toda perficcion, é de la talla é traza que está platicado, su paternidad por su parte haya de nombrar una persona, é el dicho Alonso Berruguete haya de nombrar otra persona por su parte, que sean maestros, é por las dichas dos personas que así fueren nombradas para ello, visto el dicho retablo, declaren el prescio de lo que meresciese, y aquel prescio el dicho señor abad lo haya de pagar á dicho Alonso Berruguete sobre los maravedís que paresciere haber rescibido, las quales dichas dos personas hagan respecto á la manera de la paga que se le ha de hacer por la dicha obra.

Item: que el dicho Alonso Berruguete ha de hacer el dicho retablo todo á su costa y mision, ansí de madera como de oro é talla, é todo lo otro necesario, y dalle asentado en el dicho altar, y con sus guardapolvos.

Lo qual todo en la manera que dicha es en ambas las dichas partes, por lo que á cada una de ellas toca é atañe, é lo que susodicho es, obligaron sus personas é bienes habidos é por haber, de lo ansí hacer é complir, segun se contiene en esta capitulacion: y el dicho señor abad obligó para ello los bienes propios, é rentas espirituales é temporales de esta dicha casa é monesterio, é ambas partes dieron poder á las justicias de SS. MM. de qualquier juredicion que sean para que ansí se lo hagan complir é pagar, é haber por firme por todo rigor de derecho por manera que haya cumplido efecto: y el dicho señor abad se sometió á la juredicion eclesiástica para todo lo susodicho contenido en esta escriptura, para que le compelan ó apremien á complir lo susodicho bien é ansí, é á tan cumplidamente como si por los dichos jueces y justicias ó por qualquier de ellas lo hubiesen ansí llevado por su juicio y sentencia é de su pedimento é consentimiento, é aquella fuese pasada en cosa juzgada, é por ambas partes consentida, sobre lo qual renunció su propio fuero é juredicion, é la ley del derecho en que diz que general renunciacion de leyes que home faga, que non vala: é otorgaron dos escripturas en un tenor ante mi dicho escribano, é lo firmaron de sus nombres, siendo presentes por testigos Juan de Talavera, barbero, é Gregorio de Valladolid, vecinos de esta dicha villa de Valladolid, é el R. P. fray Juan de Pancorvo, mayordomo de dicho monesterio.—Fray Antonio, *abbas conv. Sancti Benedicti.*—Berruguete.—E yo el dicho Domingo de Santa María, escribano é notario público susodicho, fuí presente en uno, etc.—Domingo de Santa María, escribano.

© Biblioteca Nacional de España

Condiciones.—Las condiciones que se piden para el retablo son las siguientes, que se ha de hacer en la capilla mayor de San Benito.

Primeramente: que sea de cincuenta y siete palmos de alto y quarenta en ancho, los palmos de vara de medir quatro palmos en vara.

Otrosí: que el dicho retablo vaya de la ordenanza de una muestra rascuñada que Berruguete tiene fecha, la qual está firmada de su nombre y mio, en la qual dicha muestra hay tres hiladas en la manera siguiente: en el ochavo de enmedio ha de llevar tres historias en alto; en la una y principal ha de ir nuestro padre San Benito de bulto, del grandor que al maestro paresciere, y encima de él la Asuncion de Nuestra Señora, y en la tercera el Crucifixo con San Juan y María, y encima de estas historias una venera por remate, segun le paresciere al maestro, y está rasguñado en la muestra.

Otrosí: que á los costados de esta dicha hilada de en medio lleve una entrepieza de cada parte, de sus imágenes de bulto, quales el padre abad mandare, del alto que le paresciere al maestro.

Otrosí: que en cada uno de los ochavos de los costados lleve tres historias del pincel de las historias que el abad mandare, y del alto que al maestro paresciere.

Otrosí: que en los cabos de cada una de las dichas historias lleve sus entrepisos de imágenes de bulto, las que el padre abad nombrare.

Otrosí: que los acompañamientos y repartimientos de entre historia y historia, así como son, pilares y balaustres y cornijas y otras cosas necesarias al ornato de dicho retablo, queda remitido y se dexa á la discrecion y providencia del dicho maestro.

Otrosí: que toda la dicha obra sea de madera de tejo y de pino bueno, ecepto la imaginería que sea de nogal.

Otrosí: que toda la dicha obra ha de ir pintada de la manera siguiente: que toda la dicha imaginería vaya estofada sobre oro, y que el dicho retablo no haya plata sino en armas.

Otrosí: que las historias del pincel é imágenes vayan de mano del dicho maestro, especial que las de bulto sean desvastadas de su mano, y rostros y manos de la misma mano acabadas.

Otrosí: que las historias de pincel sean todas acabadas de su mano.

Otrosí: que las colores que la dicha obra llevase sean muy finas: los azules ultramarinos, ó de Alemania y carmin de lacra de Florencia ó Venecia.

Otrosí: que el banco de dicho retablo sea de bulto de los doce Apóstoles, puestos cada uno en su caxa con sus veneras muy bien adornados, y que si en el dicho banco hubiere de llevar más imágenes, se comunique con el abad, y que vaya estofado y pintado como lo susodicho, y en el medio del banco lleve la custodia como le pareciere al maestro; y todo lo demás que aquí no se hace mencion, quede á discrepcion del dicho maestro, con que dé acabada y asentada de la dicha obra en cuatro ó cinco años primeros siguientes á su costa: y que en cada un año está obligado el monesterio á le dar y pagar trescientos ducados de oro, comenzando en el año de 1528: y así acabada y asentada la dicha obra, sea tasada y juzgada por cuatro oficiales del arte nombrados por su parte y por la mia, y se le dé y pague lo que fuere por ellos juzgado y tasado, rescibiéndose en pago lo que así hobiere rescibido; en firmeza de lo qual lo firmamos de nuestros nombres en 27 dias de Marzo de 1527, y testigos: maestre Andrés de Covarrubias, y el padre abad de San Andrés.—Fray Antonio, *abbas conv. Sancti Benedicti.*—Berruguete.—Doctor García, *abbas Sancti Andreæ.*—Andrés Ñ.

Núm. 2.° *Tasadores.*—En la muy noble é muy leal villa dé Valladolid, á 24 dias del mes de Julio, año del nascimiento de Nuestro Salvador Jesucristo de 1533 años, en presencia de mí, Domingo de Santa María, escribano de SS. MM. é del número de esta dicha villa de Valladolid é testigos de yuso escriptos, el muy reverendo Sr. D. fray Alonso de Toro, abad del monesterio de señor San Benito de esta dicha villa, general de toda su congregacion, por sí de la una parte, é Alonso Berruguete, escribano del crímen en esta córte é chancillería de SS. MM., que reside en esta dicha villa, é vecino de ella, por sí de la otra parte, ambas las dichas partes dijeron: que por cuanto puede haber siete años poco más ó menos que el dicho Berruguete tomó á su cargo de hacer el retablo que tiene hecho para la capilla mayor del dicho monesterio, cerca de lo cual por ambas las dichas partes fué hecha escriptura de capitulacion y concierto por ante mí el dicho escribano, por lo cual, entre las cosas en ella contenidas se asentó e concertó que hecho é asentado el dicho retablo, por ambas las dichas partes fuesen nombrados dos maestros, por cada parte de ellas el suyo, para que tasasen el dicho retablo, para que aquello que fuese tasado se

© Biblioteca Nacional de España

diese é pagase al dicho Alonso Berruguete, como más largo esto y otras cosas se contiene en la dicha obligacion á que se refieren: é por cuanto agora el dicho retablo está asentado é acabado, ó casi, é queriendo cumplir la una parte con la otra, é la otra con la otra lo que son obligados, quieren nombrar maestros que vean é tasen el dicho retablo: por ende el muy reverendo señor abad por su parte dixo que nombraba é nombró á maestro Andrés de Naxera, entallador, vecino de Santo Domingo de la Calzada; y el dicho Alonso Berruguete dixo que nombraba é nombró por su parte á Julio de Aquiles Romano, estante en esta dicha villa, á los quales ambos las dichas partes dixeron que daban é dieron poder cumplido para que entrambos á dos juntamente vean el dicho retablo, é conforme á la sobredicha escriptura de escrito que por ambas partes fué otorgada, le tasen en Dios y en sus conciencias lo que el dicho retablo vale é merece: la qual dicha tasacion hagan desde hoy dicho dia en doce dias primeros siguientes, y en este comedio cada é quando quisieren é por bien tovieren, y en caso é discordia si no se concertasen en la dicha tasacion, desde agora para entonces, y de entonces para agora dixeron que daban é dieron poder cumplido al señor corregidor de esta dicha villa ó á su lugarteniente, para que su merced nombre por tercero ó en caso de la dicha discordia, á la persona que quisieren é por bien tuvieren, al qual que ansí fuere nombrado por el dicho corregidor ó por teniente, dende agora para entonces, y de entonces para agora dixeron que habian é hobieron por nombrado como si por su propio nombre aquí le nombrasen, é obligáronse la una parte á la otra, é la otra á la otra, de estar é pasar por la tasa que los dichos jueces, ó la mayor parte de ellos hicieren é juzgaren é sentenciaren en el dicho retablo, é lo cumplirán é pagarán realmente é con efecto, y estarán é pasarán por ello, é no reclamarán de ella ni de cosa de ella á albedrío de buen varon, nin otro remedio alguno, aunque el derecho á ello les dé lugar é lo permita, so pena de mil ducados de oro, la mitad para la cámara é fisco de SS. MM., é la otra mitad para la parte que obediente fuere; la qual dicha pena pagada ó no todavía, cumplan é paguen y estén y pasen por la dicha tasacion que los dichos jueces ó la mayor parte de ellos hicieren del dicho retablo, para lo qual ansí tener, guardar é cumplir é pagar é haber por firme el dicho muy reverendo señor abad obligó los bienes propios y rentas de la dicha casa é monesterio, ansí espirituales como temporales, é se sometió á las justicias eclesiásticas para se gelo hagan ansí cumplir; y el dicho Alonso Berruguete obligó su persona é bienes muebles y raíces habidos é por haber, é ambas las dichas partes por lo que á cada una de ellas toca é atañe, dieron poder cumplido á qualesquier justicias de SS. MM. de estos sus reinos é señoríos, de qualquier juredicion que sean, en los quales prorogaron juredicion é renunciaron su propio fuero é previlegio que les competa é competer pueda, para que gelo hagan ansí cumplir por todo rigor de derecho por vía de execucion ó en otra qualquier manera que haya cumplido efecto, bien ansí é á tan cumplidamente como si por las dichas justicias ó por qualesquiera de ellas lo hubiesen ansí llevado por sentencia definitiva por ambas las dichas partes é por cada una de ellas pedida é consentida, é pasada en cosa juzgada, sobre lo qual renunciaron todos é qualesquier fueros y derechos que en su favor é ayudas é del dicho monasterio sean todas en general é cada una en especial, é la ley del derecho en que diz que general renunciacion de leyes que home faga que non vala, y el dicho señor general renunció el cap. *suam de penis*, que habla en favor de las personas eclesiásticas; é por más firmeza á más las dichas partes otorgaron de esto dichos dos compromisos de un tenor tal uno como otro, para cada una parte el suyo, ante mí el dicho escribano, é la firmaron de sus nombres, siendo presentes por testigos Diego Alvarez de Castroverde, clérigo, é Alonso Mendez, mayordomo del dicho monesterio, é Juan Ochoa, escribano de SS. MM. é criado de mí el dicho escribano.—Fray Alonso, *abbas*.—Berruguete.—E yo el dicho Domingo de Santa María, escribano y notario público susodicho fuí presente en union con los dichos testigos á todo lo que dicho es, é lo fice escribir, é por ende fice aquí este mi signo de tal.—En testimonio de verdad.—Domingo de Santa María, escribano.

Tasacion.—En la muy noble é muy leal villa de Valladolid, á 24 dias del mes de Iulio del año del nascimiento de nuestro Salvador Jesucristo de 1533 años, yo Domingo de Santa María, escribano de SS. MM. y del número de esta dicha villa, leí é notifiqué el sobre dicho compromiso é nombramiento de suso contenido, fecho é otorgado por el muy reverendo señor general de la congregacion de señor San Benito, é por Alonso Berruguete, á maestre Andrés de Náxera, é á Julio de Aquiles Romano, jueces en él contenidos, en sus personas, los quales y cada uno de ellos dixeron que lo aceptaban y aceptaron, é lo firmaron de sus nombres, siendo presentes por testigos Diego Alvarez, clérigo, é Alonso Mendez, vecinos de esta dicha villa, é Juan Ochoa, escribano de sus majestades, criado de mí el dicho escribano.—Andrés de Náxera.—Julius de Aquiles.

© Biblioteca Nacional de España

Núm. 3. *Discordia*.—En la muy noble villa de Valladolid, á 29 dias del mes de Iulio, año del Señor de 1533 años, ante mi Domingo de Santa María, escribano de SS. MM. é del número de esta dicha villa, é de los testigos de yuso escritos, parecieron presentes maestre Andrés de Náxera, entallador, vecino de Santo Domingo de la Calzada, é Julio Romano, pintor, estantes en esta dicha villa, é dixeron: que por cuanto ellos fuéron y están nombrados por tasadores para tasar el retablo que está puesto y se hace para la capilla mayor del monesterio de señor San Benito de esta dicha villa, el qual nombramiento fué hecho por el muy reverendo señor abad del dicho monesterio, é por Alonso Berruguete, escribano del crímen en esta córte é chancillería, en el qual dicho nombramiento se contiene que si ellos no se concertasen en caso de la dicha discordia, por el señor corregidor ó el señor teniente fuese nombrada una persona por tercero para que lo que la mayor parte dixese y declarase, aquello se executase y estuviesen por ello, como más largo se contiene en el compromiso cerca de lo dicho hecho y otorgado por el dicho abad, é por el dicho Alonso Berruguete, á que se refiere; é por quanto ellos han comenzado á ver é tasar el dicho retablo, y en la tasacion de él no se conciertan ni son conformes nin se pueden conformar, por ende que pedian y pidieron á mí el dicho escribano, hiciese saber lo susodicho al dicho señor corregidor ó al señor su teniente, para que nombre una persona por tercero, la que á su merced pareciere, para que juntamente con la persona que ansí nombrare, vean el dicho retablo y le tasen segund é como les está cometido; é por más firmeza dixeron que así lo declaraban é declararon ante mí el dicho escribano y testigos Francisco Valenciano, mercadero, é Diego Alvarez de Castroverde, clérigo, vecinos de esta dicha villa.—Andrés de Náxera.—Julius.

Tercero.—En la muy noble é muy leal villa de Valladolid, á 29 dias del mes de Iulio, año del Señor de 1533 años, visto por el señor licenciado Pedro Gigante, teniente de corregidor en esta dicha villa de Valladolid por SS. MM., el auto de esta otra parte, contenido, fecho é otorgado por maestre Andrés de Náxera é Julio Romano en él contenidos, é como por él consta é parece que no se conciertan ni son conformes en la tasacion del retablo del monesterio de señor San Benito, de esta otra parte contenido, é le piden nombre tercero para que juntamente con ellos haga la dicha tasacion del dicho retablo; é por cuanto él es, y está bien informado que en esta dicha villa no hay persona que más sepa para hacer la dicha tasacion, ni que más consta en semejantes obras que maestre Felipe, emaginario, el qual asimismo es informado que es buena persona, sábia é de conciencia, por ende que le nombraba é nombró por el tercero, para con los dichos maestros Andrés é Julio Romano, á los quales, así tasadores como tercero, los mandaba é mandó se junten, é sobre juramento que primeramente hagan ante mí el dicho señor teniente, que bien y fielmente tasarán el dicho retablo, le vean é tasen en Dios y en sus conciencias, lo qual haga é cumpla el dicho maestro Felipe, so pena de 100.000 maravedís para la cámara é fisco de SS. MM., que él está presto de le mandar pagar su justo y debido salario que por ello lo hobiere de haber: ansí dixo que lo mandaba é mandó, é lo firmó de su nombre, siendo presentes por testigos Pedro de Medina, escribano público de esta villa, é Juan Ochoa de Averain, escribano de SS. MM., criado de mí el dicho escribano.—Licenciado Gigante.

Juramento.—E despues de lo susodicho, en la dicha villa de Valladolid, este dicho dia, yo el dicho Domingo de Santa María, escribano, notifiqué el auto é nombramiento del señor teniente de suso contenido á maestre Felipe, en él contenido: el dicho maestre Felipe dixo que lo oia é obedecia, é obedeció el mandamiento del señor teniente, é por temor de la pena, dixo que estaba presto de hacer é cumplir lo que por el dicho señor teniente le es mandado. Testigo Pedro de Moro, pintor, estante en esta dicha villa, é Pedro Alvarez de Castroverde, clérigo, vecinos de esta dicha villa.

Notificacion.—Este dicho dia, yo el dicho escribano notifiqué el auto sobredicho del señor teniente al dicho Julio Romano en su persona, el qual dixo que lo oia, é que estaba presto de complir lo en él contenido, como por el señor teniente le es mandado: testigos, Diego Alvarez de Castroverde, clérigo estante en esta dicha villa, é Sebastian Valdés, é Juan de Casasola, criados de mí el dicho escribano.

Este dicho dia, yo el dicho escribano notifiqué el auto sobredicho del dicho señor teniente, al dicho maestre Andrés de Náxera en su persona, el qual dixo que lo oia, é que estaba pronto de hacer é complir lo que por el dicho señor teniente le es mandado: testigos, Diego Alvarez de Castroverde, clérigo, vecino de esta dicha villa, é Juan Bautista Oliverio, vecino de esta dicha villa de Valladolid.

E despues de lo susodicho en la dicha villa de Valladolid á 30 dias del mes de Iulio de 1533 años, ante el dicho

© Biblioteca Nacional de España

Sr. Fernando Pedro Gigante, teniente de corregidor en esta dicha villa por SS. MM. y en presencia de mí Domingo Santa María, escribano de SS. MM. é del número de esta dicha villa, é testigos de yuso escritos, parecieron, presentes los dichos maestre Felipe, é maestre Andrés de Náxera, é Julio Romano, tasadores é tercero nombrados para la tasacion del dicho retablo del monesterio del Señor san Benito de esta dicha villa, y en cumplimento de mandamiento del señor teniente, que por mi dicho escribano les fué notificado, dixeron que parecian é parecieron ante su merced para hacer el juramento é solemnidad que les es mandado, de los quales é de cada uno de ellos el dicho señor teniente tomó é recibió juramento en forma debida é de dicho por Dios é por Santa María, é por las palabras de los santos quatro Evangelios, do quier que más largamente están escritos, que ellos bien é fielmente é á todo su saber y entender, tasarán el dicho retablo en Dios y en sus conciencias, los quales lo hicieron é por el dicho señor teniente les fué echada la fuerza é solemnidad del dicho juramento, á la qual los dichos maestre Felipe, é maestre Andrés de Náxera é Julio Romano, é cada uno de ellos respondieron ansí al dicho juramento que les fué tomado, como á la confesion de él, é dixeron: sí juramos é amen: é juraron é prometieron de ansí lo hacer é complir, segund que jurado lo habian, á lo qual fuéron presentes por testigos Juan de Valladolid, presbítero, é Pedro de Medina escribano público de esta dicha villa de Valladolid, é Juan Ochoa escribano de sus majestades, criado de mí el dicho escribano.

E despues de lo susodicho en la dicha villa de Valladolid á primero dia del mes de Agosto, año dicho del Señor de 1533 años, en presencia de mí Domingo de Santa María, escribano y notario público susodicho y testigos de yuso escritos, maestre Andrés de Náxera é Julio Romano, tasadores nombrados por el muy R. señor abad de San Benito y por el dicho Alonso Berruguete, escribano del crímen, é maestre Felipe, tercero nombrado por el señor teniente corregidor, para la tasacion del retablo de dicho monesterio, rezaron é pronunciaron cerca de la dicha tasacion del dicho retablo, un parecer é sentencia firmada de sus nombres, su tenor de la qual es este que se sigue:

Núm. 4. *Tasacion y reparos.*—Visto por nos maestre Felipe y maestre Andrés de San Juan, jueces nombrados por parte del muy R. señor abad de San Benito, el uno, y el otro nombrado por el señor teniente de corregidor por tercero para que viesemos y determinasemos juntamente con Julio Romano, pintor nombrado por parte de Alonso Berruguete, un retablo que el dicho Berruguete tiene hecho, ó casi, para la iglesia del monesterio de San Benito de esta dicha villa de Valladolid, é porque el dicho Andrés de San Juan y el dicho Julio Romano no nos podimos avenir, el dicho señor corregidor ó su lugar teniente nombró por tercero al dicho maestre Felipe, para que todos tres ó los dos, diesemos é determinasemos el valor del dicho retablo so cargo del juramento que para ello hicimos: visto ansimismo que el dicho maestre Felipe no se puede concertar con el dicho Julio Romano, por ende nos susodichos maestre Felipe, maestre Andrés de San Juan, é Julio Romano, juntamente, vista la dicha obra y examinada segund Dios y nuestras conciencias nos dieran entender, mirando particularmente la talla é pintura é imagineria de bulto é de pincel, y todo lo dorado y estofado, habida informacion asimismo de cada una de las partes; y visto el contrato y capítulos que sobre la dicha obra estaba hecho, aunque quisieramos ver la muestra que para el dicho retablo estaba hecha, lo cual el dicho Alonso Berruguete nunca quiso mostrar, aunque para ello fué requerido.

Sentencia.—Fallamos que vale el dicho retablo acabado y asentado como está comenzado *quatro mil é quatrocientos ducados,* y esto con tal condicion y aditamento, que se hagan y pongan en perficion en el dicho retablo las cosas siguientes, sin las cuales no queda la dicha obra sino muy falta y muy defectuosa.

Primeramente: se acabe el sotabanco como va empezado, é que en las caxas de las imágenes del banco ponga en cada una, una tabla ochavada ó redonda, que salga fuera de la dicha caxa grande, medio pié, para que sea pavimento y repisa de la dicha imágen con una moldura alrededor, la qual dicha moldura sea de oro é pintada por encima.

Otrosí: que se acabe de dorar lo que falta de las dichas caxas, que es lo que no cubre la dicha imágen.

Otrosí: que se quiten y desencaxen los dos círculos con las dos imágenes y sus caxas, que tiene el dicho banco, y se alleguen hácia la hilada de en medio á un punto y lugar, que es á las líneas de los balaustres, que están encima del cornisol del dicho banco, y todo aquello que se retruxiese á su lugar, se haga á la moldura del cornisol alto é baxo, para que concierte en la manera que agora está, y se dore é pinte como lo otro: y esto se haga de amas partes, porque en amas partes tienen el mismo defecto, y póngase en la punta por donde se despezare su pilar cuadrado y un balaustre así como está entre las dos caxas del dicho banco.

© Biblioteca Nacional de España

Otrosí: se haga por detrás de la custodia [1] el dicho cornisol baxo que ata la una parte del banco á la otra, venga fecho en vuelta en la dicha obra.

Otrosí: que se quite la custodia que está fecha y se corte en las partes que fuere menester; porque allegados los cóculos del banco á su lugar, no cabrá la dicha custodia; é ansí ajustado el cuerpo prencipal, se quite de dentro de ella el segundo cuerpo, porque no está fecho al propósito que debia estar, y se haga en cada uno de sus ochavos, que es entre pilar y pilar, un respaldico de nogal, el qual esté asamblado en el dicho ochavo que haga en él una miaja de media talla con su venera, y por repisa un serafínico y atraviese una moldura del cóculo de un pilar al otro, segund que está fecho en el dicho cóculo, y la puerta de la dicha custodia se abra á la parte de afuera y no hácia dentro como la tiene el cuerpo segundo que agora mandamos quitar.

Otrosí: que la imágen de San Benito que agora está fecha, por estar como está muy defectuosa en muchas cosas, que el dicho Berruguete sabe interiores y esteriores, se quite de allí y se ponga otra hecha á voluntad del dicho señor abad de San Benito, en pié ó sentada, como el R. P. ordenare.

Otrosí: que se quiten todos los respaldos altos que son seis, donde están dos niños y un árbol en medio, porque esto no es cosa decente para la dicha obra, y se haga en cada lugar de cada uno de ellos una caxa con su imágen, así como está en las otras de las entrepiezas, y sean las imágenes que el dicho señor abad mandare, y ansí pintadas y doradas, y estofadas como están las otras.

Otrosí: que todos los balaustres que están en el dicho retablo, ó los más de ellos, se pongan en sus lugares, que es que el capitel de dicho balaustre venga y se ponga en el ángulo del arquitrabe, donde ellos están, así como están quatro balaustres sentados á lo alto del retablo á mano derecha, y queden bien fixos y seguros porque agora no lo están.

Otrosí: que todas las historias de bulto y media talla que están hechas, se quiten y se hagan en sus caxas del hondo que fuere menester, y sean tan anchas que alcancen de pilar á pilar, para que el pilar cubra la punta de ellas ansí como están fechas las historias de pincel que el dicho Berruguete hizo; y así fecha la dicha caxa pongan dentro la dicha historia que agora está hecha; y si faltaren imágenes para henchir la dicha caxa, que se hagan al propósito de la dicha historia é se doren y pinten como lo otro, y de esta manera quitarse han aquellas tablillas que tiene puestas para cumplir y suplir lo que en esto faltó; y ansí hechas estas dichas cosas, como dicho es, queda la dicha obra acabada en la perficion y buena ordenanza que está comenzada; y porque en la enmienda de estas dichas cosas al dicho Berruguete se le haria gran pena de las hacer, y se cree que las haria de mala gana, y seria necesario tornar á traer maestros que heciesen las enmiendas, y por evitar esto y otros descontentos que el señor abad y convento tienen de la dicha obra, mandamos que esto mande hacer el señor abad á quien él quisiere y fuere servido, para que se haga á su voluntad á costa del dicho Berruguete, y ansí lo mandamos por esta nuestra sentencia definitiva en estos escritos, é por ellos.

Otrosí: que en la paga de estos quatro mil é quatrocientos ducados en que se tasa el dicho retablo, se le acaben de pagar como hasta aquí se le iban pagando.—Philipus Biguernis.—Maestre Andrés.—Julius de Aquiles.

El cual dicho parecer é sentencia en la manera que dicha es, los dichos jueces é tercero rezaron y pronunciaron como en ella se contiene, para que fuese notificada á las partes, para que lo guardasen é cumpliesen como en ello se conviene, al pronunciamiento de lo qual fuéron presentes por testigos, Diego Alvarez de Caboverde clérigo, é Alonso de Valpuerta, estantes en esta dicha villa de Valladolid, é Juan Casasola, criado de mí el dicho escribano.

Notificacion.—E despues de lo susodicho en la dicha villa de Valladolid, en dicho dia, mes y año susodicho, yo el dicho escribano lei é notifiqué la sobredicha tasacion de los tasadores al dicho M. R. señor abad del señor San Benito en su persona é por su paternidad vísto dixo: que aunque en ello era agraviado, pero que por mandallo tales jueces, que él lo consentia é consintió segund é como en la dicha sentencia y tasacion se contiene.

Otra.—E despues de lo susodicho en la dicha villa de Valladolid, en dicho dia é mes é año susodicho, yo el dicho

---

1 Dice el P. Monzon con referencia á este otrosí, que todo esto se quitó, y en su lugar habia antes de hacerse la custodia y gradería de plata, unas gradas y custodia con espejos, del gusto riguroso de Churriguera, y hago memoria de haber visto algunas piezas de la custodia antigua, que manifestaban bien ser obra de Berruguete.

© Biblioteca Nacional de España

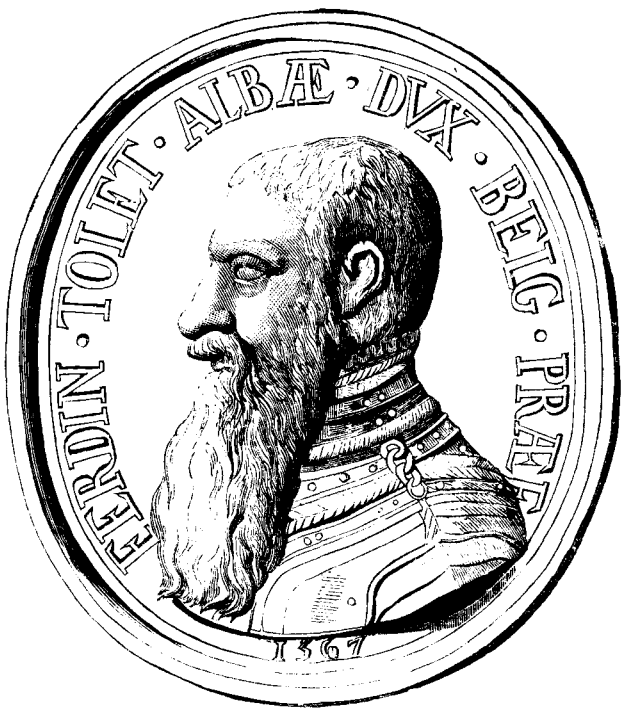
escribano lei é notifiqué la sobredicha tasacion y sentencia de los dichos tasadores y tercero, al dicho Alonso Berruguete en su persona, el cual dixo : que lo oia, é con su respuesta; á lo qual fuéron presentes por testigos Alonso de Valpuerta, é Francisco de Dueñas, escribano de SS. MM. é Antonio de Quintana criado del dicho Berruguete. E yo el dicho Domingo de Santa María, etc., etc.

Núm. 5. En Valladolid á 14 dias del mes de Enero de 1534 años, yo Alonso Berruguete digo: que por cuanto fué y está tasado el retablo que yo hice para el altar mayor del monesterio del señor San Benito de esta villa de Valladolid, que yo consiento y tengo por bien la dicha tasacion segund que más largo pasó y se contiene en la dicha tasacion que se pronunció ante Domingo de Santa María, escribano público de esta villa, por los tasadores que por parte mia y del dicho monesterio fuéron nombrados y porque es así lo firmo en su nombre. E nos don fray Alonso de Toro, abad del dicho monesterio del señor San Benito, general de toda su congregacion, por nos y en voz y en nombre del dicho convento y religiosos de él, aceptamos lo susodicho y decimos que somos contentos del dicho retablo, así como agora está y le damos por bien hecho y acabado sin que el dicho Alonso Berruguete sea obligado á hacer otra cosa ninguna en él, é ansimismo lo firmamos de nuestro nombre, fecho en Valladolid dia, mes é año susodichos.--Fr. Alfonsus, abbas conventus Benedicti.—Pasó ante mí, Domingo de Santa María.

Estas escrituras copió fray Mauro Monzon, en 22 de Noviembre de 1802, siendo archivero de aquel convento.

© Biblioteca Nacional de España

MEDALLA DEL DUQUE DE ALBA.



La medalla cuyo anverso reproducimos fué acuñada sin duda, á juzgar por la fecha, en celebridad del advenimiento al gobierno de Flándes del célebre duque de Alba, cuyo busto figura en ella con la inscripcion correspondiente, como parte principal. Por el reverso se ve el busto del rey rodeado de la siguiente leyenda: PHILIPUS. II. HISPAN. ET. NOVI. ORBIS. OCCIDVI. REX. Esta curiosa medalla, cuyos ejemplares son ya por cierto harto raros, es de cobre, é igual en tamaño á la reproduccion y se halla perfectamente conservada. Carecemos de datos para descubrir su autor, y sólo encontramos en el estilo de ambos bustos aquella mezcla de severidad monumental y de realismo minucioso que se observa en gran parte de las obras semejantes de su tiempo. Pero el interés que ofrecen los monumentos de este género, es más histórico que artístico, cualquiera que sea su mérito como obras de arte. Nada de cuanto se refiera á personajes de la importancia del duque de Alba, deja de enlazarse con algo memorable de su vida. La medalla que nos ocupa, no solamente representa al famoso ca-

© Biblioteca Nacional de España

pitan en la época de su mayor celebridad, cuando templado por la experiencia y los años, léjos de apocarse y entibiar su fuego, desplegó todo el indomable carácter y ambicioso espíritu que ya el anciano emperador habia hecho notar en él al rey Felipe, sino que da ocasion á consideraciones que revelan más y más el influjo de este carácter en un momento dado.

Para que esta obra fuese acuñada en el mismo año que lleva por fecha, es necesario suponer que con conocimiento ó sin noticia del duque, cosa opinable tratándose de la misma persona que mandó erigir su propia estátua en Amberes, se preparó esta muestra de distincion hallándose aún en Flándes la princesa Margarita de Parma, la cual no abandonó el gobierno de aquellos Estados hasta mediados de Diciembre de 1567. Cuando aquella inteligente princesa se veia humillada, merced á las omnímodas facultades que el duque habia llevado del rey, y obligada á renunciar el mando de unos dominios que acababa de pacificar con sin igual actividad y prudencia; cuando los pueblos veian con la ida de la princesa cerrarse la puerta á la generosidad y á la conciliacion, y amenazar en cambio una venganza espantosa, entonces mismo se trataba de aplacar al fatídico númen con el incienso de la lisonja, se festejaba su encumbramiento, y de paso la caida y humillacion de la ilustre señora, en cuya clemencia se fijaban todas las esperanzas. Mas si la medalla se acuñó en el año siguiente, 1568, cuando ya no podia humillar esta distincion honorífica á la princesa Margarita, no es menos interesante, sin embargo, comparar semejante muestra de consideracion con el estado de aquellos pueblos; sarcasmo parece sin duda la acuñacion de una medalla conmemorativa en los momentos mismos en que el terror se difundia por Flándes, se ensangrentaban los cadalsos con la muerte de los nobles, se despoblaban las ciudades, se arruinaba el comercio, y el encono comprimido hacia para siempre imposible toda reconciliacion verdadera y fecunda entre aquellas provincias y su metrópoli.

Por lo demás esta medalla, cuyas caras ocupan el busto del rey prudente y del duque de Alba, es un verdadero monumento que simboliza la representacion de aquel oscuro reinado, compartida á la vez por tal señor y tal vasallo, á los cuales cupo de igual modo el privilegio de no haber sido indiferentes para nadie en vida, y de que la historia jamás les juzgue sin pasion, sino que les glorifique ó condene. Este monumento, pues, tanto puede servir de testimonio de gloria como de sarcasmo, y no hay que maravillarse de lo primero, despues de haber visto recientemente pasear en público por las calles de aquellos mismos pueblos que por miedo, ó por lisonja, ó por admiracion, le consagraron este bronce conmemorativo, el retrato del propio duque, simbolizando el triunfo de una opinion; que tan influyente es hasta la memoria de ciertos hombres.

J. F.

© Biblioteca Nacional de España

PINTURA DE LA ESCALERA DEL PARDO QUE HACE MORA.

(Conclusion.— Véase la pág. 128.)

Mas conociendo que la grandeza de su Real virtud y sabiduría, no sólo se extiende á sujetar los astros y sus influencias, siendo señora dellos (como lo es del sol y de la luna, pues desde que nacen hasta que se ponen estas dos lumbreras del cielo no dejan de alumbrar Reinos y Provincias sujetos á V. M.), sino que tambien avasalla con su providencia al poderoso tiempo y á la invencible fortuna, distribuidora de los bienes y males, haciéndoselos repartir con justicia á la que siempre los ha derramado á ciegas, y que junto con esto por medio de su bondad y gracia gozamos la paz, y la guerra en amigable coyunda, con concordes y pacíficos los elementos determiné repartir las figuras de todo esto, en los testeros de los piés, estribos de la bóveda, como trofeos de las heróicas virtudes de su Real Majestad en esta forma : Apolo en el testero principal de la subida, como aquel que es ojo del cielo y luz de la tierra, hermano de las musas y protector de los sábios, y en el correspondiente á Diana, señora de la caza, hermana de Apolo, reina de las vírgenes, diosa de la castidad, abrazada con Caliope, la principal de las musas, y hermana suya, porque lo son siempre la castidad y contemplacion. En los otros dos estribos de la mano derecha puse en el uno los poderosos de la naturaleza, que son el Tiempo y la Fortuna, y en el otro la Paz y la Guerra; y en los otros de la mano izquierda repartí los cuatro elementos, dos en cada uno, significando en Júpiter y Juno el fuego y el aire, y en Glauca y Céres, el agua y la tierra, con lo cual me pareció haber puesto debajo de sus Reales piés todo lo que rendirse con la sabiduría puede. Todo esto está adornado de tres cosas necesarias á la perfecta sabiduría, que son la mortificacion de las pasiones, la sencillez de los ánimos, y la fecundidad de las buenas obras; y porque estas han de estar siempre firmes y constantes, las di forma de mármoles, cuya fortaleza eligieron los hombres para eternizar con estátuas á los heróicos que con ellas quisieron ser inmortales, significando con esto los vencidos vicios, en mónstruos, sátiros y sirenas, y el sencillo corazon en los hermosos y tiernos niños, y la fertilidad de las virtudes en las ninfas que se ven abrazadas con el vaso de la diosa Copia, todo esto en campo de oro, símbolo del honor y gloria, aunque la virtud campea.

Este ha sido, Sacra Majestad, mi pensamiento. Yo estoy cierto que no ha podido llegar donde debia; mas con el favor de V. Sacra y Real Majestad cobrará la obra lo que en mí ha faltado.

Para advertir todo esto á los que lo vieren, y hacer que la antigüedad conserve la memoria de la generosa magnanimidad con que V. M. ha reedificado esta su Real casa del Pardo, me ha parecido poner por alma de toda la obra ese epigrama en nuestra lengua, para no privar á ninguno, por falto de letras que sea, de la gloriosa memoria de V. M.; y porque juntamente á los elevados ingenios se les dé manjar á gusto, se ha hecho la misma sentencia en versos latinos, los cuales van ahí. Juntamente para que con la aprobacion y licencia de V. M. se pongan las que más de su Real gusto fuesen, ó entrambos juntos.

EPIGRAMMA.

Me Carolus Cœsar fortissimus erigit Heros,
Natus at eximium corculus auget opus.
Tertius amburi pulcherima tecta Philipus
Cernit, et incineres pene reducta dolet.
Mox tamen hæc refuit dines opulentia Regis
Quales abit Phœnix morte refectus ouans
Felices, flammæ felix quoque nostra ruina
Que sic in melius restituenda foret.
Forma operus piete domus ornamenta loquantur,
Quod stupet Ægiptus, grecia Roma potens
Siste gradum, perseq. oculos per cuncta viator?
Schemata que potuit pinguere docta manus.
Singula namq. tuœ mentem virtutibus aptam
Margatis! Oregum gloria rara, notam.

CAREADA LA TRADUCCION [1].

Del Héroe Cárlos quinto fui fundada
y de su sábio hijo enriquecida.
Vióme el terçer Philipo destruida
en fuego i en ceniça sepultada.
Por su gran Magestad fuí reemgendrada
Coffre [2] en sus ojos (como el Phenix) vida,
dichosa destruycion, dulce cayda,
Pues soy en Tercio y Quinto mejorada.
Díganlo los adornos y pinturas;
la excelsa Arquitectura, do enmudeçen
De Italia, Egipto y Grecia los blasones.
Tú caminante nota esas figuras,
Que en cada qual cifradas se te offrecen,
Del alma de mi César las actiones.

M. Z.

1 Para dar una muestra de la ortografía del original, imprimimos este epigrama tal como está en el MS. de que lo hemos trasladado. Tambien estampamos el epigrama latino conforme se lee en el susodicho MS.

2 Cobré.

© Biblioteca Nacional de España



© Biblioteca Nacional de España

© Biblioteca Nacional de España

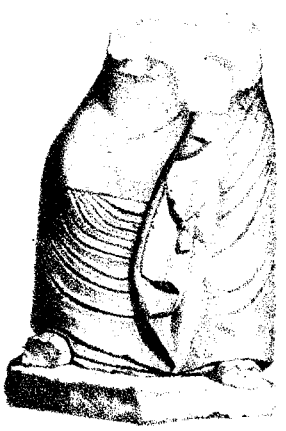
© Biblioteca Nacional de España





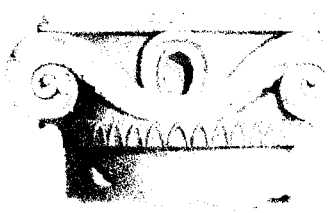












Lit. de J. DONON Madrid

ESCULTURA VISIGODA.

Fragmentos de estatuas y capitél descubiertos en el Cerro de los Santos.

(Albacete-Montealegre.)

© Biblioteca Nacional de España

ALGUNAS CONSIDERACIONES

SOBRE LA ESTATUARIA, DURANTE LA MONARQUÍA VISIGODA.

I.

Acostumbrados á leer en todo linaje de libros históricos que, invadida la Península Ibérica por los pueblos del Norte y asentada en las regiones occidentales la gente visigoda, desapareció del suelo español todo vestigio de cultura romana, no es para nosotros maravilla el que haya caido en abandono el estudio de las artes, cultivadas durante aquella renombrada monarquía, cuyo imperio se dilataba desde las orillas del Loira hasta el Estrecho Gaditano. Difícil era en verdad, despedazados los monumentos de edad tan apartada, olvidados los testimonios de los historiadores coetáneos, y desconocidos ó menospreciados los documentos de otros géneros, que osáran los hombres doctos contradecir la comun creencia, aventurándose á ganar plaza de antojadizos ó visionarios, al fijar sus miradas en los venerables vestigios de aquella civilizacion, para sorprender en ellos el espíritu que la animaba. Y sin embargo, nadie desconocia que la monarquía visigoda habia alcanzado largos siglos de incontrastable poderío en las regiones meridionales de Europa, y á nadie era dado ignorar que los sucesores de Ataulfo se habian preciado, como aquel celebrado caudillo, de heredar la púrpura y majestad de los Césares.

Que el pueblo visigodo, ó mejor diciendo, que el pueblo hispano-latino conservó du-

© Biblioteca Nacional de España

rante aquel imperio y trasmitió á los siglos futuros las artes heredadas de la antigüedad romana, como habia atesorado y trasmitido los tesoros de las letras latinas, punto es que no consiente ya racional discusion, reconocido y aceptado ámpliamente el hecho áun por los mismos arqueólogos extranjeros que menos sospechaban su existencia. La tradicion artística de la antigüedad no se borra, ni desaparece del suelo de la Península en cuanto á la arquitectura se refiere, como tampoco desaparece ni se extravia, por más que parezca debilitarse, la tradicion literaria. Pregónanlo así las historias del tiempo, las leyendas piadosas, las inscripciones monumentales y los libros didácticos: atestíguanlo por ventura las reliquias de los arces, aulas, átrios y basílicas que exornaron un dia la ciudad de los Concilios; los multiplicados fragmentos de frisos y cimacios, los pedestales y capiteles, que atesora la primitiva fábrica de la grande aljama de Medina Andálus; los capiteles que guarda todavía Sevilla en sus numerosos soportales y en el famoso Alcázar del Rey don Pedro: confírmanlo por último las basílicas, aún existentes, de San Roman de Hornija y San Juan de Baños, y como argumento *á posteriori,* de irresistible fuerza, las basílicas de Astúrias, levantadas ó restauradas por los descendientes de Pelayo en los primeros dias de la reconquista.

Todos estos hechos fuéron ya alegados é ilustrados por nosotros, al procurar convencer al docto M. Fernando de Lasteyre, y no sin provecho, de que habiendo existido en España durante la monarquía visigoda un arte que atiende á satisfacer, y satisface en efecto, todas las necesidades de la vida, á este arte, y no á otro alguno, eran debidas las coronas de Suinthila y Receswintho, descubiertas en Guadamur y que tan vivamente habian despertado el interés de la ciencia arqueológica. La arquitectura, enriquecida de impostas, dinteles, pilastras, frisos, columnas, y capiteles esmeradamente entallados; exornada de suntuosas incrustaciones de variados y exquisitos mármoles; acaudalada de vistosos mosáicos en muros y pavimentos; y coronada de sorprendentes y maravillosas techumbres, en que brillaba el oro y resplandecian los más ingénuos colores, habia tenido constante y no interrumpido cultivo durante la monarquía visigoda. ¿Podian vivir apartadas de ella las demás nobles artes?... Divorcio semejante hubiera sido, á existir, uno de los más raros fenómenos que pudiera ofrecer la historia; y como á nadie que se haya iniciado en la ciencia arqueológica, es lícito desconocer que entraña en sí la arquitectura todas las artes, sus hermanas, no ofreciendo desarrollo alguno que no dé cabal razon del estado respectivo de las mismas, no será temeridad en nosotros el admitir la existencia de la *pintura* y de la *estatuaria,* dado el uso frecuentísimo del mosáico, ya en vidrios de colores *(musivus),* ya en piedras y pastas *(lithostrota, tesselæ),* y conocidas las multiplicadas labores que avaloran todo género de miembros arquitectónicos.

Pero la induccion, aunque lógica y de suyo consistente, no carece de pruebas históricas. No tratamos ahora de la *pintura*, de la cual nos da el sapientísimo San Isidoro (y

© Biblioteca Nacional de España

tuvimos presente en *El Arte latino-bizantino en España)* exacta idea, con estas palabras: «*Nunc pictores prius umbras quasdam et lineas futurae imaginis ducunt; deinde coloribus* »*impleent, tenentes ordinem inventae artis*[1]:» tampoco nos detendrémos á considerar el arte, señalado con el nombre de *caelatura*, en que se hallaba inclusa la *orfebreria*, pues abarcaba todas las obras trabajadas en oro, plata, bronce ó hierro, punto tocado más de propósito al estudiar el *Tesoro de Guarrazar* en el ya citado libro del *Arte latino-bizantino:* ni divertirémos por último la atencion de los lectores respecto de aquel ramo especial del arte que, designado con el título de *sculptura*, se referia principalmente al grabado en piedras y pastas duras *(glyptica)*, acercándose así como el arte *ceramica*, al noble y más elevado ejercicio de la *estatuaria*. Nuestro propósito es ahora fijar por breves instantes la vista, reconocida la existencia de todas estas manifestaciones de las artes secundarias del diseño durante la época referida, en el arte que tiene por objeto el estudio y la idealizacion de las formas humanas, siendo por consecuencia la primera y principal de las artes plásticas. Y que la *estatuaria* recibió no insignificante cultivo bajo la influencia de la monarquía visigoda, sobre demostrarlo ya naturalmente el memorable suceso de la conversion del pueblo de Ataulfo, que le conduce á recibir y aceptar la civilizacion de la raza hispano-latina, lo habrá de persuadir siempre la consideracion de que prosigue ésta en posesion de cuantos elementos de cultura hereda del antiguo mundo, purificados ya de toda mancha de idolatría por la Iglesia católica.

Desde los primeros dias del siglo IV de la Iglesia, en que se celebra el renombrado concilio de Ilíberis (300 á 301), comienza ya en efecto esa lucha, generalizada despues á las letras y á las costumbres; esferas todas, donde iba á ser el triunfo igualmente decisivo y trascendental, cambiando en consecuencia el aspecto de la civilizacion española, llamada á las vías del catolicismo. El primer cuidado de los PP. de Ilíberis se dirige á limpiar y precaver de toda mancha de gentilidad á los que recibian el bautismo, negando la final comunion *(ne in finem eum communionem accipere)* á quien, ya en el gremio cristiano, sacrificara á los ídolos [2]. No se mostraba el Concilio menos celoso en órden á los sacerdotes paganos *(flamines)* que, recibidas las aguas de la salud, inmolaban ú ofrendaban á los dioses [3], prohibiendo tambien á los señores que permitiesen á sus siervos rendir culto á los ídolos *(idola colere servis suis* [4]*)* y subiesen ellos al Capitolio para sacrificar, como lo hacian los paganos [5], mientras declaraba solemnemente que no eran aceptos á los ojos de Dios los actos de violencia, cometidos contra los simulacros de las falsas dei-

---

[1] *Ethymol.* lib. XIX cap. 16

[2] Cánon I.

[3] Cánones II y III.

[4] Cánon XLI.

[5] Cánon LIX.

© Biblioteca Nacional de España

dades, ni podia ser recibido en el número de los mártires *(in numerum eum non recipi martyrum)* quien provocase la muerte en aquella forma [1].

Curaba así la Iglesia de evitar á un tiempo el error y el fanatismo, mostrando en sus prescripciones cuán grande era el cultivo que en aquella edad de decadencia artística recibia la *estatuaria* entre los que preferian aún las liviandades de Júpiter y de Vénus á la humildad sublime del Salvador y á la purísima castidad de María. Habia juzgado entre tanto de saludable efecto para los fieles elevar á los altares las representaciones sensibles de los misterios de la religion que tal vez hallaron interpretacion artística en los recónditos sagrarios de las Catacumbas; y ya empleara ciertas formas simbólicas, ya atendiera á la encarnacion directa de la idea, creó é hizo universales, así en el Oriente como en el Occidente, determinados tipos, que recibidos de generacion en generacion, debian trasmitirse con profundo respeto á los siglos futuros.

Tres figuras, por extremo veneradas para cuantos abrazaban la nueva doctrina, se alzaron desde luego con el imperio de la imaginacion y del sentimiento: *San Juan Bautista,* inspirado precursor del Hijo del Hombre, á quien habia sido concedida la inefable gloria de anunciar á las generaciones adormidas en el pecado el cumplimiento de las santas profecías; la dulce *Madre del Verbo,* fuente purísima de amor, donde hallaban refrigerio y salud cumplida cuantos invocaban su nombre en medio de las aflicciones del mundo; y el *Divino Pastor y Maestro,* de cuyos labios habia brotado la libertad del género humano, rompiendo las cadenas de la esclavitud y uniendo á todos los hombres con el lazo de la fraternidad en un solo amor y una sola esperanza.—El arte, que se alimenta siempre de los más íntimos sentimientos de la humanidad; que vive la vida de las creencias y aspira siempre á reflejarlas en sus producciones, comprendió la sublime representacion de aquellas tres grandes figuras que iluminaban el cielo del cristianismo; y mientras la devota piedad de los fieles ponia bajo la advocacion del *Bautista,* de la *Madre del Verbo* y del *Salvador* mismo las basílicas consagradas á la religion católica, aspiraba generoso á idealizar por medio de formas sensibles la ya indicada representacion, obedeciendo el noble y trascendental impulso de la Iglesia.

Creó pues la *estatuaria* tres principales tipos, que personificáran las tres grandes ideas despertadas en los cristianos por la obra de la redencion, comenzada con la predicacion del desierto y terminada con el sacrificio del Gólgota. Pero al fijar bajo la inspiracion litúrgica, aquellas representaciones que debian trasmitirse de siglo en siglo, caracterizando las creencias que sucesivamente robustecian, ni se olvidaba del símbolo originario del Oriente, ni perdia tampoco de vista las altas enseñanzas del arte clásico, por más que dominando en sus creaciones la idea á la forma, no le fuera ya posible

---

[1] Cánon LX.

© Biblioteca Nacional de España

aspirar á la perfecta adecuidad que habia sellado las producciones de la estatuaria en manos de los Praxiteles y de los Phidias. El arte cristiano, nacido para proclamar en todas las regiones de la idea y del sentimiento el predominio absoluto que alcanzaba, merced á la doctrina del Crucificado, el espíritu sobre la materia, se apoderaba de los elementos que le ofrecian las antiguas civilizaciones; y así como en la lira del español Aquilino Juvenco purificaba la lengua latina y las formas poéticas de Virgilio de todo contagio y vicio de paganismo, así tambien al reproducir una y otra vez las representaciones del *Bautista,* de la *Virgen* y de *Jesus,* imprimia en ellas el estigma de la piedad y del amor divino que constituian la esencia de toda inspiracion cristiana, limpiando de toda mancha de carnalidad y sensualismo las formas idealizadas en Vénus, Júpiter y Apolo.

El decisivo triunfo alcanzado por la Iglesia, ensanchando las esferas de actividad del cristianismo, ofrecia entre tanto nuevo estímulo á la *estatuaria,* llamándola á satisfacer nuevas necesidades del culto y de la liturgia. A los tres mencionados tipos del *Salvador,* de la *Virgen* y del *Bautista* habian respondido otras tantas séries de representaciones, bastantes á mover la devocion y á excitar la caridad de los cristianos: consagrados á San Juan los *Baptisterios* ó *Lavacros,* ornáronlos, demás de las misteriosas palomas de oro *(columbae aureae),* que sobre la fuente de salud pendian, mosáicos, relieves y estátuas que representaban la vida del *Bautista* hasta el punto en que se mostraba en el Jordan, derramando sobre la cabeza del *Salvador* las aguas del bautismo: á la *imágen* de *María,* bajo cuyo patrocinio vivia la grey cristiana, se asociaban cuantas escenas de amor y mansedumbre formaron su bellísima historia : á la *efigie* del *Salvador,* cuya historia se enlazaba con la de los primeros padres del género humano, rodearon los Apóstoles en cuantos actos se referian á su predicacion, mientras que en el sublime sacrificio del Gólgota aparecia al pié de la cruz su afligidísima *Madre,* para compartir con el *Evangelista* sus dolores. La religion cristiana habia sido nuevamente fecundada con la sangre de los mártires: la lira de Clemente Prudencio, tambien español, habia cantado aquellos inmortales triunfos, y la Iglesia repetia gozosa bajo las bóvedas y armaduras de las basílicas tan inusitados cantos. Exaltadas á un tiempo la piedad y la devocion, y santificada la heroicidad de aquellos sublimes atletas del cristianismo, consagróles culto el amor de los fieles; y armados de los atributos del martirio, subieron al altar, poblando donde quiera los antiguos templos, y aún erigiéndose otros *(martyria)* en honor suyo, merced al vivo entusiasmo que en cada comarca y en cada localidad despertaba el alto ejemplo de sus virtudes.

Seguia España este movimiento general de la Iglesia en el Occidente, cuando sometida á la servidumbre visigoda, se vió empeñada en nueva lucha religiosa, que aumentaba el número de los mártires llorados por Clemente Prudencio: triunfante al cabo la idea católica en el tercer Concilio de Toledo, y con ella la civilizacion que guardaba en

© Biblioteca Nacional de España

su seno, acaudalada con las conquistas de Bizancio, la raza hispano-latina, cundia con mayor fuerza la devocion inspirada por los mártires, decretado una y otra vez en los Concilios Nacionales que se cantáran los himnos en su alabanza, así en la Galia gótica como en la Península ibérica. Basílicas, oratorios, cenobios, martirios, lavatorios *(delubra)* y monasterios ofrecieron sus altares al piadoso culto de los mártires en el suelo español, donde tan numerosa habia sido aquella nobilísima milicia: nuevos templos erigidos por la magnificencia de reyes, optímates y prelados, se abrieron en todos los ángulos del imperio visigodo á la veneracion de la muchedumbre, bajo el patrocinio de aquellos ínclitos soldados de Cristo; y resonando sus alabanzas ya en el retiro de los cláustros, ya en la soledad de selvas y montañas, ya en medio del bullicio y tráfago de las grandes ciudades, llegaba el momento en que la acendrada fe de los reyes ponia la córte visigoda, silla de los Concilios Nacionales, bajo la custodia y salvaguardia de los santos. No otra cosa nos enseña la historia del virtuoso Wamba: restaurados por este príncipe los muros de la régia ciudad *(urbis regiae)*, y enriquecida con numerosos edificios bellamente exornados *(mire et eleganti labore)*, mandaba poner sobre sus torres, puertas y propugnáculos las estátuas de los santos y de los mártires, á quienes consagraba fortaleza y ciudad, haciendo esculpir en nítido y brillante mármol *(nitido lucidioreque marmore)* estos celebrados dísticos, que todavía exornan las indicadas puertas de Toledo:

I.

EREXIT FACTORE DEO, REX INCLYTUS VRBEM
WAMBA, SUAE CELEBREM PROTENDENS GENTIS HONOREM.

II.

VOS, DOMINI SANCTI, QUORUM PRAESENTIA FULGET,
HANC URBEM ET PLEBEM SOLITO SERVATE FAVORE.

No es pues lícito dudar ni un solo instante del extraordinario cultivo que alcanza bajo el católico cetro de los Recaredos, Receswintos y Wambas aquella estatuaria que derivada de las fuentes de la antigüedad romana y refrescada, así como la arquitectura y las demás artes del diseño, con el comercio de Bizancio que lleva igual influjo á la esfera de las letras, personifica el estado de cultura del pueblo español en tan apartada edad, dando á conocer perfectamente el incremento que habia tomado, con el tercer Concilio de Toledo, el elemento religioso. Maravilla causa en verdad, aún conocido el riquísimo *Hymnario latino-visigodo*, compuesto de ciento ochenta y cinco cánticos consagrados á

© Biblioteca Nacional de España

los *mártires* [1]; aún descubierta alguna parte de las inmensas riquezas, ofrendadas ante sus altares, que revelan el grado de perfeccion ó de grandeza á que sube el arte de la *orfebrería*, segun mostramos en el citado libro del *Arte latino-bizantino en España*, la suerte de entusiasmo que se desarrolló respecto de la adoracion de los referidos mártires, rayando en cierta idolatría que mueve al cabo la pluma del inmortal Isidoro á reprenderla, como punible abuso.

Tratando en efecto el doctor de las Españas de *Festivitatibus martyrum*, en su precioso libro *De officiis ecclesiasticis*, no menos estimable bajo el aspecto de las costumbres que la grande obra de las *Etimologías*, despertaba su santo celo el peligro de prevaricacion idolátrica, en que veia envueltos á los cristianos; y exclamaba, dirigiéndose al clero católico: «*Nec colimus, nec colendum docemus, nisi unum Deum. Cum autem ad hunc cultum pertineat oblatio sacrificii, unde et idolatria dicitur eorum qui hoc etiam idolis exibent, nullomodo aliquid tales offerimus, aut offerendum praecipimus, vel cuiquam martyri, vel cuiquam sanctae animae, vel cuiquam angelo. Et quisquis in hunc errorem dilabitur, corripitur per sanam doctrinam, sive ut corrigatur, sive ut caveatur, dum etiam ipsi sancti vel homines vel angeli exhiberi sibi nolunt, quod uni Deo deberi norunt.*» Expuesta la verdadera doctrina de la Iglesia, añadia estas palabras, dignas de ser escritas en láminas de oro, y colocadas perpétuamente en las puertas de los templos, para servir de enseñanza á los fieles: «*Non ergo fit á nobis ille divinae religionis cultus in angelos, aut in martyres, quia non sic habentur ut tales honores quaerant ut Deus; quia nec ipsi volunt se coli pro Deo, sed illum á nobis coli volunt, quo illuminante laetamur. Honorandi sunt ergo martyres propter imitationem, non adorandi propter religionem; honorandi charitate, non servitute.*»

Mas ¿pudo templar esta nobilísima y piadosa protesta del sapientísimo maestro el entusiasmo religioso que así empezaba á extraviarse en las fuentes mismas de la conversion visigoda?... Si careciéramos de otros documentos fehacientes; si los respetados cánones de los Concilios toledanos no fueran bastantes á revelarnos cómo al compas de las revueltas y sangrientos atentados que deslustran la corona de Recaredo, se malea y pervierte el sentimiento religioso, arrastrando á visigodos é hispano-latinos en los abismos de la superstícion; si callaran los mismos cánones, así el recrudecimiento que durante el siglo VIII tiene en nuestro suelo la idolatría, como el tráfico vituperable que llegó á hacerse con la credulidad y la devocion, levantando altares, sin aquiescencia ni conocimiento de los obispos, á dudosas ó tal vez negativas virtudes; todavía el ya citado ejemplo de Wamba, aunque nacido de más ilustrado sentimiento y engendrado por

---

[1] Puede consultarse sobre este punto importantísimo el tomo I, pág. 491 de nuestra *Historia crítica de la literatura española*.

© Biblioteca Nacional de España

verdadera piedad, alcanzaria á convencernos de que, léjos de moderarse aquel excesivo amor á los mártires que tocaba en las lindes de la idolatría, habia tomado extraordinario incremento desde el punto en que Isidoro pretende reducirlo á sus verdaderos límites hasta que lloran las Españas la servidumbre del Guadalete.

La destruccion que amenaza y envuelve cada dia las principales y más bellas ciudades *(civitates decoras)* de la monarquía de Ataulfo, produjo respecto de la estatuaria latino-bizantina (visigoda) el mismo efecto que la desolacion ejecutada en la Península por los bárbaros, y llorada por Idacio, habia producido respecto de la estatuaria gentílica (greco-romana). Pero Idacio pudo tener el consuelo, que no era dado lograr á Isidoro Pacense: incendian y destruyen los bárbaros las más renombradas ciudades de Iberia, reduciéndolas al punto de servir de guarida á las fieras: el anhelo de remedar la grandeza romana, la magnificencia misma de los edificios que en todas partes la pregonaban, avasalla al cabo sus sentidos, y dominados ya por el afan de la cultura, reciben y veneran aquellos mismos monumentos que antes destruian, llamados tambien á profesar la religion del Crucificado, abrazada por los pueblos latinos. Anima á los sectarios del falso profeta, pasado el primer ímpetu destructor de la conquista, el generoso deseo de la ilustracion, cualesquiera que sean las exageraciones de los filo-arábigos en los últimos tiempos: Grecia y Roma son tambien sus maestras, á despecho del espíritu de raza y del antagonismo del Oriente y del Occidente, más vivo entonces que nunca: sus artes se han inspirado en los monumentos de Bizancio; sus mezquitas se construyen y exornan con los despojos y las reliquias de los monumentos romanos y de las basílicas, aulas régias y átrios latino-bizantinos; pero cuando llegó Abd-er-Rahman á los templos y palacios de Itálica, para trasportar á Medina Andálus las columnas y capiteles que debian exornar su grande aljama; cuando pide á las basílicas cristianas de Córdoba frisos, cimácios, capiteles y otros miembros arquitectónicos, con que enriquece aquella construccion maravillosa, destruye y borra en todas partes el sagrado signo de la Cruz, manifestando así cuán profundo é irreconciliable era el odio, que separaba á la religion del Koram de la religion del Evangelio.

De este invencible antagonismo, que destruye las aras, derroca las imágenes de los mártires y quema sus venerandas reliquias por mano del mismo Abd-er-Rahman, segun ingénuamente testifican los historiadores árabes; de esta persecucion artística, de que da razon cumplida la misma aljama erigida por el primer Califa andaluz, mostrando en cimácios y pedestales [1] picadas y borradas las cruces que los ennoblecian, nace pues la destruccion de la estatuaria latino-bizantina (visigoda); espectáculo que hubiera hecho

---

[1] Prepara estos preciosos fragmentos para darlos á luz en la obra nacional de los *Monumentos arquitectónicos de España* la comision del Ministerio de Fomento que tiene á su cargo dicha obra.

© Biblioteca Nacional de España

inconsolable el llanto de Isidoro Pacense, y suceso que basta á explicar la escasez de este linaje de monumentos trasmitidos á nuestros dias. Pero si hay razon para comprender cómo perecen en su mayor parte aquellas efigies de los mártires, cuyo excesivo número habia inspirado al maestro de los Eugenios é Ildefonsos el temor de que los fieles cayeran en el error de la idolatría, jamás podrá con justicia deducirse que hubo de carecer España, durante la monarquía visigoda, del arte de la estatuaria, cuando sobre trasmitirse felizmente, con la arquitectura, al suelo de Astúrias, donde echaba profundas raíces el árbol de la independencia española, se han salvado á dicha de aquella destruccion y de la saña de los siglos notables monumentos, que atestiguan su existencia y cumplidamente la caracterizan.

Fijemos, pues, nuestras miradas en estas singulares reliquias de un arte hasta ahora no estudiado, para determinar las relaciones que ofrece con los elementos de cultura que en el suelo español se desarrollan, durante la monarquía que tiene su Augusto en Ataulfo, y su Augústulo en don Rodrigo. Sólo con el exámen gráfico de tan respetables monumentos será posible penetrar los misterios que encierra en tan lejanos dias la historia del arte, y reanudar acaso de una manera indestructible la cadena de la tradicion que se ha juzgado con irreflexiva seguridad del todo interrumpida.—Entremos ya en este difícil, cuanto agradable estudio.

José Amador de los Rios

© Biblioteca Nacional de España

REGLAMENTO

PARA

LA EXPOSICION NACIONAL DE BELLAS ARTES.[1]

CAPITULO PRIMERO.

De la apertura de la Exposicion y entrega de las obras.

ARTÍCULO 1.° La Exposicion Nacional de Bellas Artes se abrirá en Madrid el dia 1.° de Octubre y se cerrará el 31, volviéndose á abrir al público por espacio de diez dias luego que el Gobierno apruebe las propuestas de premios que el Jurado eleve á la superioridad.

Podrán concurrir á la Exposicion con sus obras artistas nacionales y extranjeros, siempre que estos últimos las hayan ejecutado en España.

ART. 2.° Se admitirán en la Exposicion:

1.° Obras de Pintura, ó sean al óleo, dibujos, acuarelas, miniaturas, al pastel, esmaltes, porcelanas historiadas, mosáicos en piedras duras y vidrieras pintadas.

2.° De Escultura y Grabado en hueco.

3.° De Grabado.

4.° De Litografía.

5.° De Arquitectura.

ART. 3.° No se admitirán:

Obras que hayan figurado en otras Exposiciones efectuadas en Madrid.

Copias, excepto aquellas que reproduzcan una obra en diferente género, como, por ejemplo, en esmalte, porcelana ó dibujo.

Cuadros sin marcos.

Obras presentadas sin autorizacion expresa de su autor.

ART. 4.° Las obras de autores fallecidos despues de la última Exposicion sólo podrán ser presentadas por sus herederos.

ART. 5.° Ningun expositor presentará más de seis obras.

Se consideran para este efecto como una sola los dibujos, miniaturas, acuarelas, esmaltes y medallas reunidos en un mismo cuadro.

ART. 6.° El expositor ó su representante entregarán, juntamente con sus obras, una nota firmada que expresará lo siguiente:

El asunto de cada una de las obras que presente.

El nombre, apellido, patria y domicilio del autor.

El nombre de su maestro ó maestros, ó bien las academias ó escuelas en que haya aprendido.

Los premios y distinciones que ha obtenido.

Las obras que haya ejecutado para edificios ó monumentos públicos.

El nombre del propietario de las obras que exponga y que haya enajenado ó cedido.

ART. 7.° La nota de que trata el artículo anterior se insertará en el Catálogo.

ART. 8.° Las obras deberán quedar entregadas, lo más tarde, para el 15 de Setiembre en la Secretaría del Jurado de admision. Esta expedirá recibo de los objetos de que se haga cargo, expresando la fecha de su entrega y el nombre de la persona que la efectúe.

---

1 La Junta Directiva de EL ARTE EN ESPAÑA ha formado este Reglamento para someterlo al juicio y aprobacion del Sr. Ministro de Fomento. Véase lo que decimos acerca del particular en el *Boletin* que acompaña al presente número.

© Biblioteca Nacional de España

ART. 9.° Entregadas ya las obras no se permitirá retocarlas; pero podrán los artistas barnizar sus cuadros y lavar sus esculturas de mármol en los cinco dias anteriores á la apertura.

—

CAPITULO II.

Del Jurado de admision.

ART. 10. El Jurado para la admision de obras se compondrá de siete artistas que nombrará el Gobierno, designando de entre ellos los que hayan de ejercer los cargos de Presidente y Secretario.

ART. 11. El Jurado procederá, desde el momento en que esté constituido, al reconocimiento de las obras que se presenten, y está facultado para rechazar las que no juzgue dignas de ser expuestas.

Las obras no admitidas quedarán á disposicion de los autores ó de sus apoderados.

ART. 12. Se admitirán sin prévio exámen, en lo tocante á su mérito artístico, las obras de individuos de la Real Academia de San Fernando y las de artistas que hayan obtenido primeros premios en Exposiciones anteriores.

ART. 13. Este Jurado cesará en sus funciones al dia siguiente de espirar el plazo señalado para la admision de obras.

—

CAPITULO III.

Jurado de premios.

ART. 14. El Jurado de premios constará de diez y nueve individuos, inclusos el Presidente, el Vice-presidente y el Secretario.

ART. 15. El Director de Instruccion pública será Presidente nato del Jurado.

Art. 16. El Presidente de la Real Academia de Nobles artes de San Fernando será Vice-presidente nato.

ART. 17. El oficial de Secretaría que despache el negociado de Bellas Artes en el Ministerio de Fomento será Secretario nato.

ART. 18. El Gobierno nombrará cinco vocales elegidos entre las personas que juzgue más convenientes.

ART. 19. Los expositores designarán los once vocales restantes. Seis de ellos serán individuos de la Real Academia de San Fernando que no presenten obras en la Exposicion como aspirantes á premios.

ART. 20. Cada expositor acompañará á la nota que se exige por el artículo 6.° un pliego cerrado y con su firma en el sobre, que contendrá la lista de los *siete* pintores de todos géneros, *dos* escultores, *un* arquitecto y *un* grabador que designe para vocales del Jurado.

ART. 21. Harán el escrutinio de esta eleccion, al dia siguiente de terminar el plazo para la admision de obras, el Presidente, el Vice-presidente, el Secretario y los *cinco* vocales nombrados por el Gobierno para el Jurado de premios. Los *once* artistas que resulten con mayor número de votos serán de hecho vocales de este Jurado, siempre que estén dentro de lo que prescribe el artículo 19.

En caso de empate serán preferidos los de mayor edad.

Si alguno de los elegidos no admitiese el cargo, le sustituirá el que le siga en mayoría de votos, y así sucesivamente.

ART. 22. El Jurado procederá á designar las obras que juzgue merecedoras de premio por votacion secreta y mayoría absoluta, elevando sus propuestas al Gobierno al dia siguiente de cerrada la Exposicion.

En vista de esta calificacion concederá el Gobierno los premios que se indican en el capítulo quinto.

ART. 23. Si á juicio del Jurado no fuesen dignas de los premios establecidos las obras de alguno ó algunos de los diferentes grupos que se designan en el artículo 27, podrá el Jurado aplicar estos premios á obras de otros que en su concepto los merezcan.

—

CAPITULO IV.

Jurado de colocacion.

ART. 24. El Jurado de colocacion se compondrá de los once vocales del Jurado de premios nombrados por los Expositores.

ART. 25. De este Jurado será Presidente el vocal de mayor edad, y Secretario el más jóven.

ART. 26. Este Jurado cesará en sus funciones al dia siguiente de abrirse la Exposicion.

—

CAPITULO V.

De los premios.

ART. 27. El Gobierno concederá á las obras que lo merezcan á juicio del Jurado los siguientes premios.

Á los cuadros de historia: dos medallas de primera clase, de valor de 3.000 *reales;* tres de segunda, de 2.000 *reales;* cuatro de tercera, de 1.000 *reales;* y cuatro menciones honoríficas.

Á los cuadros de costumbres: una medalla de primera clase, de 2.000 *reales;* dos de segunda, de 1000 *reales;* tres de tercera, de 640 *reales,* y tres menciones honoríficas.

Á los retratos: una medalla de primera clase, de 2.000 *reales;* una de segunda, de 1.000 *reales,* y una mencion honorífica.

Á los paisajes, animales, perspectivas y marinas: dos medallas de primera clase, de 2.000 *reales;* dos de segunda, de 1.000 *reales;* cuatro de tercera, de 640 *reales,* y cuatro menciones honoríficas.

Á las flores y bodegones: una medalla de primera clase de 1.500 *reales;* una de segunda, de 1.000 *reales,* y una mencion honorífica.

Á las acuarelas, miniaturas, pinturas al pastel, vidrieras pintadas, esmaltes y mosáicos en piedras duras: una medalla de primera clase, de 1.500 *reales;* una medalla de segunda de 1.000 *reales,* y una mencion honorífica

Al dibujo, grabado y litografía: una medalla de primera clase, de 1.500 *reales;* una de segunda, de 1.000 *reales;* dos de tercera, de 500 *reales,* y dos menciones honoríficas.

Á la escultura y grabado en hueco: una medalla de primera clase, de 3.000 *reales;* una de segunda, de 2000 *reales;* una de tercera, de 1.000 *reales,* y una mencion honorífica.

Á la arquitectura: una medalla de primera clase, de 3.000 *reales;* una de segunda, de 2.000 *reales;* una de tercera, de 1.000 *reales,* y una mencion honorífica.

ART. 28. Se adjudicará, además, una medalla de honor, ó su equivalencia en metálico, al artista que se dis-

© Biblioteca Nacional de España

tinga en la Exposicion con una obra de mérito superior al de todas.

El Gobierno concederá esta medalla á propuesta del Jurado, el cual, reunido al efecto, declarará préviamente, por mayoría de dos terceras partes de los votos presentes, si há lugar á la adjudicacion; en cuyo caso designará la obra digna del premio.

ART. 29. Se concederá cruz de Comendador ordinario de la Real y distinguida órden de Cárlos III al autor de la obra cuyo mérito exceda al de las que merecieren primera medalla y no sea bastante para obtener el premio de honor.

ART. 30. Toda medalla de primera clase obtenida por segunda vez lleva anexa la cruz de caballero de la Real órden de Cárlos III.

ART. 31. En el caso de que los agraciados hayan ganado en otras Exposiciones esta condecoracion, se les concederá la de Comendador ordinario, y si la tuviesen tambien, ganada de igual manera, tendrán opcion á la primera de Comendador de número que vaque entre las correspondientes al Ministerio de Fomento.

ART. 32. Propondrá asimismo el Jurado al Ministro de Fomento las obras que á su juicio deba comprar el Gobierno, indicando el órden de preferencia con que han de ser adquiridas.

ART. 33. La distribucion de premios será pública y solemne, y se verificará el primer dia festivo siguiente al último del segundo período de la Exposicion.

ART. 34. Como los premios han de adjudicarse con arreglo al mérito de las obras, todo expositor puede alcanzar tantos premios cuantas sean sus obras *de distintos géneros* que los merezcan.

CAPITULO VI.

De las rifas

ART. 35. De los fondos presupuestos para la Exposicion, el Gobierno de S. M. empleará la cantidad de en adquirir una obra de las expuestas para que sea rifada entre el número de billetes que se expendan.

ART. 36. Los billetes se expenderán en la porteria de la Exposicion al precio de cuatro reales cada uno.

ART. 37. Con la cantidad recaudada por venta de papeletas de rifa, de billetes de entrada y de ejemplares del presente Catálogo, se adquirirán más obras, tambien con destino á la rifa.

ART. 38. El sorteo se efectuará públicamente el dia despues de terminada la Exposicion, con asistencia del Jurado, en los términos siguientes:

Se introducirán en una urna tantas bolas numeradas cuantos fueren los billetes expendidos; y en otra, igual número de papeletas que el de cuadros destinados á la rifa. Cada papeleta designará uno de dichos cuadros.

Los premios se adjudicarán por suerte, extrayéndose una bola de la urna que contiene los números, y de la otra una papeleta. El cuadro que esta designe se adjudicará al número agraciado, cesando el acto cuando ya no haya papeleta alguna en la urna que las contenga.

Disposiciones generales.

ART. 39. La entrada á la Exposicion será gratuita todos los dias, excepto los miércoles y los sábados. En ellos se entrará por papeletas al precio de cuatro reales vellon cada una.

El dia siguiente al de la apertura de la Exposicion y el de la solemne distribucion de premios, la entrada será tambien por papeletas al precio de diez reales vellon.

Las papeletas permanentes que sirvan para entrar en la Exposicion, tanto estos dos dias como los miércoles y sábados, costarán veinte reales vellon.

ART. 40. Los individuos de todos los Jurados y los artistas expositores gozarán de una papeleta de entrada personal permanente.

ART. 41. No se permitirá retirar ninguna obra hasta despues de cerrada la Exposicion, sin especial permiso del Jurado.

ART. 42. No se permitirá la reproduccion de ninguno de los objetos expuestos sin autorizacion de su autor.

ART. 43. Los artistas de las provincias presentarán con la debida anticipacion sus obras á las Academias de Bellas Artes establecidas en ellas, y donde no las hubiere á los Gobernadores respectivos. Si aquellas Corporaciones, y en su defecto estas autoridades, oyendo á personas competentes, juzgan que pueden optar á la admision, las remitirán á la Direccion general de Instruccion pública, quien satisfará los gastos de trasporte de ida y vuelta, prévia presentacion de los correspondientes documentos.

ART. 44. La Direccion de Instruccion pública adoptará las precauciones necesarias para la conservacion de las obras que le sean confiadas, pero no responde de los accidentes que en cualquier tiempo puedan sobrevenirles.

© Biblioteca Nacional de España

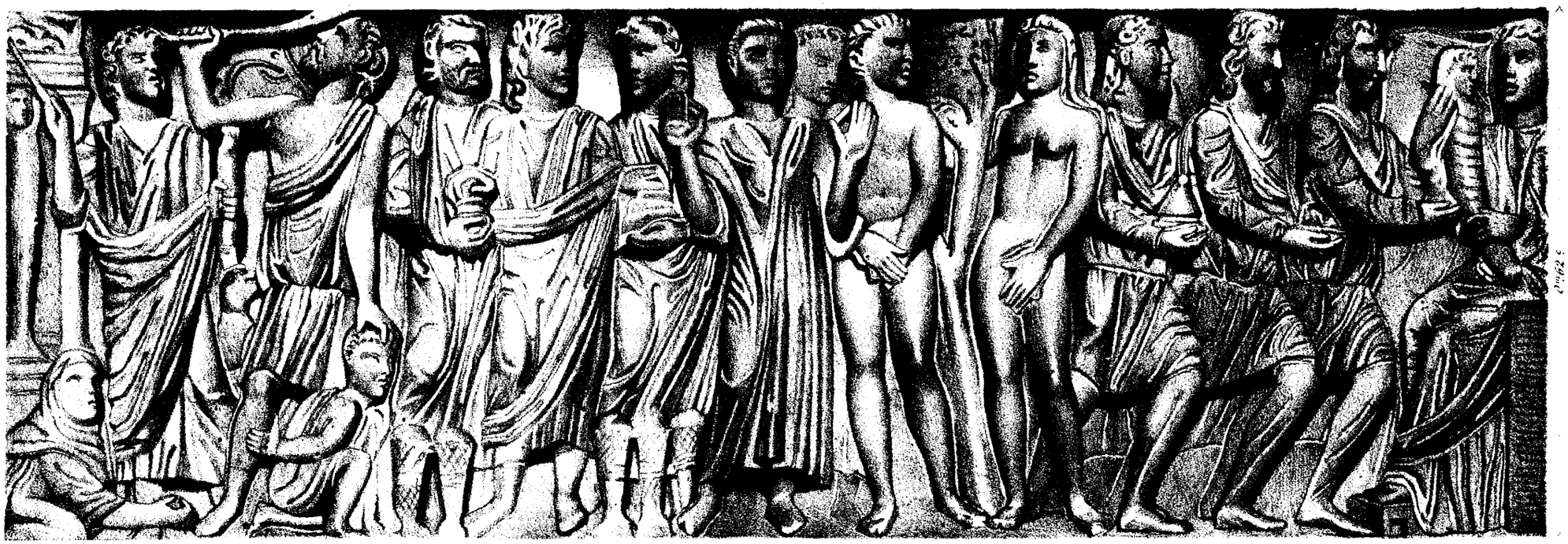


LAS PASADERAS DE LA GRANJA.

© Biblioteca Nacional de España

© Biblioteca Nacional de España

© Biblioteca Nacional de España



Lit. de J. DONON Madrid.

ANTIQUISIMO SEPULCRO CRISTIANO DE LAYOS,

existente en el convento de Santo Domingo el Real, en Toledo.

© Biblioteca Nacional de España

ANTIQUÍSIMO SEPULCRO CRISTIANO DE LÁYOS

EXISTENTE EN EL CONVENTO DE SANTO DOMINGO EL REAL EN TOLEDO.

AL SR. D. GREGORIO CRUZADA VILLAAMIL.

Pronto hará cuatro años, Sr. D. Gregorio, que acompañando á unas muy discretas damas entraba en la sacristía del convento de Santo Domingo el Real, en Toledo, al caer de una tarde, cuando de improviso arrebató mi vista magnífico bajo relieve romano incrustado en lo alto de la pared, del cual ni tenia yo la menor noticia ni la habia tampoco en la ciudad como despues me dijeron. Al punto le marqué y diputé por sarcófago de persona insigne, del bajo imperio; pero las damas con su genial viveza, con harta malicia y con no muy caritativa intencion, preguntáronme si los gentiles solian poner en sus sepulcros el sacrificio de Abrahan y la adoracion de los Santos Reyes. Y era la verdad, y entonces se me hizo manifiesta, que toda la talla contenia pasajes del antiguo y del nuevo Testamento. Volví otro dia, la examiné despacio, y admiróme la representacion cristiana y el genio, estilo y artificio gentílico de la escultura.

¿Dónde se halló el monumento? ¿Qué representan sus figuras? ¿Á qué siglo puede pertenecer? Diré á V. mi buen amigo, lo que alcanzo respecto de estos tres particulares.

¿Donde se halló? No imagine V., ni por un instante, que bajo relieve tan peregrino es

© Biblioteca Nacional de España

resto de la romana ó visigoda grandeza de Toledo. Pertenece á la villa de Láyos, distante dos leguas al S. O. de la ciudad imperial, y una casi al Mediodía del pueblo de Guadamúr, hoy famoso por el tesoro de las coronas góticas que ha ido á enriquecer un Museo extranjero. Láyos está situada á la banda derecha del rio Guadajaráz, en terreno llano y á la falda boreal de la encumbrada sierra que lleva su propio nombre, dándose la mano con la de Nambroca y con los cerros y peñascales que ofrece la orilla izquierda del Tajo. Hacen el lugar apacible algunas huertas y jardines, un bosque y dehesa, y tiene rastros de poblacion romana.

Próximo á la villa por la parte del Sur en el ejido, junto al camino de la sierra, cerca de los jardines de la casa fuerte de los Rojas, con ocasion de sacar gran cantidad de piedra descubrióse el año de 1627 un pavimento de mosáico y un arca de mármol blanco muy duro, con su cubierta de lo mismo, ésta en dos pedazos partida. Tenia dos varas y media de largo, siete ochavas de ancho, dos tercias y cuatro dedos de alto, dos tercias de fondo, y de tres á cuatro dedos de grueso en los bordes; el frontispicio, con figuras de relieve á media talla labrado. Asegura el conde de Mora, Sr. de Láyos (en su *Historia de la imperial ciudad de Toledo,* Madrid, 1654, pág. 229), que dentro del arca parecieron huesos humanos y por aventura dinero y joyas; pues su descubridor Márcos de Segovia, de pobre sacristan que era, vino á comprar hacienda y se lució desde entonces. Con esto y ver en el bajo relieve las imágenes de Adan y Eva, de Abrahan y de Isaac, el bueno del conde, sin comprender que en las demás se representaban pasajes de la vida de nuestro Divino Redentor, creyó y no se detuvo en estamparlo, ser hecha el arca para depositar las cenizas «de algun judío grave y rico, que en tiempo que esta villa era de moros vivió y murió en ella; pues el modo de las figuras es de sepulcro de judío, que sus entierros eran á esta forma compuestos». ¡Error lamentable: despreciar como tumba moderna de un hebreo la que encerró polvo animado un dia por la cristiana fe, en los primitivos siglos de la Iglesia! Pero ¿qué extraño? Enfermos entonces los ingenios con la pestilencia de los falsos cronicones, y tal vez ocupados en fingir antigüedades religiosas ó en bautizar huesos desconocidos, no podian ver la luz de la verdad, perdidos en las tinieblas de un engaño que, por más que se calificara de piadoso, no dejaba de ser aborrecible.

En su libro habia estampado el conde de Mora que «si se cavara por aquella parte y en otras del término de esta villa se halláran más antiguallas». Así hubo de suceder con efecto; pareciendo despues del año de 1654 otro sarcófago, casi de las mismas dimensiones que el anterior, con análogas representaciones cristianas, y tal vez esculpido por el propio artífice. En el centro del primero resalta la imágen de la *Virgen María;* y la de *Jesucristo* en mitad del segundo. Este precisamente es el mismo que hoy guardan en la sacristía de su iglesia las Dominicas Reales de Toledo; pero, cómo vino á su poder, ni ellas lo saben ni hasta ahora he podido averiguarlo.

© Biblioteca Nacional de España

Contamos, pues, amigo mio, en el corazon de España con dos sarcófagos cristianos, gemelos, de remotísima antigüedad y hasta hoy desconocidos del público [1].

Que ambos se veian depositados en Láyos á 1.° de Noviembre de 1753 en sendas habitaciones bajas del patio de la casa fuerte de los condes de Mora, es cosa que está fuera de duda; y tengo á la vista dos eficaces documentos que lo comprueban.

Ese dia y en aquel lugar, nuestro laborioso académico D. Francisco Javier de Santiago y Palomares *dibujó al vivo* el segundo mármol, de que son ahora dueños las religiosas toledanas; escribiendo al pié, de su propia letra y nota, que se halló en término de Láyos, debajo de tierra, y que le copiaba en el palacio del conde. Guarda original este diseño la Real Academia de la Historia [2].

Igualmente se conserva en la misma un dibujo de los que mandó hacer del primer mármol D. Luis José Velazquez, marqués de Valdeflores, por Diciembre de 1752 en que daba principio al viaje literario hecho de órden de la Academia [3]. En esta copia Santiago

---

[1] Dimensiones del primer bajo relieve historial descubierto en Láyos, año de 1627:

	SEGUN EL CONDE DE MORA.			SEGUN VELAZQUEZ.			SEGUN PALOMARES.			SEGUN CRUZADA VILLAAMIL.		
	Piés.	*Pulgadas.*	*Lineas.*	*Piés.*	*Pulgadas.*	*Lineas.*	*Pies.*	*Pulgadas.*	*Lineas.*	*Piés.*	*Pulgadas.*	*Lineas.*
Largo.	6	18	»	6	18	»	»	»	»	»	»	»
Alto.	»	19	»	»	26	»	»	»	»	»	»	»
Ancho.	»	31	6	6 (debe ser yerro)			»	»	»	»	»	»
Bordes grandes.	»	»	»	»	2	»	»	»	»	»	»	»
— chicos. .	»	»	»	»	1	6	»	»	»	»	»	»

Dimensiones del segundo bajo relieve historial, descubierto en Láyos despues del año 1654, y existente hoy en las Dominicas Reales de Toledo:

Largo.	»	»	»	6	6	»	6	18	»	6	6	1
Alto.	»	»	»	»	»	»	»	24	»	»	26	8
Ancho.	»	»	»	»	26	»	»	26	»	»	»	»
Bordes grandes.	»	»	»	»	»	»	»	2	»	»	»	»
— chicos. .	»	»	»	»	»	»	»	1	6	»	»	»

[2] En la parte superior del dibujo, se lee:

«Su largo, 6 piés y 6 pulgadas, su ancho dos piés y dos pulgadas.»

En la inferior:

«Sepulcro de Láyos. En la casa del conde de Mora que llaman el Palacio, en una pieza baja del patio tienen guardado este sepulcro antiguo de mármol blanco muy duro, que se halló debajo de tierra en el término de Láyos. Tiene de largo dos varas y ½, de ancho 2 tercias y 4 dedos, de alto por fuera 2 tercias, de hondo ½ vara y 3 dedos, de grueso por los bordes por el largo 3 dedos, y por el ancho 4 dedos. Tiene asimismo varios relieves medianos en sola la fachada que aquí se demuestra. Dibujóle al vivo Francisco Xavier de Santiago y Palomares en el lugar de Láyos el 1.° de Noviembre de 1753.»

[3] Traslado á continuacion lo que hay escrito sobre el dibujo en la copia remitida á la Academia en 1752:

«El señor D. Luis Josef Velazquez, de la Real Academia de la Historia, entre cuyos manoscritos *(sic)* se halla una buena copia de este sepulcro, dice: que está en el lugar de Láyos á dos leguas de Toledo; que es de mármol blanco; que tiene dos varas y media de largo, dos de ancho, dos tercias y quatro dedos de alto por afuera, dos

© Biblioteca Nacional de España

y Palomares advirtió de su puño al año siguiente, que en el palacio de Láyos y tambien en uno de sus cuartos bajos existia aquel arca tallada.

Desde entonces se pierde completamente la memoria del segundo bajo relieve historial con la imágen del Salvador en el centro, que por fin he descubierto yo en las monjas toledanas [1]; pero continúa la del primero que ofrece casi en la mitad la figura de la Santísima Vírgen. Veamos de qué manera. Con ocasion de haber remitido nueva copia de él D. Nicolás de Vargas á la Academia de la Historia, sabemos que permanecia en la villa á principios del año 1804 y que el erudito D. José Ortiz y Sanz, dean de Játiba, hubo de emitir dictámen sobre su mérito arqueológico por encargo de aquel cuerpo [2]. Y á fe que anduvo tan poco feliz en este trabajo que ni supo diferenciar siquiera los dibujos de Velazquez y Palomares, que como antecedentes tenia á la vista, ni reparó que eran los dos mármoles distintos entre sí áun cuando parecidos, sino que antes bien los tuvo por uno mismo; ni comprendió lo que representaban las figuras; ni sospechó que se labrase el sarcófago poco despues de la paz de Constantino; ni por último dijo en su Memoria nada que no fuese vulgar y apartado de todo razonable discurso.

Habiendo trascurrido ya medio siglo y perdido España en este tiempo bárbaramente despedazados sus más ilustres antigüedades, esculturas y templos, dignos de vida imperecedera, ¿qué suerte habrá cabido á la interesante escultura descubierta en 1627 y arrinconada en el palacio de Láyos por uno de los ascendientes de la actual Emperatriz de los franceses? Á no ser yo, Sr. D. Gregorio, tan mal viajero, habria satisfecho por mí mismo esta curiosidad, y no me contentaria con sólo remitirle copia de la desaliñada de Velazquez.

Vea V., pues, deslindadas la procedencia y parentesco de ambos antiquísimos sepulcros cristianos, que deben ser conocidos del público y de los doctos. Y permítame ahora explicar la historial representacion del segundo de ellos.

---

tercias de fondo, media tercia, y tres dedos de grueso por el borde, esto es, el ancho del labio largo tres dedos, y el del angosto quatro dedos; y que se trajo de cerca del lugar; que el conde de Mora, *Historia de Toledo*, pág. 227, dice que se descubrió cerca de dicha villa, y que es de piedra, y de algun hebreo; que tiene de largo dos varas y media, de alto media vara y dos dedos, de ancho siete ochavas, y que tenia la cubierta de mármol dividida en dos pedazos.

»El señor Velazquez en una esquelita puso la explicacion de las figuras, con números correspondientes á otros de lápiz que se hallan sobre cada una de ellas, así: 1, 2, 3 la idolatría;— 4, 5, 6, 7;— 8, 9 Adan y Eva;— 10;—11, 12 Abrahan y Isaac caminando con la leña, parece otra cosa;—13, 14, 15;—16, 17 sacrificio de Abrahan y Isaac;—18, 19 Moisés sacando el agua en el disierto *(sic)* con su vara.

»A lo que dice el señor Velazquez añado yo *(Santiago y Palomares, y esto no más de su puño)* que este sepulcro se halla en un cuarto bajo de la casa que en Láyos tiene el conde de Mora.»

[1] La escocia churrigueresca, de yeso, pero no exagerada con que en la pared de la sacristía se engalana el bajo relieve, manifiesta que éste se puso allí entre los años de 1754 y 1770.

[2] *Memorias de la Real Academia de la Historia*, tomo V. Madrid 1817, pág. V.

© Biblioteca Nacional de España

¿Qué figura el bajo relieve colocado actualmente en la sacristía de las Dominicas Reales de Toledo [1]?

Para quien no haya fijado la atencion en el arte cristiano siguiéndole paso á paso desde sus primeras manifestaciones, y para quien no conozca un mal dibujo de las pinturas murales, vasos, lámparas y piedras labradas que atesoran las catacumbas de Roma, este bajo relieve es indescifrable. Tal fué su compañero para los estudiosos conde de Mora, Velazquez, Palomares y Dean de Játiba. Y sin embargo, quizá ni uno de los grupos y figuras deje de tener repetidos ejemplos de la primitiva edad del cristianismo, así en las catacumbas como en alguno de los Museos de Europa.

Seis grupos ofrece el sarcófago, y en ellos otros tantos pasajes de la Sagrada Escritura: la *Resurreccion de Lázaro*, el *Sacrificio de Abrahan*, la *Multiplicacion de los panes*, la *Cena* (ó quizá más bien, *Jesus enseñando á orar*), *Adan y Eva* en el Paraíso, y la *Adoracion de los Magos*.

Resurreccion de Lázaro. «Y en llegando María donde estaba Jesus y viéndole, cayó á »sus piés y le dijo: Señor, si hubieras estado aquí no habria muerto mi hermano.

»Mas Jesus fué al monumento, que era cierta gruta con una losa sobrepuesta, y cla»mó con voz grande: Lázaro, ven fuera.

»Y al punto salió el que habia muerto, liado de piés y manos con fajas, y cubierto de »un sudario el rostro. Dijo Jesus: Desatadle y dejadle ir.» JUAN, XI. 32.

Jesus aparece en la escultura descalzo, sin barba, rizado el cabello, mirando en alto, y lleva túnica larga, de mangas, terciada sobre el brazo izquierdo; hiere con una vara el fronton del sepulcro, mientras en la mano izquierda muestra enrollado el libro de la Ley, indicando de este modo así el poder como la doctrina y enseñanza de sus acciones: *coepit facere et docere*. Abrázase á sus piés María hermana de Lázaro, que tiene con el peplo cubierta la cabeza. Y en lontananza descuella lo que á muchos pudiera equivocadamente parecer templo, el sepulcro, cuyo fronton, sostenido por dos columnas dóricas, adornan los ramos y lazos de una corona de laurel. Lázaro fajado á guisa de momia egipcia aproxímase á los escalones, en ademan ya de salir afuera.

No es ni puede ser ninguna otra la explicacion de este grupo.

Recordemos ahora ejemplos en las catacumbas de Roma, donde la representacion sea muy semejante á la del mármol de Láyos. En el cementerio de San Calixto, junto á la vía Ardeate, existe de claro oscuro y al fresco pintado este milagro; y en traje y ademan es idéntica allí la figura del Salvador, pero faltándole en la mano izquierda el rollo de la Ley; muy parecido el sepulcro, aunque sin columnas; y Lázaro, sacando ya fuera de la puerta la cabeza, conserva dentro todavía los fajados piés.

De la propia manera vuelve á repetirse este pasaje en otra capilla del cementerio,

[1] Véase la lámina que fielmente lo copia y acompaña al presente número.

© Biblioteca Nacional de España

bien que el Salvador levanta más la cabeza, y resalta una pátera en el tímpano del fronton.

Una pintura mural de colorido en el cementerio de Santa Priscila, inmediato á la nueva vía Salaria, figura tambien la resurreccion de Lázaro. Greco-romano, idéntico al de Láyos, con fronton y columnas dóricas el sepulcro, deja ver las puertas medio abiertas hácia la parte de adentro. Rubios son los cabellos del muerto de Betania; rubios los del Salvador y dilatándose en ondas; y adorna su túnica, por ambos lados, y desde los hombros hasta la orla, una franja dorada.

Lo mismo representa el mosáico de la cripta de San Proto y San Jacinto, en el cementerio de San Hermes, junto á la antigua vía Salaria, áun cuando con algunas novedades que muestran menos antigüedad que la muy grande de las pinturas anteriormente referidas. Remóntanse aquellas, segun los eruditos Ampère, Vitet, Ingres y Mérimée á los siglos I, II y III; pero corresponde el mosáico á época posterior á Constantino: con la mano, que no con la vara toca Jesus á Lázaro, y el nimbo rodea la cabeza de nuestro Redentor. Es de advertir que en los cementerios ó catacumbas hay muy pocos mosáicos, como que los primeros ensayos de los que despues sin interrupcion habian de usarse y conservarse en la Iglesia, se hicieron en tiempo de Constantino. Y por lo que toca á ese círculo de luz, á manera de aureola ó diadema, que llaman *nimbo* los anticuarios, no ha de olvidarse que se ve en algunas divinidades gentílicas pintado desde tiempos muy remotos. Apolo con él aparece en las termas de Tito, y dos mancebos tambien en los frescos de Herculano. Desde Antonino Pio úsanle en tal cual medalla algunos emperadores; le ostentan como signo de majestad Teodosio y sus hijos en el gran disco de plata que poseemos en la Academia; y lo que es más todavía, con él figura al mismo rey Herodes un mosáico del siglo V, existente en la basílica Liberiana que Juan Justino Ciampini publicó en su *Vetera Monumenta, in quibus praecipue Musiva opera, sacrarum profanarumque Aedium structura, ac nonnulli antiqui ritus dissertationibus iconibusque illustrantur,* Roma, 1747. Los cristianos adaptaron el nimbo á Jesus y su Madre muy pronto, pero no como emblema especialísimo de santidad, sino de imperio.

Por último, entre las antigüedades cristianas de la galería del Vaticano, comenzadas á reunir por Benedicto XIV, pintura antiquísima en líneas encarnadas presenta jónicas las columnas del monumento, y al muerto con la cabeza desnuda tocando en el ángulo superior del fronton, y atraido por la mano derecha de Jesus [1].

Se ve, pues, cómo este primer grupo del bajo relieve historial que examinamos reproduce fiel y exactamente los trajes, los ademanes, la expresion de las figuras y los objetos á ellas accesorios, segun la índole y formas primitivas con que el arte cristiano hubo de representar aquel prodigio.

---

[1] *Catacombes de Roma, architecture, peintures murales, lampes, vases, pierres précieuses gravées, instruments,*

© Biblioteca Nacional de España

El pergamino que en nuestra piedra tiene envuelto Jesus, le muestra desenrollado en el precioso bajo relieve del sarcófago cristiano que dicen de San Simon y Judas en la cripta de la iglesia de San Juan *in Valle*, de Verona, obra tambien de los primeros siglos, aprovechada para un monumento sepulcral durante la edad media. En el centro Jesus predica el sermon de la montaña, y están San Pedro y San Andrés á su lado; á uno de los extremos Jesus y la Samaritana; al otro represéntase el beso de Judas; y en los intermedios el ciego de nacimiento, y la mujer adúltera [1]. Pero volvamos al mármol de Láyos.

Sacrificio de Abrahan. Levanta al cielo su rostro el patriarca, pronto ya á segar el cuello de su hijo. Muestra cerrada la barba, túnica muy corta, sin mangas, sujeta á la cintura y caida por bajo del brazo derecho; apoya la mano izquierda sobre la cabeza del muchacho, que sumiso, atados atrás los brazos, hinca en tierra la rodilla. Por el opuesto lado empínase un cordero ofreciéndose como víctima en lugar de Isaac. El árbol á que se halla atado el corderillo, déjase ver por entre el brazo, la espada y la cabeza del patriarca.

Tan bello asunto ha sido excelentemente tratado en una pintura al fresco de la catacumba ó cementerio de los santos Thrason y Saturnino, inmediato á la nueva vía Salaria. Allí expresa el heroismo la noble cabeza barbada y cana de Abrahan; quien sujeta con una mano su gran túnica blanca de mangas largas, y con la otra señala el ara encendida, apartando la vista de su hijo. Este, ceñida una túnica verde, camina obediente y lleno de candor, cargado con el haz de leña [2].

En el Museo Real de Berlin consérvase un muy antiguo vaso cilíndrico de marfil, con relieves que por un lado representan á Cristo y los doce apóstoles, y por el otro el sacrificio de Abrahan. Toda la escultura (segun Kugler) publica á voces el último arte pagano. Y puede considerarse el inmediato paso de este al del cristianismo; el primer ensayo de la idea espiritual que nacia y se unia á la grandeza del arte que espiraba. El ángel que detiene á Abrahan, es una victoria [3].

Milagro de los cinco panes y dos peces. «Subió Jesus á un monte, y allí se hubo de »sentar con sus discípulos. Y como alzase los ojos, y viese la inmensa multitud de gente »que le seguia, preguntó á Felipe: ¿De dónde comprarémos panes para que estos

---

objets divers, fragments de vases en verre doré, inscriptions, figures et symboles, gravées sur pierre. Par Louis Perret. Ouvrage publié par ordre et aux frais du Gouvernement, sous la direction d'une commission composée de MM. Ampère, Ingres, Mérimée, Vitet, membres de l'Institut. Paris 1851. Tomo I, láminas XXVI y XXXIV bis; tomo III, láminas VII y XXXVI; y tomo V, lámina XIII.

[1] *Monumentos antiguos y modernos*, por M. Julio Gailhabaud.

[2] *Catacombes de Roma*. Tomo III, lámina XX.

[3] *Handbuch der Kunstgeschichte. Stuttgart*, 1856; 3.ª edicion, refundida completamente la obra por su autor el caballero Francisco Kugler.

© Biblioteca Nacional de España

»coman? Díjole Andrés, hermano de Simon Pedro: Aquí hay un muchacho que tiene »cinco panes de cebada y dos peces; ¿pero qué es esto para alimentar á tantos? Jesus »tomó los panes; y habiendo dado gracias, mandó se repartieran aquellos entre las »turbas, y asimismo de los peces cuanto querian. Fué saciada la muchedumbre, y de »las sobras de los cinco panes de cebada, aún llenáronse doce canastos.» JUAN, VI. 3.

Por entre los contornos de las figuras de este y el anterior grupo, está de abajo arriba hendida nuestra piedra, percance que debió sufrir cuando la trajeron y acomodaron al sitio en que hoy se halla.

El Salvador con ambas manos multiplica los panes que hácia su derecho lado le presenta Felipe y hácia el izquierdo Andrés. Vénse dos cestos colmados delante de aquel, y tres á los piés de este. La cabeza de Felipe es una de las dos únicas barbadas que se esculpieron en el mármol.

Desde los primeros siglos de la Iglesia pintóse de claro oscuro al fresco el otro milagro de los siete panes, en la ya citada catacumba de San Calixto. Pero allí no aparece acompañado Cristo de los Apóstoles, y sí tocando con su vara la última de las siete espuertas que sobraron llenas de pan [1].

La cena, ó quizá *Jesus enseñando á orar á sus discípulos*. Dudo si el artífice quiso figurar en el centro del bajo relieve la última cena. El Señor, levantados los ojos y las manos al cielo, está en actitud de orar, mostrándose detrás hácia su izquierda la cabeza del discípulo amado. Tal vez los que parecen representar fragmentos de pan entre los dedos pulgar é índice en ambas manos, sean unos soportes para que estas no se rompan avanzando en entero relieve.

Adan y Eva en el Paraíso, á uno y otro lado del árbol. Ambas manos de Adan cubren con unas hojas parte del cuerpo; Eva hace lo propio con la izquierda, en tanto que con la derecha coge de la fruta prohibida.

En las catacumbas de Santa Inés, próximas á la vía Nomentana, y en el Museo cristiano del Vaticano hay pinturas de colorido de sólo líneas rojas que por el mismo estilo figuran el primer pecado del hombre; pero allí se ve la serpiente que aquí falta, por haber querido significar el artífice que el enemigo de los hombres los abandona en cuanto los engaña y precipita [2].

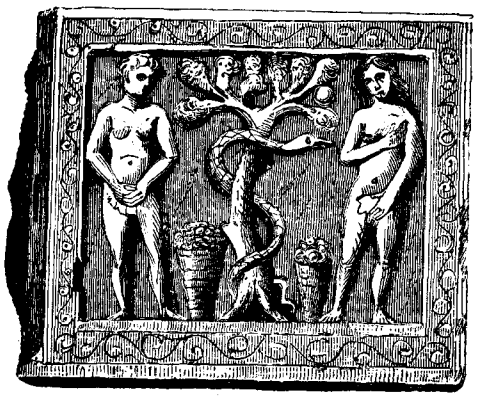
Con el mismo asunto adórnase un costado del sarcófago de Verona mencionado arriba, sólo que Eva ocupa su mano derecha en cubrir el pecho, la serpiente se dirige á nuestra primera madre, y á los lados del árbol hay sendos canastos llenos del fruto prohibido, en la forma idénticos á los que vemos en otro grupo del bajo relieve de Láyos. Hé aquí esta parte del de Verona :

---

[1] *Catacombes de Roma*, tomo I, lámina XXVII.

[2] La misma obra, tomo II, lámina XXII; y tomo V, lámina XII.

© Biblioteca Nacional de España



La adoracion de los Reyes Magos. Llevan melena rizada y un sutil bonete ó redecilla, túnica corta con mangas ajustadas á la muñeca, y pantalon plegado unido al botin. Oro, incienso y mirra ofrecen á la Vírgen Madre, ya en cierta especie de bolsa, ya en una como escudilla, ó en un vaso. Muéstrales al Niño Dios envuelto en fajas la Vírgen, sentada en un sillon ó trono, con túnica muy larga, que sólo deja sin cubrir la punta del pié izquierdo descansando sobre un escabelillo. Detrás de los reyes y en lontananza descúbrense las cabezas de los caballos.

No falta quien sostenga que nunca se pintó ó representó á la Vírgen María con su divino hijo en los brazos, hasta que fué declarada Madre de Dios, en el tercer concilio general de Éfeso celebrado el año 431; pero la crítica ha desvanecido tan infundada asercion en vista de repetidas pinturas y esculturas muy anteriores al concilio.

Del mismo asunto guarda en líneas encarnadas antiquísima pintura el Museo del Vaticano, donde aparece un busto de mujer con la leyenda

SEVERA
IN DEO VI
VAS

y en seguida la adoracion de los Magos. Vestidos de túnica muy corta y clámide movida como si fuesen alas, llevan gorro frigio, van desnudos de pié y pierna, y ofrecen sus dones, el primero y el último en grandes páteras, y el del medio en un vaso esférico. Sentada en sillon de alto espaldar, la Vírgen carece de ornato en la cabeza, viste ceñida túnica y sobre sus rodillas presenta el niño á los Reyes. Precede á estos la estrella; y detrás de María se ve á José de pié, sin barba, con túnica muy corta y de manga ajustada, extendiendo su mano derecha sobre la Madre de Dios [1].

Este pasaje del Evangelio está igualmente esculpido en el sarcófago de la iglesia de Nuestra Señora de San Celso, en Milan.

Hé aquí, pues, lo que representa y contiene el segundo bajo relieve historial de Láyos,

[1] *Catacombes de Roma.* Tomo V, lámina XII.

© Biblioteca Nacional de España

arca labrada para encerrar los despojos de insigne varon cristiano, cuyo nombre, sin duda, mostraria entallado la cubierta.

¿Á qué siglo pertenece y qué simboliza esta escultura? En Lázaro la resurreccion de la carne; en Isaac el sacrificio del Hijo Primogénito del Eterno; en la multiplicacion de los panes la Providencia Divina, solícita para lo que verdaderamente necesitamos; en la cena (si esto representa) el amor inmenso de nuestro Redentor, que si espirando tuvo sed y le dió hiel el hombre, él se nos da por viático en su sacratísimo cuerpo; Adan y Eva recuerdan nuestra muerte por el pecado, así como el Hijo de Dios, en la Epifanía, nuestra resurreccion por medio de su encarnacion y muerte.

Estos símbolos combinados para dilatar el alma con la hermosura de la Fe, de la Esperanza y de la Caridad, indican ciertamente un siglo de paz en la Iglesia. Ya no há menester el artífice cristiano pintar aquellos otros símbolos con que un dia la *prudencia* aconsejaba se dieran á conocer entre sí los hermanos, como el pez cuyo nombre griego Ἰχθύς compone (separando las letras) la frase Ἰησοῦς Χριστός θεοῦ Υἱός Σωτήρ *(Jesus Christus Dei filius salvator)*; como la nave para indicar la Iglesia; como la lira, emblema de la dulzura y armonía de la religion; como el gallo, por la vigilancia; la liebre, por el temor y ligereza; la palma, señalando la victoria y el seguro triunfo sobre la muerte; Orfeo amansando las fieras con su lira, significativo de haber anunciado en sus himnos la venida del Cristo, y domado el nuevo Orfeo veraz nuestro rebelde corazon; como el pavon de Juno (destinado á la apoteosis de las emperatrices, mientras lo estaba el águila de Júpiter para la de los Césares), porque el tipo gentílico podia aplicarse bien al sentido cristiano, supuesto que en virtud de la Divina Palabra el hombre habia llegado á ser rey y emperador de sí mismo; porque las plumas del pavo real, desplegadas en arco recordaban el íris que despues del diluvio puso Dios sobre las nubes en señal de alianza; porque perdiendo su cola hermosísima aquel ave en el invierno, renuévala con más vivos colores cada primavera, asemejando la resurreccion de nuestros cuerpos; y porque en la entonces vulgar opinion de que no se corrompia la carne de este pájaro se avisaba que no ha de corromperse la nuestra. Tampoco son de suma falta al escultor los símbolos que expresen la *templanza*, como el ciervo buscando la fuente de aguas vivas; ó indicativos de la *justicia*, que no más pedia Tertuliano para los hijos de la Cruz. Ni le es forzoso ya valerse de aquellos otros encaminados, en las catacumbas, á reanimar, cuando la persecucion, la *fortaleza* del cristiano, vigorizando su espíritu con la esperanza y la fe : tales como Daniel en el lago de los Leones, y los mancebos en el horno de Babilonia, prueba de las persecuciones infructuosas; Jonás arrojado por la ballena, aludiendo á las promesas de inmortalidad; Elías en carro de fuego llevado arrebatadamente al Paraíso; y Tobías y el ángel que vuelven la luz á los secos ojos del anciano.

El escultor de Láyos ó de Toledo no vivió ni en el primero ni en el segundo siglo de la Iglesia, porque entonces los monumentos cristianos eran por lo comun emblemas

© Biblioteca Nacional de España

y símbolos sencillos; y apenas existia puede decirse la escultura cristiana, á causa de la dificultad con que el bulto demónico del arte pagano se prestaba á la idealidad de la verdadera y naciente Religion.

Tampoco el tallista pertenece al siglo III en que todavía conserva su vigor este mismo arte, bien que embrollada la composicion con asuntos al parecer incoherentes, por el empeño estéril de pretender á la sazon los artífices gentílicos que el paganismo hablase tambien al espíritu, cuando sólo podia lisongear la materia. Su nuevo y abstraido rival pinta primero, esculpe despues figuras aisladas ó escenas únicas, pero al instante se complace en agrupar dentro de un mismo cuadro larga série de escenas entre sí diferentes, procurando atarlas como ramillete de flores con el lazo sutil de símbolos y misterios. Lleva puesta la mira, no como su contrario en halagar las pasiones, sino en corregirlas; no en deificar la materia, sino en levantar y enriquecer el espíritu; no en hacer cortejo al fausto de los poderosos, sino en consolar infelices, convidándolos á levantar la vista al cielo y poner en Dios toda esperanza. Entonces se empeña y decide la última lucha entre el arte sensual que muere y el espiritual que nace, iluminando sin embargo aquel á este en medio de la batalla con el resplandor de su grandeza. Pero como no desdeñan los cristianos antes bien aceptan de las costumbres y hechuras gentílicas lo que es inofensivo, lo que en su esencia ni remotamente contraría la pureza de la fe, saben convertir como discretos médicos el veneno en triaca, y realzan sus esculturas con la forma, belleza y atavío de los mármoles paganos. Recuérdese qué bello es el sarcófago de la *Villa Panfili*, quizá el más antiguo que de este género conocemos. Por eso cuanto más romanas más primitivas, menos antiguas cuanto más rudas.

Durante el siglo IV, se ven hermosos destellos de la tradicion arcaica de la forma, unida al nuevo sistema de composicion. De ello presenta Roma insigne muestra en los preciosos sarcófagos de Junio Baso y de Probo (años 359 y 395) que guarda la basílica de San Pedro. Pero la decadencia del arte ha llegado, y aún fuera de Roma se ha consumado ya : el sentimiento de lo materialmente bello ha desaparecido al quererse traducir en las antiguas reglas plásticas las nuevas ideas del cristianismo; el escultor cincela por receta; y ya no hay artífices, sino artesanos. Las cabezas van todas por una pauta, uno mismo es el movimiento de las figuras, los extremos ni tienen correccion ni valentía, en los ropajes se indican los pliegues por toscas rayas ó gubiazos.

Nuestro marmolista vive y tiene abierto su obrador precisamente en ese siglo, pero antes de que se vislumbre la influencia oriental bizantina, que muy pronto y por largas edades imprimirá sello especialísimo é inequívoco en todas las obras del ingenio. Y como del arte que ha sido grande lo último que desaparece son los preceptos de ejecucion material, nuestro tallista prepara las figuras, valiéndose de trépanos ó brocas para los oscuros y sitios muy entrantes; de soportes, para dar firmeza á las partes aisladas ó muy salientes; y de ranuras, largas, profundas ó someras, rectas ó sinuosas, para indicar los

© Biblioteca Nacional de España

pliegues y ropajes [1]. Fáltale por completo el ingenio y la inspiracion, el bien encaminado estudio que modela, que huye las proporciones bárbaras, los escorzos imposibles y absurdos, las actitudes exageradas, y que embellece y vivifica. Todavía no ha abandonado sus hábitos paganos; es tímido, igual, acompasado; quiere recordar en Adan y Eva algo de la buena manera antigua; en Jesus, las estátuas togadas; y en los Magos, las figuras que llevan en el arco de Tito el candelabro judáico. El interés aún le está cegando, y no le deja comprender la idealidad de la doctrina verdadera: acaba hoy de cincelar este sarcófago cristiano; ayer desbastó mármol para un Hércules, y mañana trazará la estátua de un Mercurio.

Señor D. Gregorio, entre nosotros no creo que se haya estudiado todavía la trasformacion del arte gentílico en el arte cristiano, comparando los monumentos de uno y otro, y reuniendo en un cuerpo los primeros, que se hallan confundidos hasta ahora por nuestros arqueólogos en la fosa general de antigüedades romanas. Pero mientras no tenga España, como lo tienen otros pueblos civilizados de Europa, un Museo nacional arqueológico, y en él buenos vaciados de las esculturas más notables que sean de propiedad particular ó eclesiástica, nos faltan los elementos indispensables para fatigar con tino y provecho en toda clase de indagaciones históricas. Si en tan noble depósito de venerandos restos viésemos un vaciado del gran medio relieve romano de la colegiata de Husillos, dos leguas de Palencia (que representa, á más de un sacrificio y el acto de colocar humanas cenizas en un sepulcro, la historia de los Horacios y Curiacios), admiracion del Cardenal Poggio y del inmortal Alonso Berruguete; si poseyésemos otras tan fieles copias del mármol que existe en el terrado de la catedral de Tarragona, y donde aparece figurado el rapto de Proserpina; si la hubiese de los sarcófagos que posee Barcelona en la casa del Arcediano, en la de Bails, calle más baja de San Pedro, y en la hostería del Sable; si, en fin, se trajesen á un centro nacional los muchos interesantes fragmentos de escultura antigua que hay por todo el reino esparcidos, olvidados y á punto de perecer, entonces, amigo mio, se complaceria V. en reproducirlos, ya por el medio de la fidelísima fotografía, ya por el buril de nuestros artistas; empeñando así á plumas é ingenios felicísimos en ilustrar las antigüedades cristianas de la nacion donde más pronto prendió y echó raíces la vivificante semilla del Evangelio.

Sabe V., etc.

AURELIANO FERNANDEZ-GUERRA Y ORBE.

---

[1] Que los medios materiales de ejecucion es lo último que se olvida, pruébalo en el siglo VI ó VII la esmeralda hallada cuando el tesoro de coronas y alhajas visigodas en las huertas de Guarrazár próximas á Guadamúr, y que afortunadamente posee nuestra Soberana. Rudo artífice figuró en esta joya la Anunciacion de la Vírgen María; y quien no supo dibujar con destreza y correccion una figura, conocia el secreto de dar el mismo brillante pulimento de la lisa, á la parte grabada; secreto ahora perdido y que en vano la Europa científica procura sorprender.

© Biblioteca Nacional de España

PINTURA.

LA ESCUELA DE MADRID.

(Continuacion.)

Grande, muy grande fué la influencia que ejerció en la escuela de Madrid D. Diego Velazquez de Silva; y sin embargo, pocos le imitaron servilmente. Por esta razon tenemos todavía que registrar tantos nombres notables; pues siempre que en una escuela se pierde la individualidad por acercarse al maestro que sobresale, la escuela ha concluido, ya no se ven en ella más que reflejos de aquel.

Cuando á la imitacion de la naturaleza en la forma que todos ven y comprenden, sucede la imitacion de las obras de otro, el *arte* cae en la *manera*, y de esta en la decadencia más completa. Así que nuestros artistas en general, si bien recibieron las lecciones de Velazquez, no abdicaron por eso su propio carácter. Sólo podemos presentar como imitadores conocidos del gran maestro á su esclavo Juan de Pareja y á su yerno Juan Bautista del Mazo.

Conocidos son los antecedentes de Pareja; conocido es tambien cómo sirvió á don Diego principalmente en lo tocante al arte, cómo le acompañó en sus dos viajes á Italia, de qué manera se descubrió pintor, y cómo entonces su amo, por mandato del Rey, le dió carta de libertad, bien que, á pesar de ello, Pareja continuó siempre á su lado. El Real Museo de Pinturas tiene de este autor el cuadro que representa la *Vocacion de San Mateo*, lienzo de bastante tamaño, pintado con desenvoltura y buen empaste, en que él mismo se retrató, ofreciendo la particularidrd de haber pintado alguna figura en traje flamenco, lo que pudiera ser una ironía aludiendo á su oficio. En este cuadro, que está bien pintado, no recuerda, sin embargo, á su maestro, como en los retratos; tanto,

© Biblioteca Nacional de España

que el que existe de Felipe IV señalado con el número 142, consta en el *Catálogo* como de Velazquez y recientemente se ha puesto en el marco el nombre de Pareja. Ese retrato dista mucho, en efecto, de la frescura, ambiente y manejo del gran pintor de cámara de Felipe IV, aunque conserva algo el aspecto de las obras de aquel insigne maestro. Más semejanza encontramos con Velazquez en el retrato de la Infanta Doña María Teresa de Austria señalado con el número 1941, que siempre se ha tenido por de don Diego y que en el último arreglo se ha clasificado con el nombre de su yerno y discípulo Juan Bautista del Mazo. En este lienzo, aunque la figura tal vez esté pintada con algo de fatiga, el fondo, que tiene varias figuras y términos, es tan fino de tono que con razon diria cualquiera que no puede estar pintado más que por Velazquez. Sin embargo, cuando la enmienda se ha hecho, como hemos visto en esta época de crítica y de mayor aficion á profundizar en los estudios artísticos, suponemos que se habrán tenido á la vista datos irrecusables. Convendria, sin embargo, que esos datos se publicaran para mayor ilustracion de los aficionados é inteligentes. Decimos esto con tanta más razon, cuanto que si se observa con detenimiento el retrato señalado como de Mazo con el número 131, se verá desde luego qne es sumamente pesado de forma y de color, y que en nada se asemeja al de la Infanta, ni parece que pueda estar pintado por la misma mano.

A lo que Mazo se dedicó principalmente fué á los países, género poco cultivado en España en nuestras escuelas antiguas, cosa que realmente no se explica cuando tantos motivos ofrece la naturaleza rica y variada de nuestra Península, y género en el cual la escuela madrileña está muy por cima de todas las demás de España. Los países de Mazo, pintados en la manera sombría, y de grandes masas de oscuro que usaba Velazquez, son muy apreciables, y es lástima que el Real Museo no contenga más de este autor. En el último arreglo se ha colocado en las salas españolas, uno que no sabemos dónde estaria antes (señalado con el número 1958), y que representa la vista de un puerto. Por su originalidad, bizarría, grandiosidad y riqueza de tono, este lienzo constituye una buena muestra del talento de su autor. Además existen del mismo, otros cinco países : el grande que representa la *Vista de Zaragoza*, muy bien pintado, pero en el cual llaman la atencion más tal vez que el paisaje mismo, los imponderables grupos de figuras, obra del pincel de su suegro Velazquez, y los cuatro largos y de poca altura que representan el *Monasterio del Escorial*, el *Campillo*, un *Puerto de mar*, y un *Sitio pintoresco*. Entre estos paisajes, aunque todos ellos son muy sencillos, hay algunos sumamente lindos.

Tambien Mazo ha dejado fama como exacto copista, y no será difícil que sean copias hechas por él varios cuadros que pasan por originales del maestro.

Cítanse además como discípulos é imitadores de Velazquez á D. Diego de Lucena, Antonio de Puga, Juan de la Córte, Francisco Búrgos y Mantilla, D. Tomás de Aguiar y otros varios menos conocidos.

© Biblioteca Nacional de España

Siguiendo el plan propuesto de ir enumerando los pintores en la forma que lo hace Cean Bermudez, siempre que no nos veamos precisados á variarla por razones de algun peso, tratarémos ahora de un discípulo de Mazo, Benito Manuel de Agüero, que nació en Madrid en 1626, y murió en la misma villa en 1670. Agüero, como su maestro, se decidió por el paisaje; y aunque alguna vez pintó figuras, no lo hizo con tanto acierto. En prueba de ello, véase el cuadro que de su mano se conserva en la iglesia de las monjas de Santa Isabel y representa á San Ildefonso, que es bastante flojo.

De Josef de Ledesma hablarémos al tratar de su maestro Carreño. Ahora dirémos algo de Francisco Camilo: fué hijastro del ya mencionado Pedro de las Cuevas, en cuya escuela aprendió y de la que sacó la suavidad de color que tuvieron casi todos sus condiscípulos. Para juzgar á este pintor, nos encontramos con la misma dificultad que en otra porcion de la misma escuela, y es con la falta de obras que estén en el dominio del público. Y no porque ellos no pintaran mucho, sino porque han perecido ó han cambiado de objeto los conventos é iglesias en que las habia, ó no las conservan aquellos que todavía subsisten.

Así es que de los 28 cuadros de este autor que enumera Cean Bermudez como existentes en su tiempo en varios conventos é iglesias de Madrid, no se conserva ninguno en los sitios que aquel indica; y si bien es verdad que muchos templos y casas religiosas se han destruido, y acaso á par de ellos los cuadros que los adornaban (si ya no es que existan amontonados é ignorados del público en el panteon llamado Museo Nacional), no lo es menos que aún subsisten abiertas las iglesias de San Juan de Dios, Santo Tomás y el Cármen Descalzo (San José), y que no se encuentran en ellas los cuadros que de este autor existian en tiempo de Cean. Repetimos, pues, lo que hemos dicho anteriormente, á saber: que mientras el Museo Nacional no esté con las condiciones de tal (lo cual piensa realizar en breve, y le honrará mucho, el actual ministro de Fomento), es imposible conocer la escuela de Madrid con la extension y profundidad que su importancia requiere.

El año de 1619 nació en Madrid D. Sebastian de Herrera Barnuevo, que siguió la escultura con su padre Antonio, habiendo además aprendido la pintura y la arquitectura. De todo ello pueden verse muestras en la colegiata de San Isidro, capilla de Nuestra Señora del Buen Consejo, y de Jesus, María y José, siendo de él en esta las pinturas y traza del retablo y en la anterior la pintura al fresco de la bóveda y cúpula, que está en muy mal estado, y la traza del retablo y adornos. Cean dice que Herrera Barnuevo fué correcto en el dibujo. Nosotros no vemos tal correccion, y nos fundamos para decirlo precisamente en el cuadro mencionado que representa á *San José y la Virgen conduciendo al Santo Niño de la mano*, con un rompimiento de gloria en lo alto. En este cuadro el San José está mal proporcionado y los paños, sobre ser barrocos, no razonan el desnudo ni el movimiento de las figuras, cosas ambas que nos parecen algo

© Biblioteca Nacional de España

distantes de la correccion. Fuera de esto, el cuadro está pintado con mucha gracia y buen gusto de color, especialmente la cabeza de Jesus, de expresion feliz, y los ángeles de la gloria. Herrera Barnuevo pintó muy bien los niños, y de ello darémos prueba á nuestros lectores mediante el grabado de un dibujo de su mano que un accidente imprevisto nos impide estampar en el presente número. En suma, Herrera era un artista de verdadero talento, que se vió recompensado con los nombramientos de maestro mayor de las obras de palacio, de la villa de Madrid, del palacio del Buen Retiro, conserje del Escorial, y pintor de cámara. Murió en Madrid, en la casa del Tesoro, el año de 1671.

Juan de Arellano, torpe en sus principios y tardío en dar con el camino que debia practicar, llegó á los treinta y seis años sin haber adelantado bajo la direccion de Juan de Solís. Entonces se puso á pintar flores, y sobresalió notablemente en este género. El Museo Real conserva cinco floreros de su mano, y pueden verse otros cuatro en la citada capilla de Nuestra Señora del Buen Consejo, colegiata de San Isidro. Arellano nació en Santorcaz en 1614 y murió en Madrid en 1676.

De la fecunda escuela de Pedro de las Cuevas salió Antonio Arias Fernandez; pero viendo el arte de distinta manera que sus demás condiscípulos, sintiendo más el estilo y la forma que el color, asemejándose más á los pintores del siglo XVI que á los del suyo, prosperó poco. Sólo de este modo se explica que un hombre que ya á los catorce años pintó todos los lienzos del retablo mayor del Cármen calzado de Toledo, que siguió adelantando y estudiando hasta llegar á ser uno de los primeros, y que además de eso tenia bastante instruccion y excelente conducta, fuese á morir pobre y tristemente en el Hospital general de Madrid el año de 1684. ¡Lástima grande que la fortuna dejase de su mano á un hombre de tanto talento, pero que tuvo la desgracia de nacer un siglo más tarde de lo que debiera! Si hubiese alcanzado á Felipe II y la obra del Escorial hubiera tenido brillante lugar en ella. El Museo Real posee de este autor el cuadro señalado con el número 242 y representa á *Jesus con los Fariseos* en el momento en que, interrogado por estos sobre si debian pagar el tributo, les contestó, enseñándoles una moneda con el busto del emperador: «Dad al César lo que es del César y á Dios lo que es de Dios». Este cuadro debe ser el mismo citado por Cean Bermudez como existente en su tiempo en el convento de benedictinos llamado de Monserrate, cuadro notable, pintado con cierto carácter y elevacion, de correcto dibujo y entonacion vigorosa. El Museo no tiene más obras de este autor y ya no se conservan en sus antiguos sitios los demás cuadros que registró Cean. Sabemos que varios de ellos están en el Museo Nacional; pero no hemos podido verlos, y por lo tanto sólo conocemos á este autor por el lienzo anteriormente citado.

ENRIQUE MÉLIDA.

© Biblioteca Nacional de España



© Biblioteca Nacional de España

© Biblioteca Nacional de España



C. ARAUJO. dib.º y lit.º

Lit.de J. DONON Madrid.

© Biblioteca Nacional de España

© Biblioteca Nacional de España

QUÉ DEBE EXPRESAR LA ESTÁTUA.

Son escultura y belleza sinónimos en el arte. Como es la pintura artificial de suyo, desde que traza un perfil que puede parecer propio del hombre, del árbol, de cualquier contorno que la naturaleza presente; debe entenderse que intenta, por medios convencionales, copiar ó reproducir la impresion que tal objeto nos causa: siendo de impulso instintivo, de movimiento, que puede tender á diverso fin, engendrada la escultura, no cabe en la analogía de superficies frecuentemente más ó menos curvas, y muy raras veces planas, hallar semejanza alguna con lo que quiere copiarse, sino en la imágen completa. Añádese que el dibujo puede valerse, para ofrecer lo que expresa, de un acuerdo tácito con la inteligencia del que lo examina, presentándolo á sus ojos en una ú otra situacion, en este ó en aquel corte, sin que, una vez adoptada la base de convencion, choquen al espectador el aislamiento, la constitucion absurda, la carencia de las leyes naturales de aquel sér que se finge ó que se indica. Naciendo, pues, en la pintura, el arte desde la línea y el punto, desde la luz y la sombra, no puede fijarse el límite preciso donde comienza; pero, siendo en la escultura partes tal vez de la figura humana ya otros objetos, ya partes constituyentes de estos, únicamente podrá decirse que los busca, para la figura, el arte, cuando con ellos produce lo que es su fin natural, sin que otro se junte á este ó, excediéndole en importancia, le oculte. Por esto es posible en la pintura concebir y cohonestar lo ridículo y lo feo y es más fácil lo sublime, como en las

© Biblioteca Nacional de España

artes nacidas de la voz lo otorga, más flexible, la elocuencia. La escultura, semejante en esto á la poesía, no puede ó debe copiar sino lo excelso y lo bello.

Como no se limitan á los círculos matemáticos, que marcan las latitudes; y antes bien las montañas y los rios, el suelo en los continentes, y en los mares y en las islas las corrientes, la vecindad de las tierras y el sitio en que estas arrancan hacen variar las líneas isotermas, ofreciendo en sus zonas respectivas anchuras irregulares: así tambien las dos artes ni parten del mismo punto, ni tienden al mismo fin, ni se valen de iguales condiciones para realizar su objeto. La pintura busca principalmente la verdad en la expresion; la escultura halla la verdad en la proporcion y en la armonía inmóviles: esta se priva del gesto que su índole no consiente; y aquella en la accion procura su lucimiento y su elogio. Por esto y porque la escena y tambien la perspectiva están vedadas al barro, al bronce, al oro y al mármol, estos no pueden, como el papel, como la tabla y el lienzo, tener un segundo término, ni aún en el bajo-relieve, sin que deba estimarse como regla artística cuanto se observa en contrario en muchas obras debidas al orfebre y al tallista. Desde que la inteligencia traza un límite á los ojos, dibujando la figura con el contorno en superficie plana, la inteligencia obliga, á la imaginacion por lógica y á la vista por costumbre, á suplir lo que en la imágen falta, ó á no echarlo allí de menos; pero como el modelado tiende á representar el objeto cual es en sí, sin fingimiento alguno, es preciso que ojos y manos puedan ir examinando en derredor la figura, sin que los bajo-relieves aspiren á ser un cuadro, pues (ménos en cosas graciosas, sin tamaño y pretensiones) el fondo, que suple en apariencia al lienzo, no debe aspirar á más que á reemplazar al muro, donde la escultura sirve, ó de símbolo, ó de adorno.

Así no pasa del grupo en las figuras completas; y aún no debe enlazar más que dos, y á lo sumo tres, si ha de librarse de nimia simetría ó de conjunto en desórden; pues la vista debe gozar, por uno ó por otro lado, el todo de las estátuas, y estas han de estar unidas en una accion y en un plano. Fáltanle, por consiguiente, á la escultura todas las ventajas que la situacion y su ideal grandeza otorgan á la pintura. El universo sírvele de trama : sobre él tejen la armonía, solamente con mostrarse, todos los séres, que gocen ó que carezcan de vida. La luz, de que este arte se deriva directa y especialmente, viene á crear los objetos con tres elementos, tales que en ellos de por sí existe para el alma la belleza. El color, perfecto símbolo, definicion é ideal de la sensacion aislada; el reflejo y la sombra, que la alteran en cuanto se hace preciso para mostrar la armonía entre el objeto que es causa de esta sensacion primordial y las imágenes menos vivas que entran con ella tambien en la impresion recibida, dando explicacion al sér y á su ademan, por el medio en que se mueve ó habita. Aún tiene en el color otro auxilio el arte de la pintura: tal es la expresion del alma, en sentimientos que roba á sus hermanas mayores la elocuencia y la poesía y la música y la danza, para utilizarlos con mayor provecho. Más dice el color mudado, más habla, con lengua muda, suspendido

© Biblioteca Nacional de España

un movimiento, que el ay de dolor del canto, que la historia de la pena. A tanto llegar no puede, más modesta, la escultura: quédale solamente, para no eclipsarse, satisfacer á los ojos, dándole embeleso al alma. No tiene el color; carece de la accion y la palabra; le está vedado sentir, al menos profundamente; varias artes le exceden en lo que halaga á la vista; excepto en alguna fábula, jamás deleitó al oído; el tacto muy pocas veces se decide á ejercitarse sobre la estátua ó el busto, porque es la materia ingrata: y, sin embargo, domina, vence, triunfa de los otros el arte de la escultura.

Consiste en que hay una cosa que nada copia tan bien, ni idealiza tanto para calmar nuestro anhelo, y que ella es lo que desea, con mayor afan, el hombre. Por mucho que en el lenguaje quiera medirse, por muy prolija descripcion que hiciere, podrá jamás apreciarse exactamente un objeto, ni aún de índole matemática: y la pintura tampoco puede representarle con todas sus proporciones y reproducir la forma con su esencial armonía.

Es cierto que no se exige siempre tanto del artista; que cuanto el hombre no toca, ó, tocando, no domina, más bien se expresa pintando su color, su movimiento; pero cuando es digno del arte por lo mucho que le hechiza con su exámen, su posesion, su contacto, siente que debe copiar el arte la sensacion halagüeña y adorada, con idolatría á veces. Hay cierto orgullo tambien en ver que uno forma parte del género ó de la especie en que se encuentra el encanto: delicia que, si egoista, es al par natural, lógica, cercana de la que debe sentir en su gloria el alma. Por esto no se interesa (no habiendo necesidad exigente de por medio) fuera de su misma raza; por esto en sí nada más busca al ideal el hombre: por esto ve en la escultura un arte que le deleita; por esto el arte á su vez no conoce más belleza, como belleza absoluta, que la belleza del hombre.

Pues que la estatuaria debe tener por único fin la copia del cuerpo humano, es evidente tambien que el arte ha de procurar un tipo á que se aproxime, si no le alcanza, en sus obras. Siendo este siempre lo bello, resulta que el escultor debe irle buscando siempre, tratando, á serle posible, como en otra ocasion dije [1], de hallar en la adolescencia, en la juventud, la gracia: que si en todas las edades hay relativa hermosura, ninguna se acerca tanto, como la esbelta de mozo, á la inefable hermosura. Por eso en otras se puede hacer una obra mediana, cuando es imposible en esta, que baja de lo perfecto á lo raquítico y frio. Donde lo imperfecto existe, puede abultarse sin error ó sin error notable: mas, por leve que este sea, hace morir lo perfecto.

Difícil será, sin duda, aunque glorioso al artista, llegar á reproducir lo que es causa racional de universal hechizo: y nada mejor para acercarse á ello, que sentir dentro del alma aquel mismo arrobamiento y esa dulce simpatía. Encubra el escultor y fomente el

---

[1] *De la edad más propia para ser representada en las obras de arte, como símbolo del hombre, y especialmente en la estátua.* Artículo inserto en el número IV del tomo II de la *Revista Ibérica*, publicado en 1.° de Marzo de 1862.

© Biblioteca Nacional de España

ideal; no perciba cuanto puede aminorarle, áun cuando lo aplauda el vulgo; tolere, mas no autorice con su ejemplo, el extravío; viva abstraido en el mundo, teniendo sólo miradas para lo bello y lo puro y descartando cuanto no conviene á la funcion que en él su inteligencia ejerce; así como aquel, que solitario lee, recorre con distraccion las hojas necias de un libro, sin formular censuras (como instintivamente en su interior y algunas veces con el labio alaba algun pasaje discreto), no se pare á examinar, ni aún para mofarse de ello, lo ridículo que encuentre; prosiga amorosamente en la elaboracion, si bien lenta, grata de la idea plástica: y cuando las gentes tarden en apreciar las obras que les muestre, no tenga por esto enojo, pues que, para compensarle de los súbitos elogios otorgados profusamente á todo lo mediano, le dará la sociedad, como á manera de censo, una alabanza menor, pero perpétua y quizás susceptible de incremento.

Los escritos, las estátuas, que conservamos de Grecia, tal vez tuvieron rivales que, siendo en valor menores, obtuvieron más aprecio: fuéron ganando, no obstante, en aislada aficiones; y á fuerza de muchas copias para embeleso privado, aún viven tan grandes obras, muertas las originales. Cuando Frinéa elegia aquel célebre Cupido, que dió tanto honor á Téspia y ha creido hallar Visconti, sin duda que no observó que Praxitéles miraba con más preferencia al Sátiro: y si de este fuéron copiadas las treinta estátuas que Winckelmann contaba en su tiempo en Roma, ¿cómo vacilar un punto entre el amor y el fauno? En la arrogancia helénica soliviantada por recientes é inesperados trofeos, ¿cómo seria acogida la elegante Ciropédia? En el desórden inquieto y bullidor de Aténas, cuando el nombre de monarca era dicho en vilipendio hasta en el mismo teatro, ¿quién no tendria severo, por lisonja y antigualla, el respeto tributado á los jefes de los griegos, á Agamenon, sobre todo, en los cantos de la Iliada? La comparacion, que Homero hace de los dioses siempre, como jóvenes y hermosos, con los hijos de los reyes, ¿cuál acogida obtendria? Y sin embargo, es preciso reconocer que hay en ella una grande exactitud, dados el ideal del arte y el de aquella época que, por excelencia, apellidamos heróica. No es ciertamente con frecuencia hoy tipo digno, tan siquiera de ser visto, el de la clase opulenta: mas no debemos, en cambio, irle buscando tampoco en quien vive trabajando á la inclemencia del clima. Aquellas gentes que crecen en ejercicio gradual, saludable de sus fuerzas, con bienestar que no excluye la conveniente fatiga; hasta aquellas que dedican á un arte, á una profesion, á un oficio sus esfuerzos, pero guardando en sus miembros, y entre estos y el alma incólume, la necesaria armonía, pueden jactarse de ser los modelos para el arte. La rosa no luce en tiesto con toda su lozanía; tambien en la selva muere ajada apenas nacida: únicamente en el jardin y en el huerto la ve levantarse hermosa el labrador con orgullo.

Proceda de igual manera el escultor celoso. No tome el modelo vivo en el primero que, al buscarlo, encuentre: observe que, si bien nada es inútil, y por tanto, absurdo sobre la tierra, objetos hay que nacieron como rueda secundaria, quizás porque giren

© Biblioteca Nacional de España

otros más libremente y dominando en la máquina. Añada á la eleccion buena la colocacion feliz de la figura y su ademan sencillo, natural y grato, grato cuantas veces sean las que á la estátua se mire. En momentos de pasion se busca lo que seduce, lo que llamativo atrae: pasada la efervescencia, se mira con más hechizo lo que deleita y consuela. Quizás porque corresponde á esta idea de candor, de quietud, de calma, es preferible el mármol á todo metal y á cualquiera piedra de otro color y otro grano: por esto tal vez la arcilla tiene que humillarse al yeso. Sean esta, ó las razones que en otro lugar he dicho [1], las que hayan dado el imperio en el arte á esa caliza, labre el escultor en ella: y siguiendo el ejemplo que le da, ocultando, como detrás de trasparente velo, sus vetas de otros colores, hasta apagarlas, imperceptibles, á veces; encubra la anatomía, de que tanto se hace gala, sin considerar que tiende sobre ella un craso manto la artista naturaleza y que un cadáver se puede concebir pintado en superficie plana, pero que erecto y de relieve es horrible.

Siéntase temblar la carne, que tenga su vida propia: tras ella indíquese únicamente, siendo necesario, el músculo, y raras veces el hueso : acuérdese el escultor de que su profesion ya no es arte, si olvida las condiciones que debe tener su estátua. La proporcion, la armonía, la hermosura, la verdad, la gracia y la idealidad, unidas íntimamente, harán inmortal su obra. Deje al pintor cuanto deleita más á los ojos que al tacto, cuanto vive del color, de la luz, más que otra cosa, ó en que necesita la imaginacion suplirla; y abandónele, por tanto, las ropas que viste el hombre.

Estas apreciaciones mias estarán discordes tal vez con algunos libros, mas no con el sentimiento universal que debe inspirar á cuantos quieran tratar en conciencia el arte. ¿Qué ha de importarle que, por fácil senda ó estragado gusto, haya escultor que se emplee en imitar, con el mármol ó cualquiera otra materia, lienzos, encajes ó sedas que tal vez agite el viento? ¿Qué ha de importarle que malaventurado artista ostente, como modelo estatuario, cabezas, miembros que esconder deberiamos, por asco, ó quizás por miedo de que nacieran monstruosos, semejantes, nuestros hijos? La forma, la forma bella, la forma que nos encante; aquella que, embelesando el corazon y la vista, no necesita, ni debe cubrirse de ropa alguna, sino llamar á la luz, para que, de ella admirada, la ilumine y nos la muestre: esto es lo que debe el escultor brindarnos, esto es lo que yo deseo. Locura tal vez seria, aunque dignísima empresa, dar á la raza humana (al menos dentro de la patria amada), salud, longevidad, hermosura, bienestar, grandeza y gloria en cada uno de sus individuos: pero arte, y por excelencia arte ideal, la escultura debe tender á ese sueño. Vea pobladas las plazas de la ciudad que yo habite, ostentándose gallardas, por una y por otra parte, las estátuas juveniles : para

---

[1] *Por qué el mármol conviene tanto á la estátua.* Artículo inserto en el número 1.° del tomo III de la Revista titulada *La Razon*, publicado en 15 de Junio de 1861.

© Biblioteca Nacional de España

preservar su belleza y la pericia del autor, elévense pórticos que las protejan. Mientras espere que, al ejemplo de ellas, acreciente en hermosura, como en cultura discreta, la poblacion, que absorta y con hechizo las mire; consuéleme yo con verlas, pareciendo que me hablan, que por amigo me tienen: y si alguien me reprendiese porque prefiriendo, sin razon bastante, la escultura á la pintura y exigiendo que la estátua sea desnuda y de mármol, con formas bellas y, por tanto, jóvenes, hago pasar á un sentido quizás funciones de otro, le responderé sincero, como me lo manda el alma: «Yo necesito que mis ojos tienten.»

BENITO VICENS Y GIL DE TEJADA.

© Biblioteca Nacional de España

NOTICIA DEL LIBRO

DE LA CARPINTERÍA DE LO BLANCO Y TRATADO DE ALARIFES,

POR DIEGO LOPEZ DE ARENAS.

No muchos años hace que se comenzó entre nosotros, con el detenimiento y esmero debido, el estudio del género arquitectónico que tuvo orígen en la edad media á causa de la necesidad en que se vió Castilla y no pequeña parte de Aragon, de emplear en las construcciones religiosas y civiles á los alarifes árabes, sujetos al dominio cristiano y conocidos por el nombre de *mudejares*. Las diferencias notables que existen entre la arquitectura cristiana de la edad media y la arquitectura árabe byzantina, que los árabes importaron á España, obligaron á los *mudejares* á modificar su género cuando se vieron precisados á fabricar templos y palacios bajo condiciones muy distintas de las que exigian la religion y las costumbres que ellos profesaban y seguian. Muchas veces tambien, cuando no eran llamados como arquitectos ó directores de las obras, sino como canteros, alarifes ó adornistas, trabajaban con arreglo á su arte y dentro completamente de las condiciones de su estilo, la parte de obra que se les encomendaba. Así se ve con grandísima frecuencia, y principalmente en las provincias del Mediodía de España, que un monumento ojival ó románico en su planta ó construccion contiene detalles completamente árabes.

De este continuo comercio y fusion de los dos géneros habia de nacer forzosamente otro, cuyos elementos principales consistirian en la distribucion de los edificios, con arreglo á las necesidades del pueblo cristiano, que vencia y dominaba, y en la construccion y el adorno conformes con el género que profesaban los constructores, sometiéndose siempre á las condiciones primeramente indicadas, y á las de lugar y económicas, que

© Biblioteca Nacional de España

tanto influyen en toda obra arquitectónica. Este estilo es el conocido con el nombre de *mudejar*.



Fac simile del retrato de Diego Lopez de Arenas, grabado en el siglo XVI en Sevilla.

Sobre los orígenes y el desarrollo que en los primeros siglos de la edad media experimentó este género, se está tratando en otra parte de esta Revista con el detenimiento y profundidad que esta materia exige, por lo mucho que importa dar á conocer á Europa un género de arquitectura que completamente ignora y que es el que verdaderamente representa nuestra nacionalidad de los siglos medios.

No descenderémos tampoco á demostrar las alteraciones que sufrió en sus diferentes y largos períodos de existencia, ni el carácter particular que tomó en esta ú otra parte de la Península, porque todo esto será objeto del trabajo expresado [1], pero sí nos ocuparémos de indicar que hasta los primeros años del siglo pasado era, si no seguido, muy conocido en sus detalles, al menos en la capital de Andalucía.

---

[1] De la Arquitectura Cristiano-Mahometana.

© Biblioteca Nacional de España

Es uno de los libros de arte más desconocidos el que vió la luz pública por primera vez en Sevilla en 1633, y cuya segunda edicion hecha tambien en Sevilla, (con el retrato del autor á la cabeza, tal como le reproducimos al principio de esta noticia), lleva este título :

BREVE COMPENDIO
DE LA
CARPINTERÍA DE LO BLANCO
Y TRATADO
DE ALARIFES,
CON LA CONCLUSION DE LA REGLA DE NICOLÁS
TARTAGLIA, Y OTRAS COSAS TOCANTES Á LA
GEOMETRÍA Y PUNTAS DEL COMPÁS.
DEDICADO
AL GLORIOSÍSIMO PATRIARCHA
SR. SAN JOSEPH
POR
DIEGO LOPEZ DE ARENAS,
MAESTRO DEL DICHO OFICIO Y ALCALDE ALARIFE
en él, natural de la villa de Marchena, y vecino
de la ciudad de Sevilla,
corregido y mejorado en esta última impresion, y añadido al fin un suplemento, que comprende los tratados; el primero que continúa el de los Reloxes de Sol, en que tambien se trata de los de Luna: y el segundo una práctica fácil de las visitas y aprecios, con otras advertencias de mucha utilidad para los máestros, y alarifes.
AÑO DE 1727.

Este maestro de alarifes y examinador, Lopez de Arenas, comienza su obra confesando en el prólogo que «*He querido tomar el trabajo de escribir este Compendio, en que he »procurado tratar con la brevedad y claridad posible todo lo que he aprendido en otros libros »mayores, y á los aprendices y oficiales les sea de guia y ayuda para llegar con menor tra»bajo que otros á ser maestros. Pues hallarán aquí tan acomodados los términos de la Geome»tria, que no les embaracen para el saber y poder obrar todo lo que quieren*»; y jamás autor alguno, de cuantos libros conocemos, ha cumplido con mayor verdad su promesa de ser breve. Despues de este prólogo, entra completamente indicando, á manera de receta, las reglas que su larga experiencia le ha enseñado para resolver los problemas de construccion que plantea. Redúcense todos ellos á la construccion de techos, desde los más sencillos de *par y de hilera*, hasta los de más complicada lacería. La exagerada concision con que se expresa el Alcalde Alarife, su no muy correcto estilo, y, sobre todo, la abun-

© Biblioteca Nacional de España

dancia de términos que usa, desconocidos hoy algunos de ellos en la carpintería, harian de muy difícil inteligencia los problemas que propone, si no los aclarase con los grabados que á casi todos ellos acompaña; grabados que aunque toscos sirven de seguro guia, á la par que dan grande importancia bibliográfica á su libro. Para formar una idea de cuanto abraza, en los XXI capítulos que exclusivamente dedica á la carpintería de lo blanco ó sea construccion de madera de toda clase de techos y bóvedas, tanto de colgantes, que él llama *racimos amedinados*, como lisos y de sola lacería, copiamos aquí el índice de todos ellos, que es este:

CAP. I. *De cómo sacarás los cartabones ara hacer una armadura de par y de hilera, y de sus medidas y cortes.*

II. *De cómo harás una armadura de par y nudillo.*

III. *De cómo harás una armadura sin que sea en doce tamaños.*

IV. *De cómo harás subir ó baxar los harneruelos y nudillos.*

V. *De los gruesos y altos de alfardas y nudillos que no llevan lazo.*

VI. *De todos los diez y ocho cartabones con que se cortan las armaduras y los lazos y boquillas.*

VII. *De cómo harás una armadura de lima bordon nones ó pares: y del largo de sus péndolas y gruesos de maderas.*

VIII. *De el alto de las limas referidas, y demostraciones del largo de las péndolas y sus cartabones.*

IX. *Que absuelve la duda que muchos ponen diciendo que la armadura más ancha á un cabo que á otro, los nudillos son todos á un alto.*

X. *De las piezas izgonzadas que no tienen ángulo recto.*

XI. *De cómo sacarás por el albanecar el cartabon de armadura y el coz, ó por el coz el de armadura y albanecar cuadrado.*

XII. *Que trata de las campanas de las limas, así quadradas como ochavadas, y torrillas ó cerrillos de los limabordones.*

XIII. *De cómo harás una armadura de limas Maomares con sus muestras de lazos.*

XIV. *Que trata de piezas ochavadas, medias naranjas y media caña, boquillas de lazos y cartabones, todo lo qual irá repartido en los cinco capítulos que se siguen.*

XV. *Que trata de los cartabones que cortan en las boquillas de los lazos y embutidos de los singos.*

XVI. *De cómo habrán de ochavarse las piezas y de los arrocabes.*

XVII. *Que trata cómo se ochavará un nabo para un racimo, y seisabará un palo ó tabla.*

XVIII. *Que trata cómo harás los racimos de mocarabes y amedinados.*

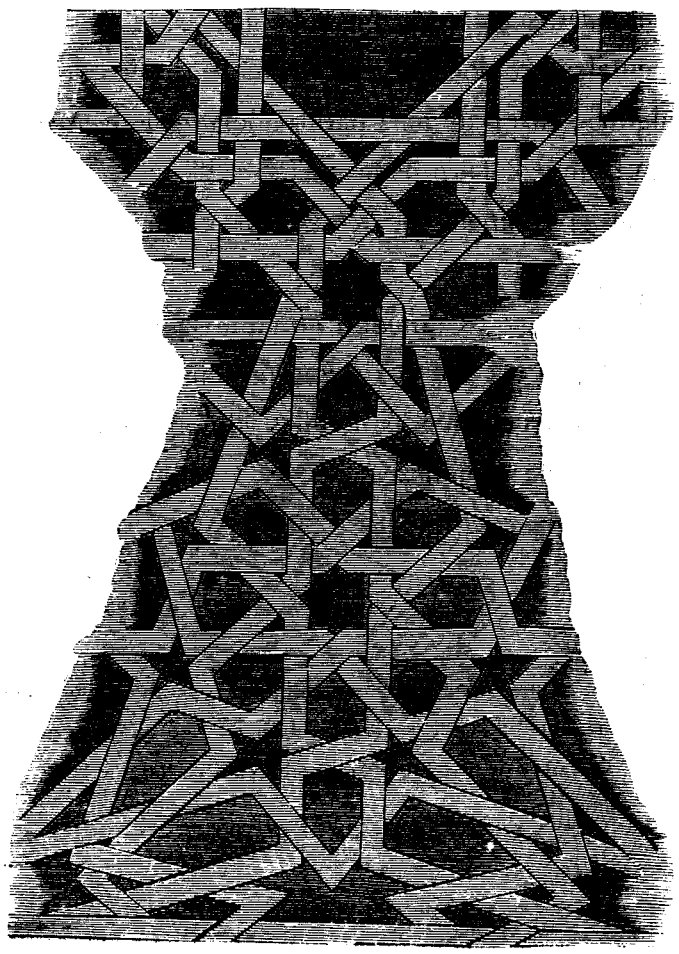
XIX. *Que trata del estendimiento de la vuelta redonda y montea de los paños ochavados en tres y en cinco paños, y de el pitipié y escuadra.*

XX. *De cómo sacarás las reglas altas de los paños ochavados.*

XXI. *De cómo harás el arco del hilo, tan necesario como bueno, y de la lima de la media caña.*

Pocos son los que hay de estos sin su correspondiente grabado que ilustre el problema cuyas reglas pretende establecer: donde ofrece más variedad de aquellas ilustraciones es en los capítulos en que trata de las armaduras de láminas Maomares (bóvedas de lacería) de las cuales dará una idea la siguiente muestra *fac-simile* de una de ellas que aquí reproducimos.

© Biblioteca Nacional de España



En resúmen, el bueno de Arenas era un gran práctico que conservaba bien aprendidas las reglas y recetas que habian llegado á su noticia del modo que construian los alarifes andaluces los techos y bóvedas; y expone con tanta franqueza cuanto sabe, que confiesa las dificultades que se le presentaron cuando hizo los techos de la iglesia de Santa María de las Dueñas, del coro del convento de Santa Paula, de San Onofre y de Santo Domingo de Porta Cœli, todos de Sevilla, y de la Iglesia Mayor de Mairena, é indica tambien la manera que tuvo de salvarlas. Como únicamente escribe para alarifes y oficiales de carpintero, á quienes supone iniciados á la nomenclatura que usa, y como casi siempre cita como ejemplo de lo que quiere demostrar las obras que él mismo hizo en las iglesias mencionadas, su libro, examinado sin la presencia de aquellas obras, parece poco menos que ininteligible, pero se ve en todo él los grandes conocimientos prácticos de construccion que atesoraba Lopez de Arenas.

Continúa con un *Discurso en forma de Diálogo entre un letrado, un tutor y un maestro,* en el que quiere indicar y desarrollar las obligaciones de los alarifes, dándoles al mismo tiempo los datos necesarios para tasar y señalar debidamente los precios de las casas y solares de todos los sitios de Sevilla, y el medio de que han de valerse para apreciar las rentas de las fincas.

© Biblioteca Nacional de España

Despues de este breve discurso sigue un *Tratado de la parte de Geometría más necesaria é importante para un maestro y alarife, fuera de la referida,* en el cual dice el modo de resolver los más elementales problemas de la Geometría, pero de una manera empírica y sin demostracion alguna, razon de más para poder decir de Arenas, con toda seguridad, que era un gran práctico, pero nada más.

Termina el libro con el *Tratado de Reloxes* que él dejó empezado en su primera edicion.

La importancia de este libro [1] es inmensa hoy que la arquitectura sólo vive de los recuerdos que evoca de todos los géneros y que pretende dar carácter á sus obras, asimilándose ó copiando construcciones ó detalles sin más objeto que buscar lo bello, sea cual fuere el género á que pertenezca.

G. C. V.

---

[1] Tenemos un verdadero placer en consignar aquí la amabilidad y galantería con que el Sr. D. Pascual Gayangos franquea sus preciosos libros (condicion desgraciadamente harto rara en quienes poseen tales tesoros) y á la que debemos el conocimiento de este y de otros más de que el ARTE EN ESPAÑA ha de ocuparse.

© Biblioteca Nacional de España



EL ARTE EN ESPAÑA.

Lit. de J. DONON. Madrid.

...Y ENTRANDO POR ESTAS ASPEREZAS, DEL CANSANCIO Y DE LA HAMBRE SE CAYO MI MULA
MUERTA, Ó LO QUE YO MAS CREO, POR DESECHAR DE SÍ TAN INUTIL CARGA COMO EN MI LLEVABA.

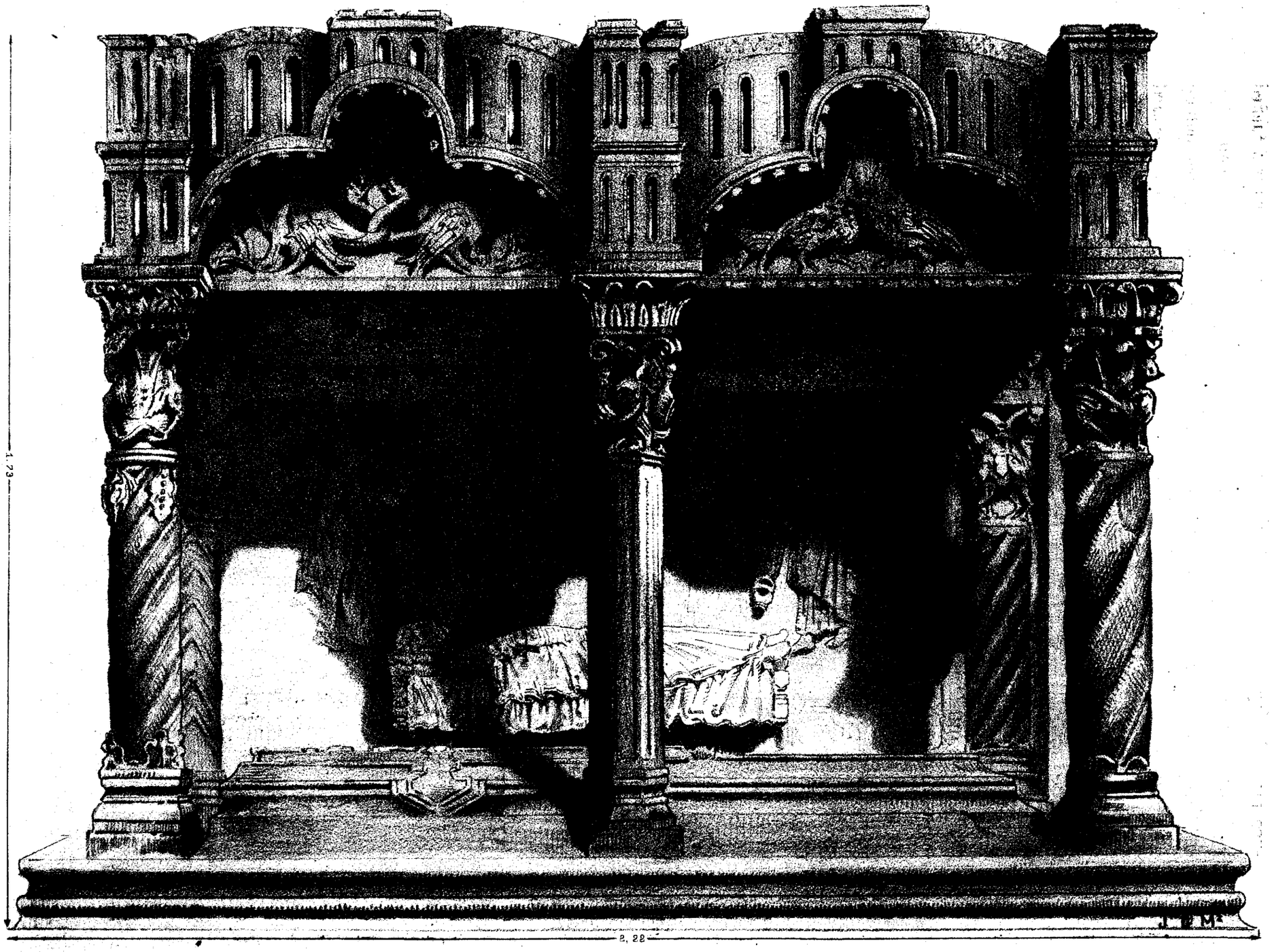
—D. Quijote. Parte I Cap. XXVII.—

HEMEROTECA

© Biblioteca Nacional de España

© Biblioteca Nacional de España

© Biblioteca Nacional de España



EL ARTE EN ESPAÑA.

Lit. de J. [illegible] Madrid

SEPULCRO DE Dª MARINA DE LA CERDA DE ACUÑA,

En la Yglesia de Sta Magdalena de Zamora.

© Biblioteca Nacional de España

SEPULCRO

DE DOÑA MARINA DE LA CERDA DE ACUÑA,

EN LA IGLESIA DE SANTA MAGDALENA

DE ZAMORA.

Despues de muchas averiguaciones, investigaciones y consultas, cuando tenia cuasi perdida la esperanza de poder encontrar algunos datos históricos acerca del *orígen* y fundacion de tan notable monumento y del que no conservan tradicion alguna ni el vulgo ni las personas ilustradas de esta ciudad, he hallado, á fuerza de la perseverancia que infunde la aficion á antiguallas, dos instrumentos fidedignos y originales en el archivo de la órden de San Juan (que existe á cargo de este juzgado de primera instancia), bajo el epígrafe: *cajon número 34, legajo único, encomienda de Zamora y Valdemimbre.*

Es el primero un concierto otorgado entre el prior, mayordomo y feligreses de la iglesia de la Magdalena, perteneciente á la sagrada religion de San Juan y D.ª Marina de la Cerda, mujer que fué de D. Juan Vazquez de Acuña, señor de la villa de Gema, por el cual dieron á la susodicha el patronato de la capilla mayor de la referida iglesia para su enterramiento, el de dicho su marido, sus herederos y sucesores, con facultad de que pudieran poner en aquella capilla sus escudos de armas y los bultos ó estátuas de los dichos D. Juan de Acuña y sucesores en su estado. Por este patronato se obligó á pagar, y señaló por fuero perpétuo, en cada un año, cinco cargas de trigo. Tal con-

© Biblioteca Nacional de España

cierto y tratado, que ratificó otro D. Juan Vazquez de Acuña, hijo del anterior y de D.ª Marina de la Cerda, con las mismas obligaciones, se elevó á escritura pública otorgada ante Pedro Fermoselle, escribano que fué del número de esta ciudad, en 24 de Mayo de 1541.

El segundo es la confirmacion del anterior convenio que tuvo lugar á 22 de Setiembre del expresado año de 1541, por el señor Frei D. Diego de Toledo, del Consejo de S. M., teniente general por el reverendísimo señor gran maestre de la órden de San Juan de Jerusalen y convento de Rodas y de su comun tesoro, gobernador de estos reinos de Castilla y Leon, estando celebrando en Zamora capítulo provincial juntamente con los muy nobles comendadores, caballeros y religiosos de la órden que á dicho capítulo concurrieron, de la una parte, y de la otra el dicho D. Juan Vazquez de Acuña, señor de la villa de Gema. Ambos ratificaron lo tratado y convenido acerca del patronato de la capilla mayor de dicha iglesia, con el privilegio de tener tumbas y poner sus escudos de armas sobre el enterramiento de su padre D. Juan Vazquez de Acuña, segun la obligacion hecha por la expresada D.ª Marina de la Cerda. Esta ratificacion pasó ante Gregorio Macías, canónigo de la iglesia de Zamora, secretario de dicho capítulo y notario apostólico, y fué presentada á los comendaderos, caballeros y religiosos del citado capítulo, por Frei Diego de Lorenzana, comendador de esta ciudad y de Valdemimbre, quienes la aprobaron y dieron por bien hecha, por ser útil y provechoso á la referida iglesia.

Resulta, pues, de los datos auténticos que he visto y á que me refiero, que el sepulcro en cuestion se erigió en la primera mitad del siglo XVI, y no debe extrañarse que por su arquitectura parezca de época más remota, que esto tal vez dependa del escultor ó arquitecto que lo construyó, que tuvo el buen gusto de elegir el estilo bizantino para un monumento que debia perpetuarse en una iglesia en que se admira este género de arquitectura en toda su pureza, consiguiendo así armonizar el sepulcro con todo el edificio.

Además del dato que nos suministran las fechas citadas para asegurar la data del sepulcro de los Acuñas, tenemos los no menos fehacientes que nos proporciona su aspecto artístico. Bien considerado, y como puede verse en el dibujo que en este número publicamos, nótase cierto amaneramiento en las columnas nada comun en el género que quiere remedarse y tambien partes de adorno, tales como los rosetones que forman el techo que cobija á la estátua yacente, que no pertenecen de manera alguna al estilo de la iglesia de la Magdalena de Zamora. Pocos casos podrán registrarse en la historia de las artes españolas, que prueben, como este lo prueba, el respeto á un género caido en desuso y tenido por bárbaro, precisamente en los monumentos en que con mayor fervor y más intransigente intolerancia se profesaba un género nuevo de arquitectura.

Respecto á la familia de los Acuñas, á que pertenece el D. Juan, que encierra di-

© Biblioteca Nacional de España

cho sepulcro, no puedo deslindarla porque soy poco fuerte en genealogías y nobiliarios. Pero segun un libro de cuentas de fábrica que existe tambien en el archivo de la órden de San Juan y que da principio en 1655 y concluye en 1806, los sucesores del fundador, que continuaron pagando hasta hace pocos años el fuero de cinco cargas de trigo por el patronato de la capilla mayor de la iglesia de la Magdalena y derecho del enterramiento, son los siguientes:

En 1655, pagó D. José de Acuña, señor de Gema.

De 1710 á 1760, el Excmo. Sr. conde de Peñaflor.

En 1769, la Excma. Sra. condesa de las Amayuelas.

De 1795 á 1806, el Excmo. Sr. marqués de Valdecarzana.

Posteriormente, segun los datos que me ha suministrado el actual prior de Santa María de la Orta y su anejo la Magdalena, pasó este patronato y fuero al Excmo. señor conde de Altamira y Valhermoso. Ultimamente le poseyó hasta su reduccion, la Excelentísima Sra. condesa de Mora, hoy Emperatriz de los franceses.

Es de notar, que durante el siglo XVI, se distinguieron tres personajes apellidados *Acuña*, y aunque tal vez ninguno perteneciera á la ilustre familia del fundador del sepulcro de la Magdalena, los citarémos aquí:

D. Antonio de Acuña, y de Guzman, hijo de D. Luis y D.ª Aldonza, señores de la córte de D. Juan II, embajador de Francia en tiempo de los Reyes Católicos y obispo que fué despues de Zamora, bien conocido en la historia y guerra de las Comunidades, á consecuencia de la cual fué ahorcado en Simancas en 1521.

D. Fernando de Acuña, que nació en Madrid, de una familia noble, y casó con doña Juana de Zúñiga; sirvió bajo las banderas de Cárlos V y Felipe II, y fué hecho prisionero por los franceses. Poeta de los mejores de su tiempo, imitador de Garcilaso y de los poetas italianos. Murió en Granada en 1580.

Y *D. Cristóbal de Acuña*, que nació en Búrgos en 1596; jesuita, que pasó á Chile y el Perú como misionero apostólico. Fué catedrático de teología, y despues calificador del Santo Oficio.

La estátua yacente que se nota en el sepulcro, quiere representar á D.ª Marina de la Cerda y Acuña, que como principal fundadora del enterramiento, ocupa el sitio preferente en el sepulcro. El traje, la manera de plegar los paños, y todo el aspecto general de la figura, está muy en carácter y perfectamente asimilado al género de arquitectura que el artista, autor de aquella obra, se propuso imitar; cosa que, á la verdad, no habia de costarle gran dificultad, porque de sobra tenia en Zamora preciosos modelos que copiar.

Hé aquí lo único que puedo decir acerca del magnífico sepulcro de la iglesia de la Magdalena de Zamora, á lo que sólo puedo añadir, que la casa de Altamira mandó sacar un dibujo de este notable monumento en 1838, y que al estado y señorío de Gema

© Biblioteca Nacional de España

pertenecian tambien los pueblos de Cuelgamures, Tambrina y el Peñedo, por si en vista de estos datos y antecedentes pudiera deslindarse quiénes sean los legítimos sucesores de D. Juan Vazquez de Acuña y D.ª Marina de la Cerda, fundadores del sepulcro, en cuya casa se conservarán acaso datos y noticias más extensas para ilustracion y conocimiento del grabado inserto en el ARTE EN ESPAÑA.

Zamora, 11 de Setiembre de 1862.

TOMÁS M. GARNACHO.



© Biblioteca Nacional de España

MONOGRAFÍA

DEL

ALCÁZAR DE SEGOVIA.

HISTORIA DEL ALCAZAR.

III.

D. Sancho IV visita el Alcázar.—Conducta de Segovia durante la minoría de D. Fernando IV,— Entrada de doña María de Molina en Segovia.—Larga residencia en el Alcázar de D.ª María de Molina.—Minoría de D. Alonso XI. Turbulencia en Segovia por la privanza de D.ª Mencía del Águila.—Resistencia del Alcázar.—Nuevos disturbios. —D. Alonso XI en Segovia.—Córtes celebradas en el Alcázar en 1347.—D. Pedro I en Segovia.—Muerte del Infante D. Pedro.—Enrique II reside en el Alcázar.—D. Juan I celebra en él Córtes generales del Reino, en 1383.—Huésped célebre.—Córtes de 1389.—D. Enrique III nombra alcaide á su tutor.—Restaura el Alcázar. —Minoría de D. Juan II.—El Infante D. Fernando en Segovia.—D. Juan II recibe embajadas en el Alcázar.—Reside en él.—Duelos.—Justas.—Batalla de la Higueruela.—Orden de la Escama.—Cesion del Alcázar á D. Enrique.—Nuevo alcaide. —Obras que manda hacer el rey en el Alcázar.—Muerte de D. Juan II.

La muerte del sábio rey D. Alonso proporcionó al turbulento D. Sancho, su hijo, el goce completo y legítimo de la gobernacion de los reinos que formaban la corona de Castilla.

Muy trascendental asunto llevó en 1287 al rey D. Sancho á Segovia; habíanle avisado que D.ª Blanca, su cuñada, trataba de casar á su hija D.ª Isabel, heredera del señorío de Molina, con el rey de Aragon D. Alonso III, *el Largo*, y como desde el momento en que lo supo habia mandado guardar en el Alcázar á su cuñada, bajo la responsabilidad del alcaide, pasó él mismo á convencer verbalmente á la infanta de su imprudente intento y así evitar el golpe terrible que sobre Castilla podria sobrevenir, en el caso de pertenecer á Aragon el estado de Molina. El rey consiguió su intento, y la reina no tuvo poca parte en ello.

La minoría de D. Fernando IV, al que la muerte de su padre D. Sancho el Bravo hacia ocupar el trono á la tierna edad de nueve años, traia la mayor calamidad que

© Biblioteca Nacional de España

podia sobrevenir á Castilla; y habríalo sido, é inmensa, si un ánimo varonil, una justa prudencia y una abnegacion á toda prueba no hubieran adornado á la reina madre D.ª María de Molina. El temor á las pretensiones de los infantes de la Cerda, los deseos de gobernar el reino que tan inconsiderada é imprudentemente manifestaban los infantes D. Enrique (hermano de D. Alonso X) y D. Juan (hermano de D. Sancho IV), orígen dieron á mil disturbios, escándalos y trastornos, de los que no pocos acontecieron en Segovia. Primeramente desbarató Segovia, ayudada de Avila y Toledo, las pretensiones de D. Enrique á la tutoría del rey; pero despues, soliviantada la mucha gente de la ciudad que dependia del noble y rico segoviano D. Dia Sanz, se proclamó partidaria de la candidatura del infante D. Juan, para la tutoría del rey, desvirtuando de este modo lo bueno que habia hecho antes sosteniendo á la reina en contra de la parcialidad de D. Enrique. Sucedió á principio de 1296, que hubo en Segovia alborotos y motines que dieron lugar á que la gente alborotada y desvalida cometiera algunos desmanes. Súpolo la esforzada D.ª María, y sin oir más consejo que el de su propio corazon, marchó inmediatamente á Segovia, y sola entró en la ciudad, se presentó y habló con los amotinados, haciéndoles deponer las armas y dispersarse; y hasta tal punto consiguió sobre ellos completo dominio, que aquella misma noche durmió en el Alcázar con el rey su hijo, custodiada por los que antes se le habian mostrado rebeldes. Y como D.ª María sabia muy bien que la posesion de Segovia y su Alcázar era de suma importancia en aquel estado de cosas, por la situacion que ocupaba la ciudad colocada en el centro de sus dominios y la que dentro de ella tenia el Alcázar, tan difícil de tomar como fácil de sostener, cuidó de despertar en los segovianos los sentimientos de adhesion hácia sus reyes, sentimientos que sólo estaban adormecidos, y que bien pronto despertaron á la voz de la reina. Así fué que desde el año de 1300 al 1303 residió en el Alcázar y en él convaleció con el rey de la horrible peste de 1302. En este tiempo llegó á noticia de los reyes que el Papa Bonifacio VIII legitimaba al rey, nacido de matrimonio incestuoso, y hubo grandes fiestas y torneos á los que asistieron gente principal y extranjera, que más brillantes y divertidos los hicieron. Al año siguiente vinieron al Alcázar, en rehenes, los hijos de muy principales señores de Aragon, que disgustados con su rey los ponian á disposicion de la reina D.ª María. Tal era la confianza que inspiraba y tal la que á su vez ella tenia en Segovia y su Alcázar.

Del matrimonio de D. Fernando con D.ª Constanza, hija de Dionisio, rey de Portugal, nació en 1313 el infante D. Alonso, que sólo contaba un año y quince dias cuando en 1315 murió el rey D. Fernando IV á los veintiseis años de edad.

Custodiado el niño D. Alonso en Avila, por sus nobles y esforzados caballeros, desde la muerte del rey comenzó una nueva y mucho más terrible era de turbulencias y disturbios, en la que por segunda vez habia de demostrar la reina D.ª María de Molina su pericia política, su magnánimo corazon y la indomable entereza de su carácter.

© Biblioteca Nacional de España

En los primeros momentos que siguieron á la muerte del rey *Emplazado* todo fué confusion y revueltas en Castilla, hasta que dividido el reino en dos parcialidades, compuesta la una de la reina viuda D.ª Constanza, el infante D. Juan, tio del rey y D. Juan Nuñez de Lara, y la otra de D.ª María y el infante D. Pedro, se concertó, á propuesta de D.ª María, una avenencia por la cual, quedando el niño rey al cuidado de la reina, gobernasen el reino los dos infantes. Fatal llegó á ser para Segovia tal concierto, porque la mucha aficion del infante D. Pedro á una noble segoviana, llamada D.ª Mencía del Aguila, dió demasiadas alas á la ambicion de la dama y causa á graves desmanes y desafueros en la ciudad, que abandonando á D. Pedro se decidió por el infante D. Felipe, despues de muchas y repetidas asonadas, que terminaron por recibir á este rey entre sus muros y hacer prisionera á D.ª Mencía. Pero si la rebelion dominó la ciudad por completo, nada pudo conseguir contra el Alcázar, que fiel siempre á la causa de D. Juan Manuel, no se dió á partido. La conducta observada por el alcaide en estas circunstancias, que la ciudad tuvo por traidora y digna de castigo, fué bien pronto admirada y santificada por Segovia, que creyendo mejorar con el gobierno de D. Felipe, halló en él mayor crueldad y tiranía; que si antes hubo motines y asonadas para derrocar á doña Mencía, luego, para rechazar al infante, llegaron las cosas hasta cometerse los mayores escándalos y atropellos, incendiando iglesias y casas y dando libertad á los presos de las cárceles. Tamaños desmanes, unidos á los desaciertos del infante D. Juan, llamado el *Tuerto,* clamaban venganza: tal clamor era grato á los oídos de D. Alonso XI, ya jurado rey de Castilla, á quien unos llaman el *Vengador* y otros el *Justiciero*. Comenzó el rey por mandar matar al infante en Toro, preparando así su entrada en el Alcázar de Segovia, á principios de 1328, desde donde con sobrada rapidez castigó todos los pasados desórdenes.

Desde Segovia partió D. Alonso á la guerra contra los moros, y de ella tornó victorioso al Alcázar, donde residió algun tiempo, ocupándose en confirmar y dar nuevamente algunos privilegios al cabildo y ciudad, hasta que marchó á tomar la plaza de Gibraltar. Dejó en el Alcázar á los infantes D. Pedro y D. Sancho, hermanos de D. Enrique (luego rey de Castilla) é hijos de D.ª Leonor de Guzman. Despues de la portentosa batalla del Salado y otras no menos importantes llevó á cabo este monarca la conquista de Algeciras y no volvió á su favorito Alcázar de Segovia hasta poderse llamar (1344) rey de Algeciras. En 1347, por el mes de Mayo, se reunieron Córtes en el Alcázar que fuéron de gran utilidad para Castilla pues en ellas se dictaron leyes en beneficio de la agricultura, se arregló el sistema de pesos y medidas y se hicieron ejemplares castigos en las personas de los jueces que abusaban de su autoridad. Residiendo en el Alcázar concertó D. Alonso la reconquista de la perdida plaza de Gibraltar: marchó á conquistarla y halló la muerte delante de los muros de aquella ciudad, no por la espada enemiga sino por la terrible peste que sobrevino en 1350.

© Biblioteca Nacional de España

D. Pedro I, que heredó de su padre el trono de Castilla, residió en Andalucía la principal parte de su reinado, por ser aquel país más grato que otro alguno á su amada D.ª María de Padilla. Así fué que hasta Agosto de 1353 y con motivo de celebrarse las bodas de su hermano D. Tello, á quien más tarde habia de mandar asesinar, con doña Juana de Lara, no visitó el Alcázar. Y más valiera que no lo hubiera verificado, pues no habria entonces partido de este Alcázar de Segovia la órden para prender y encerrar en la fortaleza de Arévalo á la infortunada D.ª Blanca de Borbon, su legítima esposa. Corria el tiempo del reinado de D. Pedro, se aumentaba el número de sus víctimas y crecia á la par el de los que en su contra se levantaban. Su hermano D. Enrique, ayudado de numerosas y bien disciplinadas huestes aragonesas y francesas, con varia fortuna al principio, pero muy favorable luego, llega á intitularse rey de Castilla, en Abril de 1366, en las ciudades de Búrgos y Toledo. A esta última fuéron los procuradores de Segovia á besarle la mano y prestarle obediencia como á rey; y tal fué la confianza que á Enrique inspiraron estos enviados, que á ellos confió la custodia de sus hijos, ordenando que fuesen llevados á la seguridad del Alcázar.

Corre por muy válida la tradicion de que en este tiempo estando un dia asomada á una ventana, de la pieza del Alcázar que se conocia últimamente por el Salon del trono, el ama que criaba al infante D. Pedro, y teniéndole en sus brazos hubo de caerse el niño al foso, y tras él de arrojarse aquella infeliz llena de temor ó sentimiento. Lo cierto del caso es, que en aquel mismo año se dió sepultura en el centro del coro de la catedral, en elegante cama de mármol, que hoy se conserva en la capilla de la Torre ó de Santa Catalina, al cuerpo del infante D. Pedro, grabando en ella esta inscripcion «*Aquí yace el Infante D. Pedro, hijo del Señor Rey D. Enrique Segundo, Era MCCCCIIII año* 1366».

En 1369 dió fin el puñal de D. Enrique II, en Montiel, á la azarosa vida de su hermano D. Pedro, y comenzó desde entonces aquel á gozar en paz el gobierno del reino. Aún cuando no podia ser de grato recuerdo al nuevo monarca el Alcázar de Segovia, en él pasó el verano de 1377, y entonces recibió en él al hermano del rey de Francia, el duque Felipe de Borgoña, que pasaba á Santiago de Galicia y con cuyo motivo hubo grandes fiestas. Colmando de beneficios á sus favoritos vasallos, y conquistando el renombre de *Enrique el de las mercedes,* reinó hasta 29 de Mayo del año 1379, en cuya fecha murió, dícese, por haberse calzado unos borceguíes que le presentó un moro de Granada.

Su hijo D. Juan I ocupó el Alcázar en Setiembre de 1383, desde donde convocó Córtes generales del reino, en las que se promulgó la siguiente ley mandando contar el tiempo por los años del nacimiento de Jesucristo, y que por su importancia y por haberse hecho en el Alcázar ponemos á seguida.

La misericordia del eterno y perdurable padre, queriendo reparar el daño de la inobe-

© Biblioteca Nacional de España

diencia del primer hombre, por la cual el humano linaje habia caido y estaba sujeto al poder del diablo, con piadosa y justa providencia, envió á su glorioso hijo nuestro Señor Jesucristo del sólio de su magestad á la tierra, á tomar carne humana en el muy santo y bendito cuerpo de la virgen santa María, la qual encarnacion y maravillosa natividad fué principio de nuestra redencion, y salvacion; segun la verdad de la escritura divina y la doctrina de la santa madre Iglesia, que tiene y cree la santa fe católica. Por tanto, digna cosa es que Nos é todos los otros verdaderos, é fieles principes de la fe católica, religion, é unidad tanto más devotamente hagamos recordacion, é continua memoria de aquella santa Natividad, quanto mayor gracia, é beneficio habemos recibido por ella no siguiendo la antigua costumbre que en las escrituras auténticas los reyes, de donde Nos venimos, hazen memoria de los hombres gentiles. La cual usanza, principalmente conviene á nuestra alteza quitar é mudar por quanto no conocemos superior alguno en la tierra, salvo en lo espiritual á la santa madre Iglesia, y al vicario de Jesucristo. En cuyo loor é gracia establecemos, é ordenamos por esta nuestra ley, que desde el dia de Navidad primero que viene, que comenzará á 25 dias del mes de Diciembre, del nacimiento de nuestro Señor Jesucristo de 1384 años, é de allí adelante para siempre jamás, todas las cartas, é recabdos, é testamentos, é testimonios, é qualesquiera otras escrituras, de qualquier manera, é condicion que sean, que en nuestros reinos se hubieren de hazer, así entre nuestros naturales, como entre otras personas qualesquiera que las hagan, que sea allí puesto el año, é la data dellas deste tiempo del nacimiento de nuestro Señor Jesucristo, de 1384 años. E despues que este año sea cumplido, que se hagan las dichas escrituras desde allí adelante, para siempre, desde el dicho nacimiento del Señor, creciendo en cada un año, segun que la Santa Iglesia lo trahe. E las escrituras que de esta navidad que viene, fueren fechas en adelante, é no tráxeren este año del nacimiento del Señor, mandamos que no valan, ni hagan fe por el mismo caso, bien assi, como si en ellas, ni año ni tiempo alguno se hubiese puesto. Pero tenemos por bien que las cartas y escrituras, que fueren fechas antes de este año del nacimiento del Señor de 1384 años, en que venga la era de César, ó la era de la creacion del mundo, ó otras eras é tiempos, de los que en las escrituras acostumbran de poner hasta aquí. E las tales escrituras que fueron, ó fueren mostradas de aquí adelante en averiguacion de prueba, en juicio, ó fuera de juicio que valan, é sean firmes en todo lugar, que parecieren, segun valian é hazian fe, antes que este año del nacimiento del Señor mandássemos traher de mil é quatrocientos é ochenta é quatro años.

Prevaleció, sin embargo de esta ley, la costumbre de contar el año desde las calendas de Enero, y así fué que los dias que mediaron entre el 25 de Noviembre y el 1.° de Enero se fechaban diciendo, saliente el año de 84 y entrante el de 85, y así de los demás, hasta que como decimos se hizo comenzar el año en 1.° de Enero.

En 1385 recibió el rey en el Alcázar la noticia de la muerte de su suegro el rey de Portugal, y marchando á celebrar sus funerales á Toledo, no volvió al Alcázar hasta 1389, que acompañado de Leon, rey de Armenia, residió en él y en él convocó las Cór-

© Biblioteca Nacional de España

tes que decretaron que la Chancillería real hubiese de residir en Segovia. Al año siguiente, y residiendo D. Juan en el Alcázar, instituyó la órden del Espíritu Santo, cuya divisa era un collar con rayos de sol, colgando de él una paloma de esmalte blanco, para distinguir á lo más noble de su reino. Marchó el Rey á ver por sí mismo el comienzo del convento del Paular y de allí á Alcalá de Henares, donde murió instantáneamente de la caida de un caballo.

D. Enrique III sucedió á su padre D. Juan, y cuando en 1392, en 12 de Junio, ocupó por primera vez el Alcázar y juró los fueros y privilegios de Segovia, nombró alcaide á su tutor D. Juan Hurtado de Mendoza, Justicia de Segovia, y mayordomo mayor del rey, que la conservó hasta 1399, en cuyo año pasó á su hijo, vinculándose la alcaidía en la familia hasta 1439. Aficionado el enfermo D. Enrique III al ejercicio de la caza, residia con bastante frecuencia en el Alcázar, desde donde con gran comodidad podia ir á montería á los cazaderos de Balsain. Y era tanto lo que estimaba aquella mansion que emprendió la obra de algunas de las hermosas *cuadras* del lado Norte del Alcázar. En 1401 dió Enrique en el Alcázar la ley que permitia á las viudas casarse en el primer año de viudez. En 1402 vió nacer á la infanta D.ª María, que luego fué reina de Aragon, y en él tambien supo la reina D.ª Catalina la muerte de Enrique acaecida en Toledo en 1406.

De veintiun meses y diez y nueve dias heredó la corona de Castilla el rey D. Juan II, y si la Providencia no hubiera deparado á Castilla otro personaje tan grande y tan magnánimo como D.ª María de Molina, hubieran sido inmensos los males que habria sufrido el reino. D. Fernando, llamado luego el de Antequera, desvanece con su noble conducta los recelos de la reina, toma la gobernacion del reino como tutor de su sobrino y vive en el Alcázar en 1405, donde poco confiada D.ª Catalina de las seguridades dadas por el infante, hace custodiar por trescientas lanzas la persona del rey, y nunca se aparta de su lado, ni sale á las calles de Segovia, sin ir acompañada de tan numeroso golpe de escolta. Por fin el infante, dejando á la reina la gobernacion de la parte alta de Castilla, partió para la guerra de Andalucía en el mes de Abril. El rey y la reina dejaron el Alcázar poco despues para ir á Guadalajara á celebrar Córtes. Elegido en Caspe rey de Aragon, el infante D. Fernando conquistador de Antequera, fué declarado el rey mayor de edad, quien despues de celebrar Córtes en Madrid, en 1419, entró en el Alcázar, recibió solemnemente á los embajadores del rey de Portugal que solicitaban paz perpétua, á los del duque de Bretaña que pedian se cortasen las discordias que existian entre bretones y vizcainos, y marchó á Tordesillas á principios del año siguiente. El carácter tímido y apocado del monarca comenzó desde estos momentos á producir disturbios y escándalos en su córte, llegando á hacerlos extensivos á todo el reino los ambiciosos infantes de Aragon, sus primos D. Juan y D. Enrique. Tal andaba de desordenada su córte que en aquel mismo año el infante D. Enrique, el obispo de Segovia y Ruiz Lopez de

© Biblioteca Nacional de España

Avalos, prendieron, en el mismo palacio que el rey habitaba en Tordesillas, á su mayordomo mayor y alcaide del Alcázar D. Juan Hurtado de Mendoza, hijo del que ya conocemos. Despavorido D. Juan II marchó á Segovia, que él sabia le era fiel y principalmente el Alcázar, pero el alcaide que en nombre de D. Juan Hurtado le tenia no quiso entregarle á D. Pero Niño, aun cuando traia órden para que así lo hiciesen y aun cuando se lo ordenaba el mismo D. Rui Diaz de Mendoza, hijo mayor de D. Juan; lo que obligó á la córte á marchar á Avila. Ya en completa privanza D. Alvaro de Luna acompañó á su rey á Segovia en 1425 y en su Alcázar celebraron aquella fiesta de Navidad.

Habiendo muerto repentinamente en Toro el alcaide del Alcázar D. Juan, confirió el rey á su hijo D. Rui Diaz de Mendoza, los mismos cargos que el padre ejerció, de su mayordomo mayor y alcaide del Alcázar de Segovia. El bando ó *altunza* que contra don Alvaro se empezó á levantar, ganaba terreno cada dia, llegando á conseguir que el valido saliese desterrado de la córte por año y medio. Bien pronto volvió el rey su gracia al amigo de su infancia el favorito D. Alvaro, y más pronto comenzó este su venganza, mandando prender y encerrar en el Alcázar de Segovia á Fernan Alfonso de Robles, uno de los cinco jueces que decretaron su destierro.

Estando el rey en Segovia en 1427, en compañía del rey de Navarra D. Juan, un caballero llamado D. Fernan Yañez de Barrionuevo, pidió al rey le diese campo contra Blasco Fernandez de la Torre su pariente. Tuvo lugar el duelo en el campo de los lavaderos de la lana, donde se levantaron tablados para que los reyes y señores presenciaran la lucha. Con notable valor y rabia pelearon á caballo ambos combatientes, y no habiendo podido herirse en ninguna de las muchas veces que se arremetieron, los sacó del campo el rey, haciéndolos amigos, armando por su misma mano caballero al retador [1], y el rey de Navarra al retado.

En 1429 puso casa en Segovia D. Juan II á su hijo primogénito D. Enrique, nombrándole para atender á su educacion maestro de escribir y leer á un bohemio llamado Gerónimo; maestro de doctrina, al célebre fray Lope de Barrientos, obispo luego de Segovia; ayo, á D. Pedro Fernandez de Córdoba; caballerizo, á Alvar García de Vellaquiran, y gran número de pages y guardas que diesen majestad á su elevada gerarquía.

Conociendo D. Alvaro de Luna que el mejor modo de conjurar los planes de la gente que contra él se movia, era tornar contra el enemigo comun de Castilla, en guerra más justa, publicó la de Granada, y en las Córtes habidas en Salamanca, se arbitró aunque con alguna dificultad, el servicio necesario para mantener y pertrechar un ejército de

---

[1] En la capilla de San Pablo de la iglesia de Santa María de Barrionuevo de la ciudad de Soria, donde se enterró este caballero, pusieron en su sepulcro este epitafio:

Aquí yace Fernan Yañez de Barrionuevo, de buena memoria, é Blasco su fijo, que fizo campo en Segovia, año de 1427 *delante del rey D. Juan de Castilla y el rey D. Juan de Navarra, con Blasco, fijo de Pedro Fernandez de la Torre.*

© Biblioteca Nacional de España

8.000 hombres. En 24 de Junio de 1431 despues de varias escaramuzas entre ambos ejércitos, se trabó la batalla con tanta suerte por parte del ejército real, que hicieron huir sin órden y despavoridos á los moros, dejando sobre el campo en esta huida más de 10.000 cadáveres. Se llamó esta *batalla de la Higueruela*, y D. Juan II, hombre muy dado á las letras y á las artes, pero poco acostumbrado á triunfar de los ejércitos enemigos, apeló á cuantos medios podian ocurrirse para perpetuar su única victoria, siendo uno de ellos mandarla pintar en un gran lienzo de 130 piés, á guisa de triunfo romano. Guardóse esta notable pintura en el Alcázar de donde la sacó Felipe II, para que la copiasen en uno de los muros de la sala llamada de las *Batallas*, en el monasterio de San Lorenzo del Escorial. Es este lienzo, uno de los monumentos primitivos y más importantes, para conocer la historia de la pintura en Castilla, además de proporcionar preciosos datos de trajes, armaduras, arneses, armas y pertrechos de guerra; ofrece tambien curiosos retratos de los personajes de la córte del rey que en aquella batalla tomaron parte, entre quienes se notan el mismo D. Juan II, á D. Alvaro y al marqués de Santillana, D. Iñigo Lopez de Mendoza y otros muchos. El lienzo original aunque muy roto y apolillado, se conservaba en el Alcázar á principios del siglo XVII.

Cuando en 1435 fué el rey al Alcázar de Segovia, despues de haber mandado quemar, con harto dolor de Juan de Mena, los libros del célebre marqués de Villena, recibió de huésped al caballero aleman Micer Roberto, Sr. de Balse y á todo su numeroso y lucido acompañamiento. Veamos cómo describe Colmenares el objeto y fin de la visita del forastero:

«Traia el aleman una empresa que defender en todos los reinos, prueba del valor de »aquellos siglos, hasta que la diabólica invencion de la pólvora introdujo la temeridad »y el engaño. Traian asimismo otros veinte caballeros sus empresas. Presentáronse al »rey y los recibió generoso. La empresa principal del Sr. de Balse tocó (ceremonia de »la contratacion), D. Juan Pimentel, conde de Mayorga, y los demás otros caballeros.

» Mandó el rey poner la tela en lo bajo del Alcázar, á la parte del Norte, en la ribe»ra del rio Eresma, que estaba más llano que ahora, y sin la cerca que hoy es huerta »del rey. Fabricáronse dos cadalsos; uno para el rey, príncipe y señores; otro para la »reina y sus damas, y á los extremos de la tela, dos tiendas para los justadores.

» El dia de la justa concurrió innumerable gente de ambas Castillas. Los reyes ocu»paron sus asientos. Entró en la tela el aleman, apadrinado del condestable D. Alvaro »y de D. Rodrigo Alfonso Pimentel, conde de Benavente y padre del contrario, el »cual se presentó apadrinado del conde de Ledesma, y del adelantado D. Pedro Man»rique.

» Despues del paseo y cortesías, entró cada uno en su tienda, de donde salieron ar»mados; y habida licencia de las personas reales, volviendo á sus puestos, tomaron

© Biblioteca Nacional de España

»lanzas y corrieron dos sin encontrarse, porque el caballo del aleman corria tan levan»tada la cabeza, que casi le cubria todo. Envió el castellano á requerirle *mudase de ca»ballo ó no le culpase la fealdad del encuentro*. Respondió *hiciese lo que pudiese, que él no »habia de mudar de caballo*. Con esto, á la tercera lanza, el Pimentel la hizo astillas en »la testa del caballo, sin que el aleman le encontrase; con lo que los dos volvieron á »sus tiendas á desarmarse. Prosiguieron aquel dia y los siguientes sus armas los demás »caballeros alemanes y castellanos con variedad de sucesos, aunque casi siempre con »ventaja de los castellanos, valientes y ejercitados entonces en el manejo de caballo y »lanza, como despues del arcabuz: pues conceden los extranjeros, que esto les ha dado »con tantas victorias el señorío de tantas provincias [1]. Acabada la justa, el rey, prínci»pe y señoras, festejaron á los extranjeros, enviando el rey al Sr. de Balse cuatro her»mosos caballos de brida y dos piezas de brocado, una carmesí, otra azul. No lo reci»bió, diciendo: *le perdonase, porque antes de partir de su tierra habia jurado no recibir »cosa alguna de príncipe del mundo. Mas, que suplicaba á su alteza permitiese que él y los »veinte caballeros que de su parte habian justado trajesen en la divisa del collar de la escama.* »Admitió el rey la respuesta, y por complacer al forastero, mandó que cuantos menes»trales de oro y plata habia en nuestra ciudad, acudiesen con presteza á labrar dos co»llares de oro y veinte de plata, que acabados al cuarto dia, los llevó el maestre del rey, »con ostentacion al aleman, que agradecido, besando la mano al rey, partió con su »gente á la frontera de Granada, deseoso de hallarse en alguna ocasion.»

Tal fué este torneo, uno de los muchos á que tan afecta fué la córte de D. Juan II, y en los que tanto lucia su soltura á caballo y el buen manejo de la lanza el favorito Condestable. El infante D. Enrique, heredero de los reinos de Castilla, comenzó á mezclarse en las contiendas, que con mayor crudeza que nunca mantenian las parcialidades de don Alvaro y sus enemigos, poniéndose á la cabeza de estos y alcanzando del rey que se juzgase al Condestable por un tribunal compuesto de la reina, él mismo, el almirante y el duque de Alba, que condenó al procesado D. Alvaro á destierro de la córte por seis años. Entonces mismo comenzó la persecucion de los parientes y parciales del Condestable y las recompensas á los favorecidos del príncipe. A D. Rui Diaz de Mendoza, señalaron cincuenta mil maravedíses de renta en recompensa de la alcaidía del Alcázar, que por órden del príncipe D. Enrique se dió á D. Juan Pacheco. Esto pasaba en 1439.

Tanto por la seguridad que Segovia podia ofrecerle, como por contar con el Alcázar, fijó en él su residencia el príncipe D. Enrique y desde él dirigia ó fomentaba á los contrarios de D. Alvaro. Mal podria sujetar un reino compuesto de una nobleza orgullosa y pendenciera quien de príncipe tanto contribuia á las alteraciones y revueltas, siendo dó-

---

[1] Galeazo Capela, *Historia de Milan*, lib. IV.

© Biblioteca Nacional de España

cil instrumento, sin saberlo, de envidiosos descontentos. Así fué que en 11 de Mayo de 1448 y por induccion de los dos validos, Luna y Pacheco, se vieron el rey y el príncipe en Tordesillas, resultando de la visita la órden de prender y guardar en el Alcázar, bajo la responsabilidad de Diego de Villaseñor, teniente por el Pacheco, como se ejecutó, á D. Fernando Alvarez de Toledo, conde de Alba y á D. Pedro de Quiñones.

Por fin vencido el ánimo del rey D. Juan II cayó en desgracia el Condestable, llevando tan adelante sus enemigos el encono, que no se vieron satisfechos hasta que el verdugo enseñó en la plaza de Valladolid la cabeza de D. Alvaro separada del tronco del cuerpo. Al año siguiente de 1454, sucumbió acosado por su conciencia el rey D. Juan II, que en vano buscaba la tranquilidad despues de la muerte del amigo de toda su vida, á quien sólo la debilidad de su carácter condujo al cadalso.

La preferencia que hemos visto daba el rey D. Juan al Alcázar de Segovia sobre otro alguno para fijar con suma frecuencia en él su residencia, reportó no pocos beneficios á la ciudad y le movió á mandar fabricar la hermosa torre que lleva su nombre, única que han respetado las llamas del horroroso incendio.

G. Cruzada Villaamil.

(*Continuará.*)



© Biblioteca Nacional de España

PINTURA.

LA ESCUELA DE MADRID.

(Continuacion.)



Natural de Madrid y discípulo del P. fray Juan Bautista Mayno, fué fray Juan Rizi, hermano de Francisco, de quien hablarémos más adelante. Religioso ejemplar, despues de haber recorrido varios monasterios de España, desde el de Montserrate en que profesó, y de haber desempeñado en ellos diferentes dignidades, pasó á Roma, donde el Papa premió su virtud y méritos, concediéndole un obispado en Italia, del que la muerte no le permitió tomar posesion, asaltándole en 1675, á los ochenta años de edad. Suyo es el cuadro que el Real Museo tiene, señalado con el número 520, y representa á *San Francisco recibiendo la impresion de las llagas de Jesucristo*, pintado con gran sencillez, naturalidad y verdad, pero en que no se nota la fuerza de claro oscuro que Cean Bermudez atribuye á este autor, sino por el contrario, mucha luz y gran trasparencia en los oscuros, cualidades que contribuyen mucho á darle el carácter apacible que tiene, y á

© Biblioteca Nacional de España

fijar bien, aún sin necesidad de antecedentes biográficos, la escuela á que el pintor pertenece. Los cuadros que Cean cita, colocados en los conventos de la Trinidad Calzada y San Martin, no existen ya en dichos sitios. Suponemos que deberán estar en el Museo Nacional. La Academia de San Fernando tiene asimismo, de este autor, un bello cuadro, en que se ven patentes las mismas cualidades que en el del Museo.

De noble y distinguida familia, nació el dia 25 de Marzo de 1614, en la villa de Avilés, D. Juan Carreño de Miranda, el cual, habiendo venido á Madrid en compañía de su padre, entró en la escuela de Pedro de las Cuevas, guiado de su inclinacion á la pintura, y posteriormente en la de Bartolomé Roman, ambos de la escuela de Madrid, como hemos dicho al hablar de cada uno de ellos respectivamente. Pronto dió muestras Carreño de su talento, pintando á los veinte años de edad los cuadros del cláustro del colegio de D.ª María de Aragon y los de la iglesia del convento del Rosario. Desde entonces se elevó á la categoría de uno de los primeros pintores de la córte, lo que le valió entrar en palacio, merced á la proteccion del gran D. Diego Velazquez. En 1669, Felipe IV le nombró su pintor, y en 1671, por muerte de D. Sebastian de Herrera, Cárlos II le nombró pintor de cámara y ayuda de aposentador, destinos que desempeñó hasta su muerte, acaecida el año de 1685 á los setenta y dos de su edad.

Con menos franqueza y bizarría que Velazquez, al que imitó algunas veces, Carreño, es sin embargo una de las mayores ilustraciones de esta escuela, en la que ninguno le ha excedido en finura de tono. Gran naturalista, pintó siempre verdad de una manera tan seductora como agradable. Sus retratos, sobre todo, son joyas en que el inteligente no se cansa de admirar la suavidad, dulzura y armonía de los tonos. En los cuadros de asuntos religiosos, únicos que de él se conservan, pues con la destruccion del antiguo palacio real, se perdieron las composiciones de asuntos mitológicos que allí pintó al fresco, se notan las mismas cualidades que en los retratos, y mucha gracia para componer, aunque frecuentemente falto de elevacion. La Academia de Nobles Artes de San Fernando, posee la bella *Magdalena en el desierto*, que recuerda algo en su entonacion la escuela veneciana, lo cual vale tanto como decir que tiene un excelente color, si bien no tan nacional y castizo como en la mayor parte de sus obras. El Museo Real ostenta algunos de sus *retratos*, bellísimos todos, y la galería del Sr. Infante D. Sebastian Gabriel, un á modo de *Baco*, cuyo estudio se conoce que está hecho por la enana retratada en el lienzo que existe en el Museo, y además varios *retratos*, entre ellos, el de *Cárlos II* de cuerpo entero, y uno de busto de *D. Juan de Austria*, hijo natural de Felipe IV. De los muchos cuadros que habia de su mano en los conventos é iglesias de Madrid, sólo se conservan *el sueño de Honorio III* en la bóveda de la iglesia de Santo Tomás, que por la elevacion á que se halla colocado y estar algo ennegrecido, no puede gozarse bien; *la presentacion del cadáver de San Isidro á D. Alonso VIII*, y *el milagro de la fuente obrado por el mismo santo* en su capilla de la parroquia de San Andrés, y un

© Biblioteca Nacional de España

Cristo desnudo y abrazado á la cruz en el convento de las Capuchinas. Tambien fué hábil fresquista. De ello ofrece muestra la cúpula de San Antonio de los Portugueses que pintó en union de Rici, y que á pesar de estar retocada y aún variada en algunas partes por Lúcas Jordan, todavía lleva gran ventaja á los demás frescos de este que hay en la misma iglesia.

Segun Cean Bermudez las obras de Carreño se recomiendan por la correccion del dibujo, por la vagueza y suavidad del colorido y por la imitacion de Van-Dyk en las tintas. Este juicio es sólo exacto en cuanto á la vagueza y suavidad del colorido, pues no es la correccion del dibujo la cualidad que le distingue, ni el que coincida en las tintas de algunos retratos con las que usaba Van-Dyk, es motivo para que se alegue como mérito, en un maestro que tiene tan marcado sello de individualidad como Carreño, y que dentro de su propio modo de ver está tan alto.

Su muerte acaecida en la avanzada edad de setenta y dos años, fué muy sentida, merced al buen lugar que se habia hecho, tanto por su talento, como por su excelente carácter y notoria honradez. Muchos fuéron los discípulos que dejó. Tratarémos de ellos ahora, aunque tengamos que alterar el órden marcado por Cean, que hemos acostumbrado seguir.

Mateo Cerezo es el primero, y fué natural de Búrgos, é hijo de otro pintor de aquella ciudad, de escaso mérito, de quien recibió las primeras lecciones. No sabemos si esta será la razon (pues por los antecedentes biográficos no alcanzamos otra) que haya movido al autor del catálogo de los cuadros del Real Museo á no señalarle como de escuela madrileña, pues por el carácter y estilo de sus obras está completamente dentro de ella, y aun atendiendo sólo á los datos biográficos, nada significa que un mal pintor, como lo fué su padre, le haya dado las primeras lecciones, si la insuficiencia de estas obligó al hijo cuando sólo contaba quince años á venir á la córte en busca de lo que ignoraba y deseaba aprender, entrando para conseguirlo en la escuela de Carreño, y siguiendo, formado ya, un camino tan análogo al del maestro. Estas razones nos parecen suficientes para comprender á Cerezo en la escuela de Madrid, y no encontramos ni visos de fundamento para excluirle de ella.

El Museo tiene suyos un *San Gerónimo* de gran expresion y pintado con mucha maestría y vigor, una *Asuncion de la Virgen* rodeada de los apóstoles y demás personas que presenciaron aquel prodigio, de entonacion fresca y gran libertad de pincel, y *los desposorios de Santa Catalina.* De los muchos que existian en las iglesias de Madrid, sólo se conservan los dos que hay en las monjas de Santa Isabel y que representan el uno á *Santo Tomás de Villanueva dando limosna á los pobres,* y el otro á *San Nicolás de Tolentino sacando las ánimas del purgatorio.* Ambos son buenos; pero el primero especialmente es sumamente agradable por lo bien entendido de la composicion, la novedad de los tipos y actitudes, y lo fino y trasparente del color.

© Biblioteca Nacional de España

Palomino alaba mucho (en términos de decir que no pintaron más Ticiano, Tintoreto, ni Veronés, ni se puede dibujar más) un cuadro que pintó Cerezo para el refectorio de los PP. Recoletos y representa *la cena del Señor con los dos discípulos en el castillo de Emaus*. Cean lamenta esta comparacion, y se limita á decir que es un gracioso cuadro por sus bellas tintas, colorido y sencilla composicion. Lástima que no se sepa hoy dónde pára este lienzo, que por su procedencia deberia estar en el Museo Nacional para en su vista poder juzgar con acierto.

En suma, Cerezo fué un pintor de excelentes cualidades, que tuvo la desgracia de morir cuando sólo contaba cuarenta años, en el de 1685.

Poco conocido, pero con muchos motivos para serlo, es Juan Martin Cabezalero, que nació en la villa de Almaden el año 1633, y estudió la pintura en Madrid al lado de don Juan Carreño, aprovechando en términos que despues de Cerezo es su mejor discípulo. No disfruta Cabezalero del renombre que merece, y sospecho que ha de ser por la desdichada circunstancia de no existir cuadros suyos en el Museo Real y muy pocos en las iglesias y demás sitios públicos; sólo la Real Academia de San Fernando posee uno muy bello por su color, manejo y carácter fuertemente pronunciado de escuela madrileña, que representa *una aparicion de Jesucristo*. En la iglesia de San Plácido existen los *frescos* relativos á la Pasion, pintados en la capilla del Santo sepulcro que está á los piés de la iglesia, y en que, á pesar de su mal estado de conservacion, se advierte suma gracia. En la capilla de la Venerable Orden Tercera, inmediata á San Francisco, se conservan diez, de los cuales sólo contarémos cuatro, pues los seis restantes han sido horriblemente repintados por bárbaras manos, en términos de no poderse formar ni mediana idea de la composicion. Hállanse estos colocados en la sacristía. Los otros cuatro en el templo, se han salvado afortunadamente de esta profanacion; sólo han experimentado las injurias que ocasiona el tiempo, como son el estar ennegrecidos y sin jugo ninguno, por lo que ganarian notablemente si se barnizasen. Son de gran tamaño y representan el *Ecce homo*, la *Calle de la Amargura*, la *Crucifixion* y el *Monte Calvario*; lo bizarro de la composicion y de las actitudes, el manejo, la verdad y lo agradable y fino del color, les hacen sumamente notables y oscurecen algunos defectos de dibujo, perspectiva, y elevacion histórica de que adolecen.

Cabezalero, lo mismo que su condiscípulo Cerezo, tuvo la desgracia de morir antes de cumplir los cuarenta años, en el de 1663, dejando grato recuerdo entre sus contemporáneos, tanto por su talento, como por su modestia.

Aunque José Gimenez Donoso, que nació en Consuegra en 1628, pasara á Roma poco tiempo despues de haber entrado en la escuela de Francisco Fernandez, pertenece á la de Madrid. La razon es obvia. En los siete años que estuvo en la ciudad de los Césares, más se dedicó á la arquitectura y perspectiva que á la pintura, así es que cuando volvió á Madrid, con mucha vanidad y alguna práctica al fresco, tuvo que ponerse bajo

© Biblioteca Nacional de España

la direccion de Carreño, cuyo gusto y escuela siguió en lo tocante á la pintura. Respecto de la arquitectura fué de los que más contribuyeron á difundir la mala semilla que entonces habia en Roma empezado á germinar. Pero juzgándole sólo como á pintor, que es lo que á la índole de nuestro trabajo corresponde, observarémos que aunque más pintor de ornamentacion que de historia religiosa ó profana, ha dejado varias obras de este género que atestiguan, sino gran solidez en los principios elevados del arte, á lo menos buena invencion y mucha gracia, manejo y gusto de color, cualidades que constituyen lo que se llama un pintor de genio que hubiera llegado á valer mucho más, si el tiempo que estuvo en la patria de las artes lo hubiera empleado como debiera. Tuvo Donoso gran amistad con Claudio Coello y juntos trabajaron bastantes obras al fresco, en que es de presumir pintara Donoso únicamente el adorno y las partes secundarias, no siendo aventurado suponer que si algo pintó en las figuras seria bajo la direccion de Coello, al que es bastante inferior. Varias son las obras que en Madrid se conservan aún de las que pintaron juntos: tales son los *frescos* y *adornos* de la capilla de la Soledad en la colegiata de San Isidro, la *cúpula de la capilla del Cristo* en el mismo templo, y la *bóveda y sobrepuerta* de su sacristía. Pintó además los temples que adornan el salon, antecámara y bóveda de la escalera de la casa conocida con el nombre de *la Panaderia*. Cuadros de su mano pintados al óleo, son: el de la *Encarnacion del Señor*, colocado en el remate del altar mayor de la iglesia llamada *Ninas de Loreto*, los dos grandes que representan á *San Ignacio diciendo misa* y á *San Francisco Javier dando la comunion* en la sacristía ya mencionada de la colegiata de San Isidro; dos lienzos de los seis que antes habia en un tránsito de la iglesia de *Portacoli* y un *San Agustin* que está en el convento de religiosas *Trinitarias*. Escasísimo número de obras comparado con el de las que habia en las diversas iglesias y conventos de esta córte cuando escribió Cean.

Igualmente discípulo de Carreño, si bien empezó bajo la direccion de Camilo, es Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia, que más tarde contrajo estrecha amistad con Cabezalero, y trató de imitarle, así como á Donoso, en cuya compañía pintó algunas obras para el adorno de la Villa en la solemne entrada de la primera mujer de Cárlos II, D.ª María Luisa de Orleans. Sin embargo de haber imitado á todos estos, sus obras tienen sello propio y demuestran más talento creador, que solidez de ejecucion, á lo que tal vez haya contribuido, tanto en este como en otros artistas de su misma escuela, la manera libre y rápida que adquirian pintando el temple y fresco. Prueba de lo que decimos, respecto de este artista, son los dos cuadros pintados de su mano, que representan *la Asuncion y la Coronacion de la Virgen*, que están en la capilla de la de las Nieves en la iglesia de Santo Tomás, los cuales, aunque bien pensados, como conjunto y efecto, tienen el tono y condiciones del fresco. En la iglesia de Montserrat, son de su pincel los *retratos de Felipe V y de su mujer*. Además existe suya una *Concepcion* en el

© Biblioteca Nacional de España

hospital de clérigos, naturales de Madrid. Llegó á ser pintor de cámara al empezar á reinar Felipe V, y murió en Madrid con fama de virtud el año de 1704.

Tres discípulos tenemos aún que nombrar de D. Juan Carreño: el Burgalés José de Ledesma, á quien la muerte sorprendió jóven, como á tantos otros de esta escuela, y del que no se conservan obras en las iglesias existentes hoy, aunque debe haberlas en el Museo Nacional: Bartolomé de Vicente, que despues de haber copiado á su maestro, y muchos de los cuadros del Escorial, especialmente los venecianos, y pintado algunos originales, se fué á Zaragoza su patria, donde murió de avanzada edad el año de 1700. Y por último, Luis de Sotomayor, que á pesar de haber sido discípulo de Carreño, podria ser comprendido en la escuela valenciana.

Aunque Juan Montero de Rojas, desde la escuela de Pedro de las Cuevas pasase á Roma y estudiase allí al Caravaggio, pertenece á la escuela de Madrid, cuyo gusto conservó, si hemos de juzgar por un cuadro suyo que está en el colateral del lado de la epístola en la iglesia de las monjas de D. Juan de Alarcon, cuadro que representa el *Sueño de San José* y que no conserva ninguna reminiscencia de la escuela napolitana. *La Asuncion de la Virgen* pintada por Montero en la bóveda de Santo Tomás, no puede apreciarse bien por la mucha altura en que está, y por lo deteriorada que se encuentra. Montero fué natural de esta córte, donde murió de avanzada edad el año de 1683.

D. Francisco de Solís pertenece igualmente á la escuela de Madrid, donde nació el año de 1629. Aunque su padre queria dedicarle á la Iglesia, pudo más en él la aficion á la pintura y se consagró enteramente al arte, en el que llegó á adquirir la soltura y frescura de color peculiares de la escuela. Tuvo un famoso estudio y escribió las vidas de los pintores, escultores y arquitectos españoles, manuscrito cuyo paradero se ignora. Pintor fácil, aunque poco laborioso, no dejó de producir obras; pero hoy no existe ninguna en sitio público. Creemos no obstante, que las ha de haber en el Museo Nacional cuya construccion ó arreglo hace tanta falta para que puedan estudiarse este y otros muchos profesores de la misma escuela. Murió en Madrid el 25 de Setiembre de 1684.

Discípulo del anterior, es José Moreno, que segun Cean Bermudez excedió á su maestro en la correccion del dibujo igualándolo en el colorido, y cuya temprana muerte le impidió dejar obras que le diesen á conocer.

ENRIQUE MÉLIDA.

© Biblioteca Nacional de España

© Biblioteca Nacional de España



Lit de J. LONGÓN, Madrid.

FAC-SIMILE DE UN DIBUJO ORIGINAL DE CASTILLO.

© Biblioteca Nacional de España

D. ANTONIO DEL CASTILLO Y SAAVEDRA.

Refiere Palomino, á quien más de una vez seguirémos en estos apuntes, que habiendo visto el celebrado Alonso Cano unas pinturas de los Evangelistas, ejecutadas por Antonio del Castillo, dijo: que dibujando tan bien, era lástima que no fuese á Granada para que aprendiera á pintar.—«Mejor será que él venga por acá y le pagarémos la buena intencion con enseñarle á dibujar», contestó Castillo cuando lo supo. Esta ligera anécdota, explica por completo el carácter y el genio del hombre y del artista, á quien consagramos estas líneas.

Festivo, bullicioso, epigramático, un tanto frívolo y muy dado á amoldarse á todas las circunstancias de la vida, son las cualidades de carácter que resaltan en D. Antonio del Castillo y Saavedra [1], natural de Córdoba y de familia ilustre, como sus apellidos lo declaran. No es en verdad grandemente envidiable la posesion de semejantes condiciones; mas cuando se sostienen en su justo medio, precisa reconocer que no se avienen mal con la inquietud y deseo de vida más alta, tan propios del artista, que es todo imaginacion, grandeza y entusiasmo.

---

[1] El erudito Cean Bermudez declara más ó menos terminantemente, que Castillo miraba con desden á sus contemporáneos, que tenia exageradas pretensiones y que era envidioso. Por dónde llegó á formar este juicio del carácter de Castillo no lo sabemos; pues en la biografía que de él escribe, no hace otra cosa que seguir servilmente y más de una vez sin variar las palabras, á Palomino; sobre el cual no adelanta la más pequeña noticia.

© Biblioteca Nacional de España

Y éralo á la verdad Castillo. Pródiga para con él la naturaleza, dióle genio y talento suficiente, y su nacimiento le colocó en las más propicias condiciones. Hijo del pintor al fresco Agustin del Castillo, famosísimo por su excelencia en el manejo de los colores, y sobrino carnal, por lo tanto, del celebrado Juan del Castillo, que tuvo la singularísima y envidiable honra de ser maestro de Alonso Cano, Bartolomé Murillo y Pedro de Moya; fué condiscípulo del cordobés José de Saravia, y maestro de Juan de Alfaro, Pedro Antonio, Manuel Francisco, y muchos otros menos conocidos. La muerte arrebató á su padre por los años de 1626, y contando á esta sazon la edad de veinte y tres años, no sintiéndose, como debia necesariamente suceder, á pesar de las lecciones que desde la infancia recibió en su casa, con fuerzas y valor bastante para entregarse por sí solo al cultivo del arte á que su vocacion le llamaba, pasó á Sevilla, donde aún vivia su tio; quien dando una prueba más de su talento, le colocó bajo la direccion de Zurbaran, «pintor del rey y rey de los pintores», segun la galante frase de Felipe IV. A su lado estuvo algunos años, hasta que desarrollado suficientemente su ingenio, volvió á su patria para entregarse por entero á su profesion de artista, donde dió multiplicados ejemplos de sus excelentes dotes y de las sábias lecciones que recibiera.

Largamente se ha discutido por cuantos á estudios artísticos se consagran, la reñida cuestion de lo que vale y alcanza el genio; y al resolverla, no falta quien sostiene que es tan grande y tan vigoroso su poder, que no necesita guia ni consejos; pues cuando los recibe, se aparta de ellos por completo. Nada hay en mi opinion tan absurdo ante la ciencia ni tan contradicho en la práctica, como esta afirmacion: el genio, aún con las condiciones de tal, necesita enseñanzas y reglas; y si las pone en olvido, llega con seguridad á lamentables extravíos, siempre dignos de censura ante la razon y la historia. El maestro, el modelo, la leccion, influyen tan poderosamente, que abandonándose el genio á sí propio, siempre presenta en sus manifestaciones, vestigios de los principios en que se imbuyó y de las enseñanzas que le dieron. De aquí que un ojo perspicaz é inteligente pueda adivinar en la mayoría de los casos, en vista de una obra de arte, quién fué el maestro de su autor, quién le dirigió en sus primeros pasos, ante qué modelos se desenvolvió su inspiracion. Prueba manifiesta de esta afirmacion, es el artista de que nos ocupamos: basta estudiar atentamente algunos de sus cuadros para venir en conocimiento de quiénes debieron ser sus maestros, y por tanto, de por qué sus obras presentan los distintivos caractéres con que aparecen adornadas.

Expresado queda que D. Antonio del Castillo y Saavedra fué discípulo de su padre Agustin, y de Zurbaran, y fácilmente se alcanza, que recibiera lecciones y consejos de su tio Juan. Ahora bien, sabido es que estos tres artistas descuellan notablemente por su perfeccion en el dibujo, cualidad en ellos muy distintiva y dominante en sus obras. Nada tiene en verdad de extraño que así sucediera, puesto que Zurbaran siempre pintó

© Biblioteca Nacional de España

con el modelo delante; y Juan y Agustin del Castillo, fuéron discípulos del virtuoso Luis de Vargas, que estudió largos años en Italia, reina á la sazon del dibujo. Con tales maestros, excusado es decir que Antonio del Castillo tenia que ser por necesidad correcto dibujante.

Pero como sucede casi siempre, por una fatalidad que se explica, aún sin acudir á la limitacion de la humana naturaleza, el hecho de sobresalir en el dibujo, parece como que exigia que sus condiciones de colorista rayaran á menor altura. Alonso Cano tenia razon; Castillo dibujaba admirablemente, pero sus obras pecan de dureza en el color, de sobrada violencia de claro oscuro. El cuadro que representa la *Adoracion de los pastores,* firmado por el mismo Castillo, y que se conserva en la galería del Serenísimo Sr. infante D. Sebastian Gabriel, lo mismo que otro del mismo asunto que figura en el Real Museo, presentan en toda su extension y verdad estos caractéres. El dibujo es perfecto, la composicion bien entendida, pero el colorido, aunque vigoroso, es duro. Fáltale desgraciadamente aquella sábia armonía, aquellas bien entendidas combinaciones, y aquel talento para vencer dificultades que tanto descollaban en Zurbaran, y que le permitieron figurar en primera línea entre los más renombrados artistas.

Tan exacto es este juicio, que el mismo Castillo le formuló en sus últimos años, cuando en un viaje que hizo á Sevilla, tuvo ocasion de ver las obras de Murillo, que entonces alcanzaba los mejores dias de su carrera artística: «¡Ya murió Castillo!», dijo de sí mismo, examinando las obras del divino pintor sevillano. Efectivamente, D. Bartolomé Murillo alcanzaba lo que Castillo no tenia; admirable colorido. Quizá le habria logrado, si Rubens y Van-Dik hubiesen sido por él admirados en su juventud con el mismo entusiasmo con que estudió y siguió los modelos y lecciones que Zurbaran, y su padre y tio le prestaron. Y hace pensarlo así, el juicio que Palomino formula del *San Francisco,* que pintó en sus últimos años, ó sea despues de haber conocido á Murillo, puesto que afirma que en toda la vida de sesenta y tres años que alcanzó, nada hizo Castillo más dulce y de mejor gusto.

Sin embargo de todo, Castillo alcanzó tal renombre, que en Córdoba no se consideraba persona de buen gusto, quien no poseia alguna obra á él debida. Llegó á tanto su fama, que se refiere, que habiendo pintado un tal Acisclos, vulgarmente, y por mofa, llamado *Ciscos,* un cuadro de que se vanagloriaba más de lo que debia, dijo: «mis pinturas castillean». Palabras que declaran el concepto público en que se le tenia, con la misma verdad con que el contestarlas Castillo, diciendo: «sus pinturas cisquean, que no castillean», explican la agudeza de sus dichos y lo vivo y ligero de su carácter.

Réstanos considerar á Castillo como artista, pues hasta ahora sólo hemos examinado en él sus cualidades de dibujante y de pintor; que si bien son indispensables al artista, no bastan para constituirle, puesto que sobre la perfeccion y la manera de hacer, está el pensamiento, la idea que el cuadro representa. Bajo esta consideracion, no son po-

© Biblioteca Nacional de España

cos los plácemes que debemos tributarle, y con sobrada razon, si tenemos en cuenta las prescripciones á que necesariamente se sujetaba la pintura en aquellos tiempos. El carácter religioso que todas las obras de esta clase revestian, el fin y objeto á que casi exclusivamente se dirigia entonces, no consentian al artista la inmensa libertad que hoy goza. Así pues, aunque era estrecho el círculo dentro del cual habia de girar, Castillo supo sacar el posible partido de todo el material pictórico que á sus alcances tenia, y así haciéndolo, compuso cuadros perfectamente entendidos y combinados, en que siempre era sobresaliente el acierto en los episodios y la buena eleccion de todos los adherentes que más ó menos se relacionan con el asunto principal. Los fondos, los paisajes, las ciudadelas, así como *los lejos*, que para declarar el personaje ó la accion que se representaba, estuvieron tan en moda en sus tiempos, fuéron tratados por Castillo con singular donosura.

Mas aunque así era, cometió en más de una ocasion notables aberraciones, que sólo pueden disculparse, teniendo en cuenta que la vida impone al hombre prescripciones, que sea el que quiera su talento, le obligan y subyugan con sobrada frecuencia. En un cuadro que representa la visitacion de Santa Isabel, colocó á la Vírgen y á Santa Isabel abrazándose, y colocadas de tal modo, que en acciones y expresion, eran ambas idénticas. Al lado de la Vírgen se ve San José, y San Zacarías al de la Santa, en la misma actitud, perfil y postura de rostro; y de la misma manera, ó sea correspondiéndose igualmente, aparecen los ángeles y serafines que llenan el cuadro. A cualquiera se alcanza, que semejante composicion no puede ser bella, pues nada hay más contrario á las exigencias del cuadro que la simetría, que es distinta de la armonía; ¿más por qué hizo esto Castillo?... Porque Castillo no estuvo nunca sobrado de recursos, y por tanto, no pudo desaprovechar la ocasion de hacer el cuadro con estas prescripciones, que como primera condicion le impuso para pagársele, y pagársele muy bien, D. Gomez de Córdoba y Figueroa; quien á pesar de semejante extravagancia en él dominante, era muy apasionado de las artes y gran protector de sus cultivadores. Castillo, sin embargo, tenia todos los arranques del verdadero artista, pues no le faltaba ni aún el entusiasta cariño con que deben mirarse siempre las propias obras, como lo acreditan además de algunos hechos citados, la zumbona frase *non pinxit Alfarus*, con que firmó uno de sus mejores cuadros para motejar pública y perpétuamente la laudable determinacion adoptada por su discípulo D. Juan de Alfaro, de firmar todas las obras que ejecutaba [1].

---

[1] Preguntado años despues, Juan de Alfaro, por D. Antonio Palomino, qué juicio formó de estas frases de su maestro, respondió: «habia sido grande honra suya, que se dignase de competir con él un varon tan singular siendo él entonces tan barbiponiente en la persona como en la pintura.» Frase tan discreta y modesta retrata por completo el carácter del hombre, del caballero, del artista y del discípulo.

© Biblioteca Nacional de España

La incuria del tiempo y la vandálica destruccion de nuestros conventos, son causa de que no conozcamos por entero á Castillo; puesto que el mayor número de sus obras que fuéron muchas, se han perdido ó existen desparramadas por el mundo, sin que por ahora tengamos noticias de ellas [1]; mas sábese, que fué además de notable pintor de historia sagrada, paisajista, para lo cual copiaba muchas veces el natural, arquitecto y perspectivo como entonces se decia, y retratista, y muy dado á ingeniar y proyectar trazas de adornos y arquitectura y piezas de platería y otros artefactos. Por último sábese, y esto explica por completo su admirable dibujo, que ejecutaba aunque por estudio, modelos en barro, que trabajó con suma perfeccion. Obedeciendo á la admirable cultura de sus tiempos y á la amistad que necesariamente profesaria á los ingenios que ilustraban con su pluma á Córdoba, hizo tambien muy buenos versos; pues los pintores de aquellos dias, vivian en íntimo contacto con las bellas letras y las ciencias, poderoso auxiliar del artista, sea el que quiera el género que cultive.

Sostenia Castillo su peregrina desenvoltura para dibujar, trazando en sus momentos de descanso dibujos de cuanto se le ofrecia. Ejecutábalos con una caña cortada á manera de pluma; y el ARTE EN ESPAÑA, al acompañar á estos apuntes el fac-símile de uno de los que se conservan, no cree necesario ni aún llamar la atencion sobre la franqueza soltura, libertad y valentía con que está hecho.

Tal fué el célebre pintor D. Antonio del Castillo y Saavedra; tal es en nuestro concepto el imparcial juicio que sus obras merecen. Y sin embargo, Castillo es hoy tan desco-

---

[1] Las obras principales de Castillo, de que tenia conocimiento Palomino, segun por extenso refiere, son las siguientes: *San Acisclo*, mártir cordobés, de tamaño giganteo.—La pintura de una capilla de la santa iglesia de Córdoba, en que se representaba *la Virgen del Rosario, San Roque y San Sebastian, San Felipe y Santiago*, mayores que el natural.—*El martirio de San Pelagio*, apaisado.—Tres cuadros de la *Concepcion*, que estaban colocados en las calles de Armas, el Potro y la Herrería, en Córdoba.—*San Rafael.*—La escalera del Real colegio de San Pablo, en que aparece San Fernando consagrando aquel convento á Santiago, y en los espacios, los patriarcas *San Francisco, Santo Domingo, San Buenaventura* y *Santo Tomás*, y otros varios santos.—Dos ornacinas en el hospital de Jesus de Córdoba, que representan: la una *Santa Elena* con una historia de la invencion de la Cruz, y la otra *San Dimas el Buen Ladron.—La Asuncion de Nuestra Señora y su coronacion*, de gran tamaño.—*Cristo crucificado, con San Juan y la Virgen á los lados.—Dos San Juanes.—El Espíritu Santo con una guirnalda de serafines alrededor.—San Ildefonso en el acto de recibir la casulla de manos de la Vírgen.—El bautismo de San Francisco.—La visitacion de Santa Isabel.—San Pedro.—San Pablo.—San Acisclo.—Santa Victoria.—San Francisco.—San Buenaventura:* estos seis de medio cuerpo.—*Santa Catalina mártir*, con su martirio á lo lejos.—*San Miguel.—Cristo caido con la cruz á cuestas.—Santiago y San Juan*, ambos del tamaño natural.—Un juego de cuadros de la vida de *Cristo y martirios de los Apóstoles.*—Otro de *Historias de la Pasion*, que eran bastantes, pues Palomino dice que vió hasta ocho en poder de distintos dueños.—*El sacrificio de Abraham.—El hijo pródigo.—El triunfo de Judit.—El sueño de San José cuando se sintió acometido de celos*; los cuatro, de tamaño de tres cuartas de alto. Pintó gran número de retratos, países y adornos para platería, y una multitud de dibujos. Además se conservaban de él algunas esculturas, aunque de poca importancia.

© Biblioteca Nacional de España

nocido, que apenas hablan de él los más aficionados á pintura [1]. Sirvan las mal perjeñadas líneas que anteceden, de testimonio fehaciente, que acredite en toda ocasion, que si la posteridad fué injusta con Castillo, apenas asentado en sólidos fundamentos el renacimiento de las bellas artes en España, se ha reconocido como una de las primeras obligaciones, el consagrar solemne recuerdo al insigne pintor cordobés.

MIGUEL MORAYTA.

---

[1] Es más que posible que aún se conserven en la clausura del convento de la Encarnacion de esta córte, los dos cuadros de Santiago y San Juan pintados por Castillo, que existian en el siglo pasado. *El Cristo caido con la cruz á cuestas,* que estaba en San Cayetano, ha debido desaparecer; pues aunque ahora existe en esta iglesia un cuadro del mismo asunto, es imposible que sea obra de Castillo, por más de que la restauracion que ha sufrido autoriza á sospecharlo todo, pues tal es la imperfeccion y falta de conciencia con que está ejecutada.

© Biblioteca Nacional de España

DOCUMENTO CURIOSO[1].

LA PRINCESA.

CAMARA.
JACOME DE TREÇO.

Juan de Portillo criado del Rey mi Senor yo bos mando que de qualesquier mrs. que por poder v orden mia ayais cobrado y sean de vro. cargo deis y pægueis a Jacome de Tre o tres mill y dozientos y setenta y siete rreales q valen CXIUCCCC^{s} XVIII. . . . . .CXIUCCCC^{s}XVIII

24 de Março 1572 años.

Que los ha de auer por las cosas contenidas en este memorial questa firmado de los offcles de mi camara y tomad su carta de pago ó de quien su poder obiere con la qual y con esta mi c.^{a} y el dho memorial abiendo tomado primeramente larrazon della diego Alderete mi contador y andrea perea mi scrno de la dha mi camara ós seran rrecebidos y pasado en quenta los dhos 111UCCLXXVII rreales. No enbargante que no baya senalada de mi mayordomo mr. Fecha en Madrid a XXIIII de Março de 1572 a^{s}. La Princesa.

Lo que se deue a Jacome de Treço de cosas que á mandado hazer para El serbicio de la Srna princesa de portugal nra Senra desde beinte y tres de março de setenta y vno es lo siguiente =

Setenta y siete rreales que pagó al que labra diamantes del adereço que hizo á un diamante grande que por no se querer bender le mando su al.^{a} bolber al almoneda del principe questa en el cielo.	LXXVII Rs.
Nobenta y seis rreales por seis castellanos de oro que dió para hazer rregualte vna guarnicion a una pina de hebano con ambar que su alt.^{a} enbió Ala enperatriz Su Hrna.	XCVI
Treinta y seis rreales y medio por dos castellanos tres tomines y tres granos de oro que pesó una cruz de hechura de tau esmaltada de negro que se abre para tener rreliquias que tiene veinte y dos diamantes once de cada lado los beinte heran de unas arracadas de cruzes de diamantes con perlas pujantes questaban en la cámara, los dos se compraron a Jacome por trece dcs.	XXVI—^{9}
Setenta y siete rreales por los dhos diamantes que se pusieron de la dha cruz..	LXXVII

---

[1] Perteneciente á la rica coleccion de documentos curiosos que posee el Sr. D. Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado, persona de muy vasta erudicion, y cuyo *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo Español*, premiado por la Biblioteca Nacional, es en su género una de las obras más notables que se han publicado modernamente en Europa.—En el documento que aquí damos á luz conservamos con la mayor fidelidad la ortografía del original.

© Biblioteca Nacional de España

Doçientos rreales por la hechura de la dha cruz. CC

Quarenta rreales y medio por dos castellanos qtro. tomis tres granos de oro que entró en una sortija esmaltada de negro de un diamante grande questaba en la camara. . . . . XL—^{o}

Cincuenta y cinco rreales de la hechura de la dha sortija. LV

Treinta y tres rreales y mo. por dos castellanos y tres granos de oro que se puso en un braçalete de diez piedras que tienen lapis lacis amatista cornerina una tablilla de una otro de coral Un çafiro Un rubí Una esmeralda Un diamante las quatro primeras se compraron á Jacome de Treço por quatros dcs. las seis rrestantes son de la camara y pesas las diez piedras sin el oro un castellano dos tomis siete granos y oro y piedras tres castellanos dos tomines diez granos y ban esmaltadas de una rraicas negras. . . . . XXXIII—^{o}

Ciento quarenta y quatro rreales por la hechura de las diez pieças de dho braçalete. . . . . CXLINI

Ciento quarenta y ocho rreales por nuebe castellanos dos tomines de oro que pesó un rrelicario que le cercan dos sierpes y por ellas y al rrededor lleba quarenta y un diamantes de los beinte y uno se compraron á Jacome y los beinte fueron de Una sortija de la camara lleva en medio dos beriles de cristal de montaña y ba esmaltado de colores. CXLVIII

Quinientos y cinquenta rreales por la hechura deste dho. relicario. . . DL

Quatrocientos y quarenta y tres rreales por los beinte y un diamentes que lleba el dho rrelicario demas de los beinte de la camara. CCCCXLIII

Dos ducados por un cristal y de achicar otro que fue de la camara que lleba el dho rrelicario. XXII

Diez y seis rreales por quatro bidrio cristalinos para los anus deis de cuerno que dio su al.ª a sus monjas y El que quebró a un rrelicario el padre marcos . . . . . XVI^{s}

Ciento sesenta y ocho rreales por diez castellaros de quatro tomis de oro con que se guarnecieron unos candeleros de cristal que su al.ª dió a la magd. de la rreina su sobrina con un oratorio . . . . . CLXVII^{s}

Ochenta rreales por los cristales de dhos. Candeleros. LXXX

Ciento y treinta y dos rreales de la hechura de los dhos candeleros . . CXXXII

Dos ducados de unos antojos de cristal que su Al.ª dió a la abadesa de su monesterio XXII

Ciento y beinte y ocho rreales por ocho castellanos de oro que entregó a rrimalte con que guarneció tres pinas de hebano llenas de anbar que al.ª enbió á la enperatriz su hrna CXXVIII

Sesenta rreales por tres castellanos y seis tomis que puso de oro en un retablico de oro como portada queestaba en la camara para una ymagen de las del padre marcos alrrededor unos rrayos y cordon de San Franco del dho oro LX

Cinquenta y cinco rreales por la hechura deste adereço LV

Dozientos y dos rreales por doce castellanos cinco tomis de oro de que se hizo Una caxa rredonda obada que se abre con dos puertas que del vn cabo esta nro Señor y del otro nra Señora con dos beriles de cristal de montaña CCII

Ciento y sesenta y cinco rreales por la hechura de la dicha caxa. . . . CLXV

Ciento y diez reales de ternara clauar tres esmeraldas de collar de esmeraldas antiguas que se le abian quitado para poner en sortijas. . . . CX

Ocho reales de engastar Unas sortijas de un rubí falso en un engaste de una sortija que se le abia quitado la piedra y le dió su al.ª a Doña maría de castilla y le mandó poner en el dho rrubí. VIII

Diez ducados de linpiar el engaste del joyel y el rrubí grande y diamante y claballos en el por que se le abian quitado para traer en sortijas. . . . CX

© Biblioteca Nacional de España



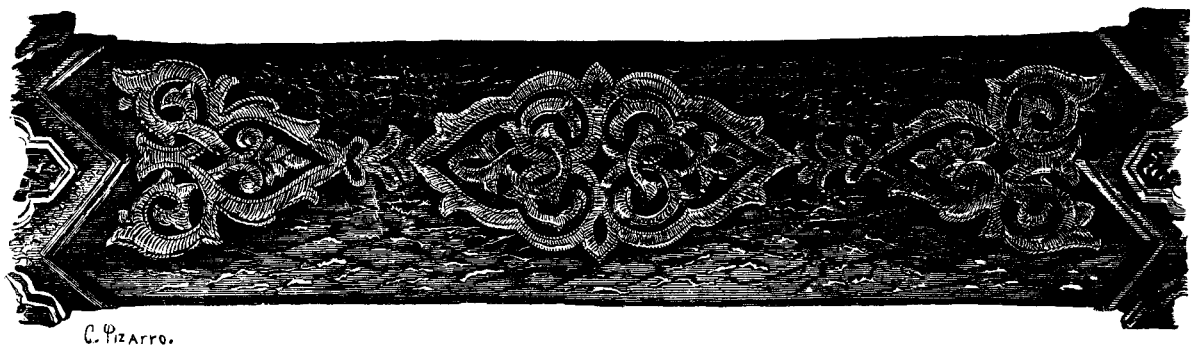
J. Rosello. g.°

Busto de Bruto, por Miguel Angel.



© Biblioteca Nacional de España

© Biblioteca Nacional de España



LAS ARMAS DE BOABDIL,

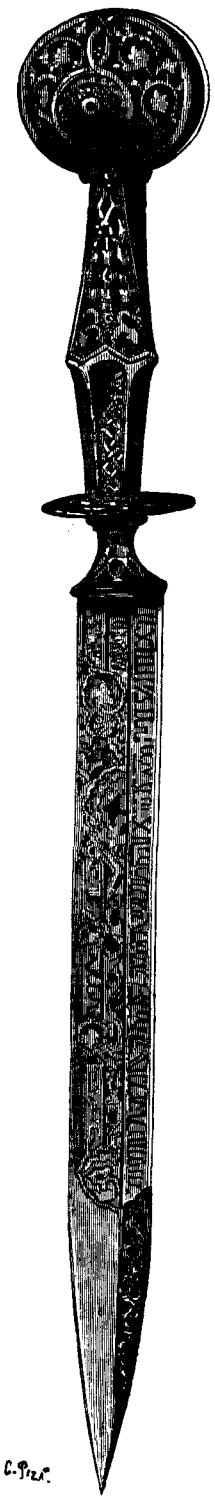
ÚLTIMO REY DE GRANADA.

Abu Abdillah Mohammad XI, á quien nuestros cronistas llamaron Boabdil y *el Rey chico*, fué el último príncipe que imperó en Granada de la estirpe de los naseritas. Sus vasallos le dieron además el sobrenombre de *Zogoybi*, que vale tanto como *Desdichado*, por haberse consumado en su tiempo la ruina del Islám. Hijo de Abu-l-hasan ó Alboacen, á quien sucedió en el trono con circunstancias poco conocidas de nuestros historiadores, la poesía y la fábula se han complacido en adornarle de cualidades brillantes que realzan considerablemente su figura, aunque por otra parte, si hemos de creer lo que nos dicen los historiadores árabes citados por Al-maccarí, á su desmedida ambicion y deseo de reinar, á su carácter impetuoso, á sus vicios, á su poca fortuna en las armas, y sobre todo á sus tratos con los cristianos, se debió en gran manera la caida del imperio granadino.

Antonio de Lebrija, Hernando del Pulgar, el buen cura de los Palacios, Andrés Bernaldez, y otros cronistas de los Reyes Católicos, han tratado más ó menos por extenso del sangriento drama representado en Granada entre zegríes y abencerrajes; pero ninguno de ellos conoció la causa política de las disensiones y feudos que durante una dilatada série de años tuvieron á Granada en un estado permanente de discordia y guerra civil. La organizacion social de los árabes, divididos, como lo estaban y están aún, en

© Biblioteca Nacional de España

tribus, tendia á perpetuar el odio de raza entre familias poderosas antes unidas por un interés comun, y que la menor reyerta, ó un agravio puramente personal volvia á separar, como si desde un principio hubieran sido contrarias y enemigas. Cuantas revoluciones políticas ó militares conmovieron el antiguo califato de Córdoba, otras tantas tuvieron su orígen en el odio inveterado que desde los tiempos anteriores al Islám se profesaban los árabes modaritas y yemenies, ó lo que es lo mismo, las tribus oriundas de los dos troncos rivales de Adnán y Kahtán. Los zegríes procedian de Aragon, llamado por los árabes andaluces *Tseguer* ó frontera, por haberlo sido largo tiempo contra catalanes y navarros; al paso que los abencerrajes traian su orígen de una ilustre familia cordobesa. Las dos facciones como los Castros y los Laras en tiempos de D. Alfonso XI, venian disputándose el poder desde que Mohammad I echó en Granada los cimientos del imperio naserita.

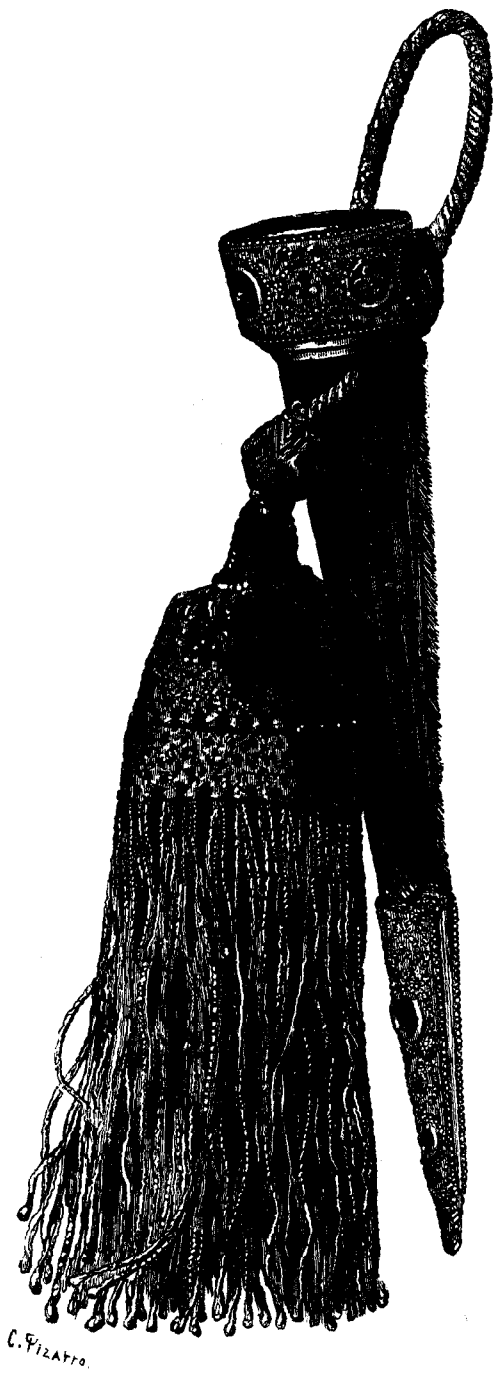


A este elemento constante de discordia se unia otro no menos terrible. La mayor parte del ejército granadino se componia de tropas africanas, reclutadas entre los gomeles, gazules, zenetas y otras tribus berberiscas, y mandadas por un jeque de la familia real de los Benimerines, de los muchos que lanzados de Africa á consecuencia de sus intestinas discordias, se habian establecido en Granada. No pocas veces estos caudillos, que preciándose de su sangre real trataban á los reyes naseritas de igual á igual, trastornaron con sus rebeliones y turbulencias la paz del reino, ya trabajando por cuenta propia, ya inclinándose á uno de los dos bandos que tenian dividida la córte. Abu-l-hasan protegia á los zegríes, y es bien conocida la muerte alevosa que, instigado por estos, mandó dar en la Alhambra á lo más ilustre y granado de la faccion contraria. Por último, dos sultanas rivales, granadina la una, y prima de Abu-l-hasan, cristiana la otra, se disputaban el corazon del monarca, y procuraban asegurar para sus respectivos primogénitos la sucesion del reino.

En 1482, por el mes de Agosto, Boabdil y su hermano Abu-l-hachách Yúsuf, salieron secretamente de Granada, y se refugiaron en Guadix. Llegados allí enviaron un mandadero á su padre, Abu-l-hasan, quejándose de su madrastra, la sultana cristiana, la cual, decian, habia jurado su muerte, y pretendia privarlos de su legítima herencia. Poco despues, y á consecuencia de cierto revés que el ejército

© Biblioteca Nacional de España

real sufrió en la frontera, el pueblo bajo de Granada se amotinó, cercó la Alhambra, y auxiliado por los partidarios de Boabdil que eran muchos y poderosos, penetró dentro de los muros de aquella fortaleza, obligando á Abu-l-hasan á salir precipitadamente por la puerta contraria, y á refugiarse en Málaga, juntamente con su hermano Mohammad, conocido por Az-zagal, sus hijos, mujeres y demás familia.



El mismo dia era Boabdil públicamente proclamado rey de Granada.

Deseoso de acometer alguna empresa que al paso que contuviese la marcha victoriosa de nuestras armas, le acreditase de valiente y experimentado caudillo, y le acabase de ganar el corazon de sus súbditos, muchos de los cuales, y entre ellos una buena parte de la guardia africana, seguia aún la bandera de su padre refugiado en Málaga, el nuevo rey juntó lo más secretamente que pudo un cuerpo de seis mil infantes y ochocientos caballos, y entró por Aguilar, pretendiendo internarse en el reino de Córdoba, cuyas fronteras estaban á la sazon mal guardadas. Pero el alcaide de los Donzeles, don Diego Fernandez de Córdoba, y el conde de Cabra, D. Alonso de Aguilar, le salieron al encuentro, y habiéndole atacado, aunque con fuerzas muy inferiores, en cercanías de Lucena, y junto al arroyo de Martin Gonzalez, fué tal el pánico de los moros, que á los primeros encuentros huyeron despavoridos. Aliatar, el valeroso caudillo de Loja, hizo vanos esfuerzos por contener á los fugitivos, quedando por fin muerto sobre el campo de batalla, al paso que Boabdil abandonado de su propia guardia, cayó prisionero en manos del vencedor.

Segun la práctica caballeresca de aquel tiempo, las armas del vencido fuéron á parar á manos del alcaide de los Donzeles, cuyo descendiente es hoy el Excmo. Sr. Marqués de Villaseca. A este señor debemos la fineza de una reproduccion fotográfica de dichas armas, lo cual nos ha permitido dar á los lectores del Arte en España los grabados al agua fuerte, y en madera del Sr. Pizarro. Consisten estas en una espada recta

© Biblioteca Nacional de España

de dos filos, de las que los jinetes y hombres de armas acostumbraban entonces á llevar á la espalda, y con el puño entre los hombros para poder sacarla y hacer uso de ella en caso necesario; una gumía parecida en su forma á la que usan hoy dia los moros y berberiscos de la opuesta costa; y un puñal ó *misericordia* de los que se llevaban al lado derecho. Obran además en poder del expresado Sr. Marqués, un librito de oraciones contenido en una bolsa de terciopelo; una especie de tabardo ó ropilla corta de montar, con su correspondiente capuz, y un par de botas de tafilete.

Las armas son de lo más espléndido y rico que se conoce en su género. La empuñadura de la espada es de plata maciza, con riquísimos esmaltes de azul, blanco y rosicler de la clase conocida entre los arqueólogos franceses con el nombre *de émaux à compartiments, ou émaux d'Espagne*. La labor principal es de estrellones de relieve, y unas como cruces, á trechos. El puño es muy parecido en su forma al de otra espada que se dice haber pertenecido al rey D. Fernando el Católico, y se conserva hoy dia en la Real Armería de S. M., con los gavilanes hácia abajo y terminando en unas lindísimas cabezas de sierpe. Corren por todo el arriaz, así como por el pomo de la espada, varias inscripciones arábigas, unas en caractéres cúficos, otras en los llamados magrebries ú occidentales, y todas ellas tan caprichosas y entrelazadas que apenas se distinguen de los adornos y follajes del fondo.

La principal leyenda que además de encontrarse en el pomo de la espada, se halla varias veces repetida en la hoja, y tambien en las abrazaderas y cantoneras de la vaina, dice así:

Dios es el mejor de los guardianes; en él pongo mi confianza.

Alternando con esta otra:

No hay felicidad que no venga de Dios.

La hoja, que podrá tener dos pulgadas de ancho en la parte superior, es de fábrica toledana, como lo indica su marca, y de las dimensiones en aquel tiempo usadas para mandobles de á caballo, aunque los moros no los gastaban ni con mucho tan récios y pesados como los de nuestros hombres de armas.

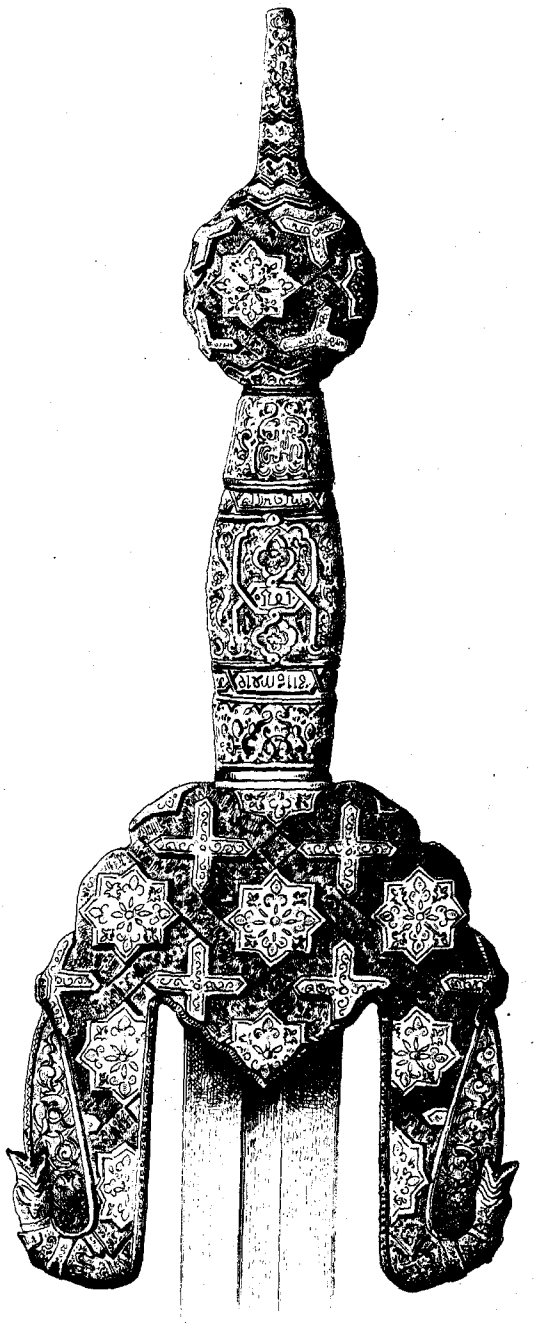
Entre las labores de la vaina que, segun queda dicho, es de marroquí ó tafilete azeytuní, con abrazaderas de plata cincelada y esmaltada, corre otra inscripcion semi-cúfica del tenor siguiente:

Dios es único; Dios es eterno; no engendra ni es engendrado: no tiene compañero.

La gumía parece ser de fábrica granadina, y obra de un artífice moro, llamado Reduan, cuyo nombre se lee en la hoja. Esta y la *misericordia* son de un trabajo, si cabe más exquisito y acabado aún que el de la espada, y nos parecen más antiguas que aquella. Del puño de la *misericordia,* pende un riquísimo borlon de seda carmesí y oro, y dentro de la vaina va metido un cuchillo para usos más pacíficos. Son varias las inscripciones de la hoja y empuñadura, como

1.ª *La gloria de Dios;*

© Biblioteca Nacional de España



(Pizarro dib.° y gr.°

ESPADA DE BOABDIL.

Pertenece al Sr. Marqués de Villaseca.

© Biblioteca Nacional de España

© Biblioteca Nacional de España

2.ª *No hay más vencedor que Dios;*

3.ª *Mi guardian y protector es Dios: no hay más Dios que él.*

De las correas de la espada debió pender en una bolsa de terciopelo y oro, el *tahalil* ó libro de oraciones de Boabdil. *Tahalil* es una palabra arábiga que vale tanto como «glorificacion y ensalzamiento de Dios por medio de la oracion», y tambien «coleccion de oraciones piadosas ó sentencias é jaculatorias en alabanza del Altísimo». De aquí provino, á no dudarlo, la voz castellana *tahalí* ó *taheli*, que por medio de una transposicion de significado harto frecuente en nuestro idioma, nos sirve hoy dia para designar el cinturon ó banda de que pende la espada. Que aquel y no otro era el sentido propio de la voz *tahalil* se prueba por el siguiente pasaje de la Crónica de los Moros que escribió Hernando de Baeza y se conserva aún inédita. «Con acuerdo del rey, dice, tomó en sus manos uno que dicen *taheli*, que es una caja de cuero pequeña con unas borlas doradas colgando de ella, en que ordinariamente suelen los moros traer un alcoran ó parte de él, y de aquí tomaron los caballeros cristianos el traellos estos *tahelies*, y colgallos de las correas de sus espadas, llevando en ellos reliquias y buenas oraciones.»

Tales eran las armas que el último rey de Granada llevaba cuando en 21 de Abril de 1483 cayó prisionero en manos del alcaide de los Donzeles, D. Diego Fernandez de Córdoba, en cuya casa y descendencia se encuentran hoy dia: memoria insigne de tan señalado hecho de armas, timbre glorioso de los Córdobas.

P. DE GAYANGOS.



57

© Biblioteca Nacional de España

D. ANTONIO RAFAEL MENGS.

Interesante es siempre la vida de un hombre, que se consagra al culto del arte sólo por su amor á él, no por mezquinas pasiones, que, de hijo del cielo, lo convierten en vil instrumento de codiciosas y terrenales miras, y espectáculo que embarga nuestro ánimo, el que nos ofrecen algunos mortales, cuya existencia es una lucha angustiosa y continuada, primero con la tiranía de un padre, despues consigo mismos, y por último, con dolores y sufrimientos físicos, que no dejan paz al alma, ni sosiego ni tranquilidad al cuerpo. Añádase á esto que frecuentemente hemos observado con placer en la historia de las letras y las artes la aparicion de ciertos ingenios, que, sin dejarse arrastrar por el espíritu de la época en que viven, muestran capacidad y elevacion suficiente para seguir un rumbo seguro, fruto de sus ideas y convicciones, no del empirismo, ni de su debilidad respecto del público, ni de su vano amor á alabanzas efímeras, que la posteridad condena justamente, y que nos agrada por lo raro ver reunidos en una sola persona vasta y profunda inteligencia, variados conocimientos, aptitud ingénita para sentir la belleza, absoluto dominio en los medios de expresarla y actividad incansable en el cumplimiento de sus deberes. Siendo esto así no podrémos menos de recordar con agrado la vida, escritos y obras de D. Antonio Rafael Mengs, cualesquiera que sean las infundadas prevenciones, que contra él abriguen algunos de nuestros coetáneos.

Su familia era oriunda de la Lusacia, y su padre famoso pintor de esmalte, casado con la sobrina de otro pintor danés. De este matrimonio nació nuestro Mengs en Auzig,

© Biblioteca Nacional de España



Sacado del retrato original que pintó el mismo Mengs, y se conserva en la coleccion del S.r D.n Bernardo de Iriarte, y grabado por D.n Manuel Salvador Carmona Termo de aquel insigne Profesor.

© Biblioteca Nacional de España

© Biblioteca Nacional de España

ciudad de la Bohemia, en 12 de Marzo de 1728, poniéndosele por nombres en el bautismo Antonio Rafael, en memoria de los de Rafael de Urbino y Antonio Allegri (Correggio), de quienes su padre fué siempre muy apasionado. Sus primeros juguetes fuéron lapiceros, lápiz y papel, y á los seis años comenzó á aprender el dibujo bajo la direccion de su padre, pasando por grados desde las tres líneas vertical, horizontal y oblícua, á las figuras geométricas más simples, y despues á la humana y á sombrear. A los dos años (ocho de su edad) comenzó á pintar al óleo, pero volvió á poco á su dibujo, para fortificarse más en los principios fundamentales del arte, estudiando al mismo tiempo la Química, la Perspectiva y la Anatomía, y copiando las mejores estampas de Rafael y de los Caraci, y las figuras antiguas, que su padre habia traido de Roma, casi siempre de noche y de igual tamaño que los originales, de los cuales sacaba tambien modelitos para conocerlos mejor. A los doce años (1741) de su edad llevólo su padre á Roma, haciéndolo estudiar el Laocoonte, el Torso de Belvedere, las obras de Miguel Angel de la capilla Sixtina, y despues las más notables cabezas y algunos ropajes de las Estancias ó Salas de Rafael. No le dejaba descansar un momento, encerrándole en su casa cuando salia, y pidiéndole despues á su vuelta cuenta estrechísima de su tiempo. Ordinariamente lo llevaba al Vaticano, le señalaba la leccion que habia de estudiar, y dejándole un frasco de agua y un pedazo de pan, volvia por él á las oraciones, y al llegar á su casa le tomaba la leccion aprendida. Como este hombre singular tuvo tanta parte en la formacion del carácter de Antonio, no vacilamos en asegurar que á su rigor y excesiva severidad debió este su timidez y encogimiento, causa para él de no pocos disgustos; su escasa urbanidad y conocimiento del mundo, que, entre muchos, pasó despues por grosería natural y repugnante franqueza, y su irresolucion y desconfianza. Volvió á Dresde á los tres años, y al poco tiempo fué nombrado pintor de Cámara del Rey con 600 thalers anuales y alojamiento, y sin más obligacion que dar la preferencia en su trabajo á las obras que se le pidiesen, pagándoselas al precio que señalara. Aceptó Mengs esta merced con la condicion de que se le consintiese volver á Roma, y habiéndolo logrado, regresó á ella, prosiguiendo sus estudios, dibujando pinturas y estátuas, practicando academias y aprendiendo Anatomía en el hospital de Sancti-Spíritus. En esta época, que abraza unos cuatro años, pintó su cuadro de La Sagrada Familia, que fué muy celebrado en Roma, y se casó en ella con Margarita Guazzi, de quien se enamoró cuando le servia de modelo para la cabeza de la Vírgen. Aguardábanle á su vuelta á Dresde no pocos disgustos, mezclados con algunas alegrías. Su padre, sin respetar la nueva posicion en la familia, que ya tenia desde su casamiento, tuvo con él un altercado, de cuyas resultas, siempre tiránico, se apropió cuanto le pertenecia y hasta sus haberes devengados como pintor de Cámara, y sin muebles, ni más ropa que la puesta, arrojó á la calle á este desventurado matrimonio. El Rey y el Príncipe Electoral, su hijo, lo consolaron espléndidamente nombrándole primer pintor de córte con 1.000

© Biblioteca Nacional de España

thalers anuales, casa cómoda, coche, y sin obligacion ninguna. Su magnanimidad llegó hasta el punto de concederle que pintase en Dresde dos cuadros laterales para una iglesia edificada por aquel monarca, que se consagró en 1751, y que pasase despues á Roma pára acabar allí el del altar mayor. Emprendió, pues, su viaje, y á poco de llegar pintó para Mr. Northumberland una copia del cuadro de Rafael, titulado *La Escuela de Athenas*, y despues un fresco en la bóveda de San Eusebio de los Padres Celestinos, obligado por la necesidad y por su deseo de darse á conocer en Roma con alguna obra notable, no obstante las escasas ganancias que se le prometian. Entonces se puso tambien en relacion con la córte de Nápoles, pintando para su rey un cuadro para la capilla de Caserta, que le presentó antes de partir á España á tomar posesion del trono, vacante por muerte de Fernando VI. Pintó tambien entonces la bóveda de la galería de la villa del cardenal Albani, representando á Apolo, con Mnemosyne y las Musas, y aprovechándose de los estudios que hizo de las pinturas antiguas de Herculano, que habia visto en el Museo de Pórtici. Para particulares hizo varios cuadros al óleo; una Cleopatra suplicando á César, una Nuestra Señora con el niño, San Juan y San José, una Magdalena de cuerpo entero, y tres medias figuras para Inglaterra. Cárlos III le propuso entonces, por medio de su embajador D. Manuel de Roda, que pasase á su servicio ofreciéndole 2.000 doblones de sueldo, casa, coche y todos los gastos de pintura; y habiéndolo aceptado, se embarcó para España, á donde llegó el 7 de Setiembre de 1761. Su fama creció bien pronto, eclipsando la de todos sus rivales entre quienes habia hombres como D. Corrado Giaquinto [1], el mejor pintor de la escuela napolitana de aquella época, y D. Juan Bautista Tiépolo [2] de la veneciana. Su extraordinaria actividad, que

---

[1] D. Corrado Giaquinto, natural de Molfetta (Nápoles), vino á España en 1753 para reemplazar á D. Santiago Amiconi, pintor de cámara de Fernando VI, y para pintar las bóvedas del palacio nuevo. Trabajó en España hasta el año de 1761, cuando vino Mengs, y se volvió á Nápoles, en donde falleció en 1765. Hé aquí el juicio que forma de él Cean Bermudez:

«Pocos ó ningun pintor hubo despues de Jordan de tanto genio y facilidad en el fresco, de tanto gusto y suavidad en las tintas y cambiantes, ni que diese tan buen efecto al todo junto. Bien sé que su estilo no es el mejor camino por donde se llega á la sencilla y verdadera imitacion de la naturaleza; pero tambien sé que conviene haya de cuando en cuando en esta profesion algunos artistas, que sin faltar al dibujo, tomen rumbos extraordinarios, para hacer ver la variedad de genios, de gustos y de sendas, por donde se consigue el buen efecto y la admiracion del espectador.... Sus obras manifiestan un genio creador, un espíritu extraordinario y un gusto nuevo y admirable en el fresco.»

[2] D. Juan Bautista Tiépolo, natural de Venecia, vino á España llamado por Cárlos III para pintar las bóvedas del palacio nuevo, en 1763. Así se expresa tambien Cean Bermudez acerca del mérito de este pintor:

«Los inteligentes y los que no lo son, ven y celebran con placer esta gran obra (fresco del salon de los Reinos) admirando los primeros su genio poético en la invencion, su fuego extraordinario en dar el efecto por un camino nuevo y no trillado, y la gracia con que desempeña las reglas de la composicion; y los segundos la verdad con que describe los caractéres nacionales y demás accidentes.» Más adelante añade: «Muchas cosas se dicen

© Biblioteca Nacional de España

no necesitaba del estímulo de las bondades del rey, encontró entonces abundante materia en que ejercitarse, y no cesó de producir muchas obras notables al fresco y al óleo. Las más celebradas de las primeras fuéron la Córte de los Dioses, que pintó para la Cámara del rey, obra correcta, de expresion y suavísimas tintas, aunque algo fria : en la sala destinada á la reina representó á la Aurora, á las Gracias en la primera bóveda y á las cuatro Estaciones del año en las cuatro fachadas : en la habitacion de la princesa pintó las cuatro partes del dia, y en el altar del oratorio privado de S. M. un Nacimiento muy bello en un brevísimo término. Los cuadros al óleo fuéron innumerables y entre ellos descuella un Descendimiento notable por su expresion religiosa, gracia y buen gusto de toda la composicion. Hácia esta época propuso á la Academia varios reglamentos útiles, que le suscitaron no pocos disgustos por la envidia y la rivalidad de algunos académicos, á cuyas intrigas se debió que fueran desechados, y de los cuales no queda rastro ni memoria. Como trabajaba sin descanso desde el amanecer hasta la oracion, y despues dibujaba de noche y preparaba sus cartones para el dia siguiente, empezó á padecer del estómago; y tanto por esta causa cuanto por ver á su familia que estaba en Roma, y buscar algun alivio á su ánimo y á su cuerpo, pidió al rey licencia para trasladarse de nuevo á ella. Habiéndosela concedido, emprendió su viaje y llegó allá, pintando en seguida un Cristo y una Magdalena, un famoso nacimiento que es una de sus mejores obras, y dos cuadros más pequeños para el rey, que representan á San Juan y la Magdalena, grabados despues por Carmona, esposo de su hija mayor. Tambien pintó al fresco el Museo de los Papyros del Vaticano á ruego de Clemente XIV, uno de sus más relevantes trabajos; retrató á los soberanos de Nápoles, pintó en Florencia dos cuadros religiosos, é hizo tambien el retrato del cardenal Zelada y el suyo, que se colocó en la galería de los pintores ilustres. Despues volvió á España, de donde estuvo ausente unos tres años, no sin resistirse cuanto pudo, más bien por temor de desagradar al rey, á quien no daba cuenta de su existencia, no obstante percibir íntegra la pension que se le habia señalado, y pintó *la apoteósis de Trajano* en el gran salon que servia de comedor á este soberano, y enfrente el templo de la Gloria á donde lo llevan las virtudes, y en el teatro del palacio de Aranjuez una composicion alegórica representando al Tiempo enojado y al Placer. Trabajó tanto en estos dos años que estuvo en España, que su salud se resintió notablemente, y por esta razon le concedió de nuevo el rey permiso para volverse á Roma, dándole tres mil escudos de paga y otros mil divididos en pensiones paa sus hijas. Llegando á ella perdió á poco á su mujer, á quien

---

contra el extraño modo de pintar de este profesor, por haberse separado del camino comun que conduce á la imitacion de la naturaleza, pero su gran genio y la maestria con que ha desempeñado su nuevo estilo, aunque lleno de peligros para los que se propongan seguirle, le pondrán siempre á cubierto de aquellos que no sean capaces de imitarle.»

© Biblioteca Nacional de España

idolatraba, y desde entonces no quedó su imaginacion del todo sana. El frio excesivo que hizo aquel año en Roma, sus manías y rarezas y mal método de vida, destruyeron su salud, y comenzaron á anunciar su próximo fin. No obstante acabó un cuadro famoso de Andrómeda y Perseo, dibujó un Descendimiento distinto del primero, que excitó la admiracion de los inteligentes, pintó la entrega de las llaves de San Pedro, uno de sus mejores cuadros, y una Anunciacion, que no pudo acabar, para la capilla nueva del palacio de Aranjuez, muy famosa por la belleza ideal de la Vírgen y del ángel Gabriel y por la expresion de bondad y de gracia que resalta en el Padre Eterno, más conforme á la idea cristiana que á la judáica, bajo la cual lo representaron de ordinario Rafael y Miguel Angel. Tuvo el sentimiento de no poder concluirlo, muriendo á los cincuenta y un años y tres meses de edad en el de 1779, á manos de un empírico paisano suyo que, entre otras medicinas, le propinó una fuerte dósis de antimonio diaforético[1].

Sin embargo, ni sus contínuos viajes, ni sus constantes trabajos artísticos, ni la falta de salud le impidieron consagrarse á estudios teóricos de suma importancia, consignados en sus escritos, que publicó su amigo y admirador D. Joseph Nicolás de Azara en 1780. Para demostrarla basta decir que ayudó con sus luces á Winkelmann en su famosa *Historia del arte entre los antiguos;* que utilizando sus confidencias compuso el inglés Webb un libro sobre la belleza que llamó la atencion en Lóndres en aquel tiempo; que en su teoría sobre esta base de la estética se acerca mucho á Hegel y á Platon, y que hasta en la óptica hizo descubrimientos, que despues han dado no poco lustre á escritores renombrados. Y esto es tanto más extraño, cuanto que entonces, como ahora, el vulgo de los artistas pensaba que los estudios teóricos son inútiles ó perjudiciales, y que pierde un tiempo precioso el que se dedica á este linaje de investigaciones, que en su concepto nunca han formado al verdadero artista. No obstante tan arraigada preocupacion, la verdad es que nadie podrá probarnos que no se debe saber la razon de lo que se hace, ni que daña á la imaginacion y al sentimiento artístico ampliar y rectificar las ideas, ni adquirirlas nuevas y más fecundas, ni penetrar en los misterios de la historia del arte y darse cuenta razonada de sus distintas manifestaciones. Tan al contrario pensaba Mengs, que inculcando siempre la necesidad de dar á la vista precision y exactitud y docilidad á la mano para expresar las ideas del pintor, no se desdeña de analizar los fundamentos de la belleza y del gusto, ni de examinar bajo todos sus aspectos los cuadros de Rafael, Correggio y Ticiano, sus modelos, ni de consagrar una asídua atencion á las obras de los antiguos, ni de investigar los medios de favorecer el desar-

[1] D. Antonio Rafael Mengs, al morir, dejó al rey de España una rica coleccion de estátuas, bustos, moldes y yesos, que este monarca cedió á la Academia de Nobles Artes de San Fernando, en donde se conservan, y en cuyo archivo existen originales los documentos relativos á esta donacion. Han sido utilísimos para el estudio de nuestros artistas, y sólo por este título merece Mengs nuestra gratitud.

© Biblioteca Nacional de España

rollo de las artes, combinando las luces de la experiencia con los preceptos de la razon. Casi siempre acierta en sus juicios, casi siempre expone ideas nuevas y originales, tan profundas como sensatas y provechosas. Su principal defecto es la falta de método, achaque comun de sus compatricios originado en él, en nuestro concepto, de lo incompleta que fué su educacion literaria, puesto que el hombre que se familiariza algun tanto con la ciencia ó con las letras, llega siempre á averiguar, aunque no tan fácilmente como se supone, que el órden y la claridad así es la base de las creaciones de la inteligencia como de la imaginacion. Podrá suceder tambien que atribuyamos á MENGS una falta, que no tuviera en realidad, ateniéndonos sólo á lo que se desprende de sus obras, extractos hechos por Azara de sus infinitos y confusos papeles, y que, como suma ó compendio de ellos, no observan la gradacion necesaria en esta clase de trabajos. De ordinario, y de una manera brusca, pasa de una idea á otra, limitándose á ofrecernos el último resultado de sus investigaciones, pocas veces el lazo que las une y la natural transicion de una á otra. El lector, para entenderlo, se ve obligado constantemente á atormentar su inteligencia y suplir lo que él omite, y de aquí proviene, sin duda, el cansancio que al leerlas se experimenta, y lo poco conocidas que son entre nosotros, cuando es tan grande su mérito. Estamos seguros (y llamamos sobre esto la atencion de los inteligentes) que prestaria un servicio inestimable á las artes y á los artistas el que se consagrara con perseverancia á su estudio, y se tomase el trabajo de formar con tan ricos materiales un edificio más completo y acabado. Con todo, se comprende desde luego, que, aparte del valor real y abstracto de sus obras literarias, ofrecen á todos una cualidad, que ordinariamente no se encuentra en producciones de esta especie. Las unas son comunmente el resultado de las tareas del anticuario, del filósofo ó del aficionado, y, aunque se distingan por su verdad, penetracion y buen gusto, pecan más de teóricas que de prácticas, y las otras, fruto exclusivo de las observaciones de los artistas, adolecen comunmente del defecto contrario, y suelen degenerar en empíricas y secas, sin el agrado que derraman el buen gusto literario y los estudios indispensables para adquirirlo. MENGS reune la autoridad del sábio y del artista, y sin dejarse llevar demasiado de los vanos fantasmas del primero, rinde homenaje á la utilidad y al espíritu práctico del segundo.

Con bastante lucidez da á entender el método, que, á su juicio, debe seguir el artista que aspire á ocupar un lugar importante entre los famosos. La primera condicion es que domine por completo los elementos de su arte, convirtiéndolos en docilísimos medios de expresar su voluntad. Despues debe estudiar á fondo y por mucho tiempo á los antiguos y á los grandes pintores del renacimiento, preliminar importantísimo para que se depure su gusto y se prepare á más altas empresas. De los genios no dice una palabra en sus escritos, sea porque en su tiempo no se usara esta palabra en el sentido que hoy la damos, sea porque entonces no pulularan por todas partes, como sucede

© Biblioteca Nacional de España

en el nuestro, sea, en fin, porque en su juicio y rectitud creyó que hablar de tan vaporosas y aéreas criaturas no era dado á la generalidad de los hombres. Acaso supuso que la manera de despertarlo, caso de que exista, es la de ponerlo en contacto con los grandes maestros, y que, adquirido el buen gusto artístico de este modo, no es ya fácil que se extravie, como ha sucedido con tanta frecuencia á los que no lo han hecho. Sensatas y razonables son, sin duda, sus ideas en este particular. El genio, mientras no se rija por los preceptos de la razon y del juicio, es siempre más perjudicial que útil, sobre todo en sus imitadores, como lo prueban Miguel Angel, Caravaggio (M. A.), y tantos otros en la pintura, y Góngora y otros muchos en la literatura. Sus críticas acerca de las distintas escuelas son comunmente justas, é hijas del acierto y de sus sólidos estudios. La holandesa, la de los *magots*, como decia Luis XIV, no le llama mucho la atencion: de los franceses dice que naturalmente briosos, adolecen de la debilidad de convertirlo todo en sustancia, y pintar siempre franceses, y de la nuestra alaba á Velazquez, para él el primero de los pintores españoles, á pesar de su naturalismo. En una palabra, y concluyendo de una vez con esta ligera indicacion de sus escritos (cuyas ideas fundamentales más útiles hemos indicado someramente), en todos ellos, no obstante los defectos de que adolecen, no obstante las sutilezas que los empañan, encontrarán los artistas y aficionados excelentes máximas, importantes observaciones, reglas de conducta no despreciables, y censuras é indicaciones de transcendencia para formar el gusto y adelantar en su profesion. No fué Mengs de esos hombres egoistas, que ocultan lo que saben, y mueren sin participarlo á los demás, sepultando en su tumba no pocos misterios, y dejando en legado á la posteridad indescifrables enigmas.

Expuesta la vida de Mengs, y dada una idea de sus escritos, es necesario decir algo acerca de su mérito artístico, y apuntar á grandes rasgos sus buenas y malas cualidades. A cualquiera que ha examinado sus infinitas obras, tanto al fresco como al óleo, no se oculta que Mengs, sin ser un pintor de genio, es, sin embargo, un buen pintor. Correcto en su dibujo, sóbrio, clásico y razonado en su composicion, de bello colorido, expresivo á veces, grato siempre á la vista, nunca nos ofrece en sus cuadros las afectadas inspiraciones de los Van-Loo y Arpino, ni las extravagancias de los napolitanos. En las obras que terminó antes de su tercera estancia en Roma, suele ser algo amanerado por el excesivo amor con que acaba sus obras, por la nimia exactitud con que marca los detalles, y la contínua lima con que los pule: pero desde esta época en adelante adquiere más facilidad y elegancia, más gracia verdadera, más agrado y perfeccion. Mengs es un pintor ecléctico como los Caracis, y como ellos intentó siempre emular la expresion de Rafael, la mágía y la voluptuosidad del Correggio y el colorido de Ticiano. Es de presumir que, tomando tales maestros, siguiéndolos siempre, en cuanto le es dado, no puede caer nunca, aunque se haga frio algunas veces. En esta parte somos exactamente de su opinion. Cuesta mucho más trabajo al amor propio for-

© Biblioteca Nacional de España

mar modestamente en la fila de los que ya fuéron, que dejarse arrastrar por orgullo y vanidad á los excesos y delirios que dan á los que son aura momentánea, aunque brillante. En las épocas de degeneracion artística ó literaria es un gran mérito trazarse distinto rumbo del que sigue la mayoría, y volver al sendero, ya casi olvidado, de los buenos maestros. Tal es sin embargo el primer paso de la regeneracion de ambas, como lo estamos viendo en alguna escuela moderna, que casi se ha hecho byzantina, y en la repeticion con que se dice que la salvacion del arte moderno sólo se halla en el estudio de la antigüedad. MENGS no es hombre de inspiracion ardiente ni el primer pintor del mundo, como nos dice D. Joseph Nicolás de Azara, comparándolo con Rafael, al cual, en su concepto, es muy superior [1]. MENGS no es tampoco un pintor original, acaso por su deseo de reunir varias cualidades, que, en sumo grado, no caben en un solo artista; MENGS no es tampoco el fundador de una nueva escuela, que se distinga de todas las demás por un carácter propio, y que deje en la historia del arte ráfaga de insólita y brillante luz; MENGS no es tampoco un pintor de profundo y tiernísimo sentimiento religioso como Beato Angélico, ni de ideal y divina expresion, como Rafael, ni mágico y vaporoso como el Correggio, ni grande é imponente como Miguel Angel, ni verdadero ó eminentemente español como Velazquez ó Murillo; pero es uno de esos hombres, en cuyas obras pueden aprender mucho los contemporáneos, si saben estudiarlo sin prevencion, y con la ventaja de que no les ofrece peligro alguno; es casi el último representante de esas escuelas italianas, que tanto han hecho en beneficio del arte, una protesta viva contra la corrupcion artística de su época, un eslabon precioso que une al arte antiguo con el moderno. ¡Ojalá que imiten su conducta nuestros artistas, y que guiados por él, se convenzan de que sólo á fuerza de trabajo, tomando siempre por modelo los grandes maestros del Renacimiento, y amalgamando estos estudios con el de los nuestros de la edad de oro, con el buen gusto que inspira el conocimiento de la antigüedad, y con el deseo de ser españoles ante todo, no míseros imitadores de nuestros vecinos, en la eleccion de los asuntos, y en el estilo y manera de sus composiciones, lleguen á probar superabundantemente que aún no se ha extinguido en nuestra patria el fuego nacional que inspiró á tantos otros de las pasadas edades!

EDUARDO DE MIER.

---

[1] Despues de asegurar que Rafael se limitó á expresar la naturaleza y las pasiones humanas, nada, sin embargo, superior á ella, como Mengs, concluye así: «Estoy bien cierto de que habrá muchos, que tendrán mis proposiciones por escandalosas, como si se dirigiesen á despojar á Rafael del culto que se le tributa más há de dos siglos; pero nada me hace fuerza para callar la verdad cuando la siento. Quien me quiera juzgar, examínese un poco á sí mismo, y vea si está bien despojado de preocupaciones, ó de otra alguna pasioncilla menos excusable.» (*Prólogo á las obras de Mengs*, pág. 37.)

© Biblioteca Nacional de España

MONOGRAFÍA

DEL

ALCÁZAR DE SEGOVIA.

HISTORIA DEL ALCAZAR.

IV.

Reinado de Enrique IV.—Preferencia que daba á Segovia sobre todas las ciudades de Castilla.—Obras que hace Enrique en el Alcázar y en Segovia.—Comienzan las rebeliones contra el rey.—Sublevacion de Avila.—La familia de Enrique de Quarca en el Alcázar.—Batalla de Olmedo —Segovia en poder de los rebeldes.—El Alcázar se mantiene por Enrique.—Entra en el Alcázar.—Entrega Enrique el Alcázar á los rebeldes.—Juan Daza, alcaide. —Cabrera sucede á Daza en la alcaidía.—Inútil tentativa contra el Alcázar.—Nueva tentativa contra el Alcázar. —Entereza de Cabrera.—Resolucion de la Bobadilla.—Isabel reconciliada con Enrique.—Muerte de Enrique IV.

En remuneracion de los muchos, é buenos, é leales servicios que me han fecho é fazen cada dia, decia D. Enrique IV que confirmaba los privilegios concedidos por su padre á los vasallos de la ciudad que él llamaba su Segovia, donde vivió desde la edad de cuatro años, y la que poseyó desde la de catorce. El Alcázar fué siempre el punto que D. Enrique habitaba cuando residia en Segovia, la mansion donde recibia los nobles y poderosos huéspedes que con frecuencia le visitaban, donde guardaba sus joyas y su tesoro, donde encerraba sus prisioneros, donde con más esplendidez y aparato reunia su córte. Criado en el Alcázar, Enrique IV, poseyéndole desde los primeros años de su adolescencia y viéndose, tanto por las condiciones inexpugnables de tal fortaleza como por el mucho amor que siempre le profesaron los segovianos y muy seguro dentro de su fortificado palacio, bien fácilmente se comprende que esta suma de condiciones hiciesen nacer en su ánimo el particular afecto que al Alcázar tenia, y que todo esto fuese causa de las muchas y preciosas obras que por órden suya se verificaron allí.

Al tomar posesion de su herencia el hijo de D. Juan II, marchó á su ciudad de

© Biblioteca Nacional de España

Segovia á celebrar con grandes fiestas y torneos tan feliz suceso, y visitado por los principales personajes del reino que venian á prestarle pleito homenaje, señaló su feliz entrada en el Alcázar dando libertad, por indicacion del marqués de Santillana, á los condes de Alba y Treviño, que desde el año de 1448 en él se hallaban presos [1]. Comenzó D. Enrique su reinado con aparato de guerrero y conquistador, cuidando primeramente de ordenar la guerra contra los moros. Muchas veces en las régias cuadras de su Alcázar, rodeado ya de D. Beltran de la Cueva, ya de los Pachecos, concertó sus expediciones guerreras, pero ninguna de ellas le produjo los halagüeños resultados y brillantes triunfos que él y sus validos se prometian. Quedaron reducidas todas sus expediciones á correrías más ó menos afortunadas, á conseguir que el rey de Granada renovase su pleitesía, que bien pronto anulaba arrepentido de tal humillacion. Enrique volvia á su Segovia y á su Alcázar y allí era donde aparecia su figura de rey. Nada belicoso, de pacífica condicion, de apocado espíritu, de carácter indeciso y falto de la energía necesaria para vencer los obstáculos que una nobleza, rica, valiente y dividida habia de oponer á las decisiones que tomara para la buena gobernacion de sus reinos, Enrique aparece siempre pequeño é indigno de ceñir la corona de Castilla, que jamás se vió más deshonrada, abatida y escarnecida que cuando rodeaba sus sienes. Enrique IV, sin embargo, cuando retirado de las intrigas cortesanas y de la guerra, se retira á sus alcázares y cuida de sus pueblos y de sus fábricas, se nos presenta entonces grande como amante de sus vasallos, á quienes no niega privilegio que se le suplique, grande como amante de las artes, del esplendor, del lujo y de la magnificencia que convienen á un monarca. Así es que de esta condicion de su carácter se originó que nuestro Alcázar adquiriera en este reinado (el más triste de cuantos registra la historia de Castilla) tal importancia y suntuosidad en su fábrica, que aún en nuestros tiempos no reconociera igual dentro ni fuera de España. Torres nuevamente levantadas unas y restauradas otras, *cuadras* y aposentos de techos y paredes cubiertos de arabescos de oro y de colores, estátuas de los reyes de Castilla sus progenitores, de todo se ocupó con especialísimo cariño Enrique IV, y para tanta obra y tanto gasto, todavía en 1455, mostraba á los caballeros de su córte y á algunos principales moros granadinos que desde su patria pasaron á visitarle, más de doce mil marcos de plata y de doscientos de oro que en el Alcázar guardaba.

Pero no era bastante tanta riqueza para atender á las obras que proyectaba, á las guerras que emprendia y sobre todo á saciar la avaricia de sus apasionados cortesanos y como para atender á todo se rodeó de moros y judíos que le proporcionaron oro y recurso en los casos de mayor apuro, dióles en cambio las concesiones y favor que en abundan-

[1] Pág. 210.

© Biblioteca Nacional de España

cia pedian y tales, que quizá de este tiempo date la construccion de la sinagoga de Segovia, copia de la de Santa María la Blanca de Toledo, que hoy se halla convertida en convento del Córpus. Pero la pequeñez de su entendimiento no permitió á Enrique saberse aprovechar de sus riquezas; antes por el contrario, repartiéndolas tan mal como sus enemistades y favores, dió orígen á que comenzasen los grandes disturbios del reino y los escandalosos desacatos contra su persona. Principiaron por dirigirle algunos grandes un programa de la conducta que debia seguir si queria ser un rey de Castilla y marido con honra. D. Beltran de la Cueva logró desvanecer de la mente del príncipe el efecto que pudiera haber hecho tal atrevimiento; y fácilmente lo consiguió ayudado de los nuevos sucesos que la enemistad del rey de Navarra produjeron, y que hicieron pensar á Enrique, en 1461, viviendo en el Alcázar, en llevar la guerra al navarro. Algunos nobles, entre ellos los Mendozas, se oponen desde Sepúlveda al empeño de Enrique, quien no halla mejor manera de conjurar la rebelion, que acudir él mismo á Sepúlveda á satisfacerlos, logrando en cambio de su humillacion atraerse á su parcialidad á los Mendozas.

Vuelto á Segovia, despues del nacimiento de la desgraciada D.ª Juana, á quien la historia se encargó de deshonrar apellidando á su padre el Impotente y á ella la Beltraneja, vuelve á ocuparse de sus obras, del ejercicio de la caza y de recibir con pompa y agasajar con fiestas y saraos á los nobles que recibia. Era la primavera de 1463 cuando llegó al Alcázar el embajador de Luis XI D. Juan Rohan, almirante de Francia, pidiendo vistas al castellano para terciar en lo de Navarra. Más atendió nuestro monarca á festejar al embajador que á prepararse para la entrevista. Agasajóle de manera que aquel galante marino despues de haber bailado en el Alcázar con la reina, *juró de no danzar* más en su vida con mujer alguna. Partió Enrique á Fuenterrabía, avistóse con Luis XI, y se ajustó lo peor para Castilla. Comenzaron despues las pretensiones de D. Beltran de la Cueva al maestrazgo de Santiago, que consiguió y se le dió en Segovia, aún á despecho del infante y presunto rey D. Alonso, ocasionando la formal y terrible bandería que contra Enrique se levantó en Villacastin, atreviéndose los revoltosos á proponerle una entrevista, apoyándose en las 400 lanzas que reunian. Con más de mil caballos ligeros les ofreció el rey que iria á visitarlos, inducido de Gonzalez de Mendoza, obispo de Calahorra, y de D. Beltran: pidieron próroga para la visita los rebeldes y concedióla el rey, dando tiempo para que fuesen mayores las fuerzas de sus enemigos, y motivo para tener que huir á Segovia á uña de caballo, al convencerse de que ya en Valladolid trataban de alzarse con el príncipe D. Alfonso á la cabeza. Por fin hubo avenencia entre ambas partes, resultando lo peor para el rey, como bien claramente se lo manifestaron gran número de nobles y ministros de su casa, en una audiencia que tuvo efecto en el Alcázar. Como el infante quedaba en poder de los nobles descontentos, segun el convenio establecido, conquistaron gran fuerza los amo-

© Biblioteca Nacional de España

tinados, que cada dia agravaban más la angustiosa situacion de Enrique, fomentando las enemistades del rey de Navarra. Era ya llegado el momento de un arreglo con este rey, y Enrique pasó á Madrid en 1465, por Febrero, para tratar de él y de cortar los vuelos á los nobles que ya amenazaban apoderarse de Salamanca.

Antes de abandonar á Segovia cuidó de que la reina su mujer y su hermana la infanta D.ª Isabel, que hasta entonces habia residido en la villa de Olmedo con la reina su madre, quedasen en el Alcázar, bajo la custodia del fiel y noble alcaide *Perucho* de Monjaráz y asistidas de Juan Guillen.

No era ya sólo Salamanca la ciudad que opinaba que el infante fuese coronado rey de Castilla, que tambien Arévalo, Valladolid y Avila principalmente, levantaron estandarte por D. Alonso. En tanta confusion, huyendo del peligro que por do quiera crecia y se presentaba más formidable, llevó al Alcázar D. Enrique á su hija D.ª Juana, la encomendó al dicho alcaide Monjaráz, y mandó que Juan Guillen condujese á Medina á la reina y á D.ª Isabel. Por fin en Avila, en 5 de Junio, coronaron por rey á don Alonso, quemando y deshonrando con sério y ostentoso aparato la figura del desventurado Enrique: escándalo que sufrió con cristiana resignacion y con cobardía más que humana. Huyó luego Enrique con su esposa y su hermana, se refugió en el Alcázar, punto que él más seguro de todos creia, y trató primeramente de mandar embajadores al rey de Navarra, para el completo ajuste de la paz y amistades, comision que con tanto decoro y valor llevó á cabo el ilustre segoviano Diego Enriquez del Castillo.

Con tantas revueltas y sin órden y gobierno, era todo el reino una confusion lastimosa, y los malhechores poblaban los caminos, saqueando y asesinando sin piedad. Para atajar estos males se decidió en Tordesillas, por los procuradores de muchos de los pueblos comarcanos, la fundacion de la Santa Hermandad, y no fué Segovia de las ciudades que menos contribuyeron á la aplicación de tan saludable medicina para cortar mal tan grande y arraigado.

Ni la mediacion que prestó con su ayuda el legado del Papa interponiendo sus buenos oficios entre el rey y la gran parcialidad del príncipe D. Alonso, pusieron las cosas en mejor estado; antes por el contrario, estrechando cada vez á Enrique y su córte, obligaron á la reina á huir de Medina, á pié y acompañada sólo de la duquesa de Alburquerque, llegando á Segovia y costándolas no pocos ruegos que Monjaráz las recibiese en el Alcázar. Estaban ya las cosas en tal estado que era imposible evitar un rompimiento. El rey desde Segovia fué á Cuéllar, y de allí á Hiscar, donde reunió hasta 1700 caballos y sobre 2000 infantes. Los rebeldes mejor guiados, aunque menores en número, pues que contaban con 1400 de á caballo y 500 peones, presentaron batalla en los campos de Olmedo, no extraños ya á presenciar guerras civiles. Antes de comenzarse la batalla abandonó su ejército D. Enrique, por consejo del condestable de Navarra, y la pelea fué tan sangrienta como infructuosa para ambas partes, aunque

© Biblioteca Nacional de España

verdaderamente considerado, la victoria coronó á los rebeldes porque la autoridad real quedó nuevamente desprestigiada.

Súpose en Segovia la noticia, comenzó á rugirse la venida de los rebeldes, y los temores se vieron bien pronto realizados al amanecer un dia las huestes del infante frente al postigo llamado del Alcázar, que penetrando por él, ocuparon las calles y plazas cercanas al Alcázar, y apostando gran golpe de gente en la plaza principal impidieron que el pueblo se comunicase con el Alcázar. Bien pronto despertó la ciudad, se amotinó la gente y comenzó la pelea que de ambas partes fué tenaz y encarnizada. Ballestazos, pedradas, fuego de arcabuces y espingardas, y duelos cuerpo á cuerpo entre los más temerarios de ambos partidos, menudeaban por todos los ángulos de la ciudad, que al fin se rindió á tantos daños, entrando el infante en palacio, donde halló á su hermana D.ª Isabel; y sin lograr apoderarse del Alcázar que Manjaráz defendia por D. Enrique, se hizo dueño de Segovia. Supo la noticia de esta nueva desgracia D. Enrique, en Medina del Campo, y todo lo creyó perdido, no hallando más consuelo que la seguridad en que estaban la reina y su hija, guardadas por el alcaide Manjaráz.

No se comprende cómo tuvo el ánimo suficiente D. Enrique para verificar su entrada en el Alcázar, acompañado sólo de cinco criados y burlando la vigilancia de los que mandaban en toda Segovia; pero es lo cierto que así lo verificó, poniendo por obra el plan que Manjaráz habia concebido. Sólo el fiel Alcázar de Segovia, dando amparo al monarca de Castilla con su inexpugnable posicion, salvó el derecho de Enrique y fué bastante para consolidarle y lograr que sus enemigos le reconocieran poder suficiente todavía para negociar con él una conferencia en la iglesia catedral. Como siempre el rey concertó lo peor para él, pues que (inconcebible cosa) estipuló entregar el Alcázar. Pedro de Manjaráz rogó y advirtió al rey lo desacertado del acuerdo, le demostró que al perder el Alcázar perdia toda su autoridad por completo; pero nada convenció á Enrique, y el Alcázar se entregó al maestre D. Juan Pacheco, reconociendo como nuevo alcaide á Juan Daza, sobrino de aquel. Pedro de Manjaráz le abandonó con lágrimas, y llevándose las joyas y el tesoro del rey, partió con ellas al Alcázar de Madrid, cuya tenencia se le confirió por Enrique, dándole tambien D. Alonso por la entrega del de Segovia, la villa de San Martin de Valdeiglesias. ¡Todos menos el rey y Castilla ganaban en estas discordias! Siguió á esta entrega la de la Puerta de San Juan y las casas cercanas que aún se mantenian por el rey Pedro de la Plata, Lope de Cernadilla y Pedro de Peralta.

Ignoraba Enrique IV qué seria de su corona y de su título de rey, que ya creia perdidos para siempre, sobrellevando su desgracia con santa y cristiana resignacion, cuando el dia 7 de Julio de aquel año de 1468, supo que en Cardeñosa, aldea próxima á Avila, murió repentinamente el infante rey D. Alonso, segun voces que corrieron, de yerbas que le dieron en una trucha. Asombró al rey la muerte y le espantó la causa.

© Biblioteca Nacional de España

Como quedasen los mal avenidos con Enrique, faltos de personas que les sirviesen de legal pretexto para oponerse con autoridad á la del verdadero rey, pensaron en la infanta D.ª Isabel, á quien suplicaron que tomase la gobernacion y el título de reina. Pero D.ª Isabel era de alma más grande que su hermano, y rechazó con entereza impropia de sus cortos años, tan deslumbradora tentacion: pero no se opuso á que Enrique con la solemnidad del caso, la nombrase heredera y sucesora de sus reinos, el dia 19 de Setiembre, en Guisando, y que aprobase la eleccion el legado apostólico.

Desde estos momentos comenzó la benéfica influencia de Isabel en la gobernacion del reino. Dióse á Andrés de Cabrera la alcaidía del Alcázar y el cargo de mayordomo del rey, trayendo al Alcázar y quedando en él guardados los tesoros que llevaron al de Madrid, y ganando de este modo la infanta un importante servidor y una poderosa fortaleza. Mas los enemigos del nuevo estado de cosas que se preparaba indujeron á D. Cárlos, duque de Guyana, hermano del rey de Francia y presunto heredero, á que pidiese por esposa á D.ª Juana, con título tambien de heredera. Oyó Enrique la súplica, la consultó con Pacheco, y, sin atender á los acertados consejos con que trató de disuadirle el arzobispo de Toledo de que aceptase semejante propuesta, despues de agasajados en el Alcázar volvieron los embajadores á Francia llevando concertado el casamiento, que por fortuna no llegó á efectuarse por muerte del francés. Pero como Enrique era el hombre más perfecto para equivocarse, pensó, inmediatamente despues de este suceso, en casar á D.ª Juana con su tio el rey de Portugal, quien, sábiamente obrando, desairó al castellano. Marchó Enrique muy descontento á Andalucía, librándose de presenciar los disturbios que el regidor Francisco de Torres promovió en Segovia, pero que le obligaron á volver presto para castigar á los revoltosos.

Por este mismo año de 1472, recibió Enrique en Segovia con gran pompa y aparato al legado del nuevo papa Sixto IV, el cardenal D. Rodrigo de Borja, que ya en Madrid habia sido con toda solemnidad recibido.

Mientras tanto concertaba la princesa D.ª Isabel su matrimonio con D. Fernando, que bien pronto efectuó auxiliada de algunos principales nobles entre los que más se distinguieron Andrés de Cabrera, alcaide del Alcázar y su mujer D.ª Beatriz de Bobadilla.

D. Juan de Pacheco, que no desconocia la importancia de este casamiento, del que auguraba habia de ser la causa de la pérdida de su influencia en los negocios del reino, trató de que D.ª Juana contrajera matrimonio con D. Enrique, duque de Segorbe y de que lo autorizase Enrique IV con las armas, por creer necesario que la herencia del reino recayese en estos príncipes. Eran precisas para llevar á cabo este plan, grandes sumas de dinero y el maestre D. Juan Pacheco quiso echar mano de los tesoros que Andrés de Cabrera guardaba en el Alcázar: pero como era este muy parcial de Isabel y Fernando, se opuso á la entrega con dilaciones y pretextos que exasperaban de tal ma-

© Biblioteca Nacional de España

nera al Pacheco que intentó la traicion para apoderarse del Alcázar. En esta ocasion es en la única en que se ve á Enrique, escarmentado ya, proceder con acierto. Hé aquí cómo refiere Colmenares lo que aconteció.

Concertó (el Maestre) con muchas personas notables de nuestra ciudad, á quienes llevaba tras si, con la astucia que á su rey, que un domingo 16 *de Mayo* (1473), *despues de medio dia, en oyendo tañer una campana en la torre de los Picos, templo así nombrado por los que tiene su torre, parroquia entonces muy poblada, hoy casi yerma, saliesen con todas sus gentes armadas, con voz de prender y castigar á los conversos, como habian hecho casi las más ciudades de ambas Castillas, y saliendo el rey y el alcaide Cabrera, sin recelo de semejante zalagarda á componer el alboroto, dando el Maestre sobre ellos con gente bien armada, los prendiese y obligase á cuanto quisiese. Horrible intento. Súpole (por disposicion divina, sin duda del cielo) el legado en Guadalajara. Avisó al rey, al tiempo que sólo pudo avisar pocas horas antes al alcaide Cabrera se previniese, y á los conversos que se pusiesen en cobro. Llegó la hora del concierto: oyéronse las campanadas en la torre de San Pedro de los Picos, y á un punto se llenaron las plazas de San Miguel, San Martin, San Juan, Santa Coloma y Santa Olalla, de gente armada. Acometieron las casas de los conversos, y con este pretexto cada uno acometia á sus venganzas. A la plaza de San Miguel, acometió de improviso Andrés de Cabrera, con buena ayuda, y desbaratando aquella escuadra con muerte de muchos, pasó á San Martin, cobrando gente y fuerzas en el camino. De allí bajó á la plaza de Santa Coloma, nombrada del Azoguejo, donde llegando los de Santa Olalla, que conforme al concierto iban á juntarse con los de San Juan, por el postigo que está detrás de la iglesia, porque la puerta de San Juan la defendian los Cáceres por el rey, se trabó civil y miserable guerra. Murieron muchos, y entre ellos Diego de Tapia, de un ballestazo. Toda la ciudad eran desdichas, muertes y llantos. ¡O paz soberana, sólo te estima en lo que vales quien experimenta el horror de la guerra! Venció en fin la justicia, aunque á costa de vidas y de desgracias. El maestre se escapó huyendo al Parral, habiéndole buscado el conde de Benavente, su yerno, con gente y resolucion de matarle. Tan revuelto estaba el tiempo, tan sangrienta la discordia. Pero extraña pasion ó desdicha;* continúa Colmenares al tratar de las consecuencias de tan fatal suceso, y del más fatal ó desgraciado monarca, *que sabiendo el rey á la siguiente mañana que el Maestre partia, bajase en persona á detenerle, y le respondiese el vasallo que mientras el Cabrera y la Bobadilla tuviesen por suya la ciudad, no volveria á ella.*

Los buenos consejos de D. Pedro Gonzalez de Mendoza, obispo de Sigüenza, del conde de Benavente y Andrés de Cabrera, obligaron al rey á que dejase marchar al maestre, y á que cuidara de sosegar á Segovia. Hízolo así, y encargando al obispo, al conde y á Cabrera tan difícil comision, partió para Madrid, no sin haber dado de antemano á los gobernadores los dineros suficientes para atender al armamento y sosten del Alcázar, como lo indican estas cédulas.

© Biblioteca Nacional de España

«Rodrigo de Tordesillas, mi maestre sala, y tesorero de los mis tesoros, de los mis »Alcázares, de la muy noble ciudad de Segovia: Yo vos mando que dedes á Andrés de »Cabrera mi mayordomo, e de mi Consejo, cinco piezas de oro, e plata de las que »están en los dichos mis Alcázares, para que el dicho Andrés de Cabrera, mi mayor- »domo, pueda empeñar por doscientos mil maravedís, que es mi merced de le mandar »para comprar bastecimiento de pan, e de vino, e carne, e de otras cosas, e pertre- »chos que son menester para el provehimiento de los dichos mis Alcázares, de la dicha »ciudad de Segovia. E tomad carta de pago del dicho mayordomo Andrés de Cabrera, »de lo que assi le dieredes. Con lo qual, é con esta mi carta, mando á vos Rodrigo de »Tordesillas, mi tesorero, que vos sea recibido en quenta. Fecha á 20 dias del mes de »Mayo, año de MCCCCLXXIII años. Yo el rey. Por mandado del rey, Juan de Oviedo».

A esta cédula, dió el alcaide del Alcázar y mayordomo del rey, que aún seguian siendo anejos ambos cargos, este recibo.

«Yo, Andrés de Cabrera, mayordomo mayor del rey nuestro señor, e de su Conse- »jo, otorgo e conozco que rescibí de vos el maestre sala Rodrigo de Tordesillas, e teso- »rero desta otra parte contenido, las cinco piezas de oro é plata, desta otra parte escri- »tas. Las quales recibí en esta guisa: en tres piezas de oro, que son un jarro, é una »copa, é un salero, que pesaron doce marcos de oro; é dos barriles de plata gironados, »los medios girones dorados, é los otros blancos acelados con sus cadenas de plata do- »radas, é blancas, que pesaron veinte y ocho marcos. Lo qual todo recibí para empe- »ñar por docientos mil maravedís que son menester para el bastecimiento de los Alcá- »zares, que yo tengo por el rey nuestro señor, de la ciudad de Segovia. E obligo me, »é pongo con vos el dicho maestre sala, Rodrigo de Tordesillas, de vos tornar las dicha »piezas de oro, é plata, dándome el dicho señor rey los dichos docientos mil marave- »dís, porque su alteza manda que se enpeñen para comprar bastecimiento de pan, é »vino, é carne, é otras cosas, é pertrechos necesarios para los dichos Alcázares: segun »que en esta dicha cédula desta otra parte escrita es contenido: é vos pagar las dichas »piezas de oro, é plata, con el doblo. Fecha en la dicha ciudad de Segovia, á 22 dias »del mes de Mayo, año del nacimiento de N. Salvador Jesu Christo de MCCCCLXXIII. »Cabrera el mayordomo [1]».

Desde que Enrique se vió fuera de Segovia y sin la autoridad de los que le habian salvado de tan terrible peligro, fué á caer en manos del no escarmentado maestre, y por lo tanto á tratar de nuevo el matrimonio de D.ª Juana con el de Segorve. Como las necosas no habian hecho ganar sino perder, y mucho, á la causa de Pacheco, era más necesario que antes reunir dineros, y, sobre todo, apoderarse del Alcázar. La entereza de

[1] Conservábanse estas cédulas originales, en poder de la familia de los Tordesillas.

© Biblioteca Nacional de España

Cabrera, su completa adhesion á la causa de D.ª Isabel y D. Fernando, ya esposos, y la autoridad que daban al partido la conducta de los príncipes y la importancia de las personas que les seguian, entre quienes se contaba el recientemente nombrado Cardenal de España D. Pedro Gonzalez de Mendoza, eran sobradas fuerzas contra el maestre, para que pudiera lograr abatirlas y vencerlas. Así fué que por más medios que para conseguirlo puso en práctica, todos le salieron frustrados, á pesar de contar el rey con la buena voluntad que hácia su persona tenia el maestre-sala Tordesillas, que llegó hasta aconsejarle que reuniese Córtes generales del reino en Segovia, *que era el pueblo más á propósito por la distancia y la fortaleza*, y porque para esto no podia negarse Cabrera á entregar las puertas de la ciudad que con el Alcázar tenia por suyas. Aún cuando el alcaide sabia hacer frente á todo cuanto de la parcialidad del maestre se imaginaba para poseer el Alcázar y destruir las esperanzas de los príncipes, cuyos principales defensores y secuaces hacian del Alcázar centro de sus operaciones, creyó necesario dominar el ánimo del rey con ruegos y súplicas, abordando de frente la cuestion principal, que era la del reconocimiento del matrimonio de D.ª Isabel con D. Fernando, y por lo tanto, la confirmacion de estos en la herencia de la corona de Castilla. Si Cabrera con ánimo de hierro trabaja en pro de la causa de sus príncipes, no le cedia en entereza su esposa D.ª Beatriz de Bobadilla, pues llevó su arrojo hasta encaminarse sola en un jumento y en traje de labradora, desde el Alcázar hasta Aranda de Duero, para decir á la princesa D.ª Isabel, que allí residia, que era necesario se viniese al Alcázar y que con su cordura sazonara el ánimo del hermano, ya preparado de antemano para recibirla. Dado el aviso, tornó la Bobadilla al Alcázar con el mismo valor y prudencia con que habia salido. Sólo faltaba oportuno momento para que llegase la princesa al Alcázar. No tardó en presentarse. A principios del año próximo de 1474, y despues de celebrar en Segovia las Navidades del año anterior, marchó Enrique IV á el bosque real de Valsahin, á una gran montería. Mientras duró esta, vinieron al Alcázar la princesa y el Arzobispo de Toledo y poca gente más, siendo recibidos con inmenso pero callado júbilo. ¡Así andaba por Castilla la que luego habia de ser la mayor de sus reinas! Avisaron al rey del suceso el mismo alcaide y el conde de Benavente, y en el dia entró en Segovia y se avistó con su hermana, que le esperaba en el patio del Alcázar. Despues de haber conferenciado largamente ambos hermanos, marchó el rey, dejando á Isabel en el Alcázar, con promesa de pronta y satisfactoria respuesta. Al dia siguiente pasearon en ceremonia pública y solemne las calles de la ciudad de Segovia, que, gozosa de ver á Enrique unido á su hermana y tan cariñosamente que él mismo llevaba de la rienda el palafren de la princesa, daba por olvidados y hasta por bien tenidos tantos males. Cuando terminado el paseo volvieron al Alcázar, encontraron que en él los aguardaba el príncipe D. Fernando que, avisado oportunamente, llegó á tiempo para abrazar á su cuñado y aumentar las fiestas y el júbilo.

© Biblioteca Nacional de España

Pero tanto regocijo vino á convertirse en miedos y sobresaltos por la salud de Enrique, el cual á consecuencia quizá de tanta fiesta, cayó gravemente enfermo de dolor de costado, del que con dificultad pudo escapar de la muerte, quedando muy débil y poco mejorado.

No cejaba de su empeño el terco maestre de Santiago, antes por el contrario, cuanto más veia crecer su contraria parcialidad, mayor ahinco ponia en empeñar nuevamente la lucha, aún cuando no se le ocultara tampoco la dificultad cada vez mayor que ofrecia la realizacion de su deseo. No bastaba ya apoderarse del Alcázar, ya era necesario tener á buen recaudo las personas de los príncipes. Ambas cosas eran igualmente difíciles y puede decirse que una misma. Si el Alcázar tenia suma importancia, era porque guardaba á los príncipes; y si los príncipes se creian seguros, era por las grandes condiciones de defensa del Alcázar. Además, ya no era sólo con Enrique IV con quien habia que luchar. Isabel tenia derecho para inmiscuarse en los negocios de Estado, como legítima y reconocida heredera, y el carácter de esta sublime reina distaba inmensamente del de su hermano. Así fué que desbarató las bien ordenadas cuanto terribles tentativas que el maestre puso por obra. Finalmente, más lleno de ira que de años, murió el maestre, y el dolor con que Enrique sintió la pérdida de aquel amigo que tanto le habia comprometido, los nuevos disgustos que le produjo la eleccion de maestre de Santiago que á despecho de la Órden hizo del hijo del muerto, y el demasiado uso del ejercicio de la caza, agravaron de tal manera la enfermedad que padecia, que le ocasionaron la muerte en Madrid á 11 de Diciembre de 1474.

Sólo considerado bajo el punto de vista que ofrecen los muchos privilegios que concedió y las suntuosas fábricas que mandó hacer en Segovia, es grandemente respetable é importante la figura de Enrique IV. La renovacion completa del Alcázar adornando todas sus principales estancias, la reconstruccion de la casa de la moneda y del bosque real de Valsahin, la fundacion de varios conventos, la continuacion de otros, entre los que se cuenta el Parral, la riqueza con que los dotó y la munificencia con que ejecutó tantas y tan importantes obras, serán mientras existan elocuentes pruebas de la ilustracion de este monarca, que comenzando por ser culpable cuando príncipe, acabó por ser monarca bien desdichado.

© Biblioteca Nacional de España

V.

Proclamacion de D. Fernando y D.ª Isabel.—Llegada de D. Fernando al Alcázar.—Cabrera entrega á los Reyes el tesoro del Alcázar.—Sublevacion del arzobispo de Toledo y otros nobles.—Los Reyes conceden al Alcaide el título de marqués de Moya.—Batalla de Toro—Sublevacion de Maldonado.—Sitio del Alcázar.—Justicia de Isabel.—El Alcázar comienza á perder su importancia política.—D. Felipe de Austria quita á los marqueses de Moya la alcaidía y la entrega á D. Juan Manuel.—Bárbara deliberacion.—Nuevos motines y asedio del Alcázar por los Cabreras.—Vuelve á los Cabreras.

Muerto Enrique IV, celebróse en Segovia con régia pompa su funeral en la iglesia mayor y fuéron proclamados, con inmenso júbilo, reyes de Castilla D. Fernando y D.ª Isabel. El Arzobispo de Toledo desde Madrid y D.ª Isabel desde el Alcázar, habian mandado sendos correos al príncipe D. Fernando, á merced de los cuales llegó muy presto á Segovia desde Zaragoza, evitando que crecieran los nacientes deseos manifestados por algunos nobles poderosos de que la reina indicase por sí misma, antes de verse con Fernando, el modo con que habia de regirse la gobernacion del reino; deseos que fuéron conjurados sábia y prudentemente por Isabel. Pero no debemos pasar en silencio la ceremonia de la proclamacion de los Reyes Católicos acaecida puede decirse en el Alcázar.

Desde que el difunto rey, despues de celebrada la última reconciliacion con su hermana, dejó por última vez su ciudad de Segovia y se unió nuevamente con el maestre, la infanta residia en el Alcázar, donde podia contarse segura y resguardada de cualquier peligro, por la fidelidad de Cabrera. En el Alcázar recibió por lo tanto la noticia de la muerte de su hermano. Los dias 11 y 12 de Diciembre, mandó que se dedicaran exclusivamente para rogar á Dios por el descanso del alma de su hermano, y el dia 13 fué el designado para su proclamacion, la que acaeció de esta manera.

«Habiendo nuestros ciudadanos levantado un cadalso cubierto de brocados, en la »que hoy es Plaza Mayor, concurrieron á la del Alcázar todos los nobles con mucho lu»cimiento y gala, y concurso innumerable de pueblo, dividido en oficios y gremios, »que oyendo que salia la princesa, guiara á la plaza divididos en forma militar con »muchos instrumentos y gala, ensanchando la alegría y lealtad la estrechura del tiempo. »Prosiguió la nobleza, y al fin, entre cuatro reyes de armas, D. Gutierrez de Cárde»nas, su maestre sala á caballo con el estoque desnudo y levantado, insignia de la jus»ticia real, y en esta ocasion muestra del valor de esta señora. La cual, en un palafren »salió del Alcázar de hermosa y real presencia..... Recibiéronla debajo de un palio de »brocado nuestros regidores..... dos de ellos llevaban el palafren por el freno, con que »llegaron á la plaza. El concurso era innumerable, la plaza entonces pequeña; dejó la »reina el palafren, y subiendo con majestad al teatro, ocupó una silla que sobre tres

© Biblioteca Nacional de España

»gradas se levantaba en medio. Al lado derecho asistia en pié D. Gutierrez de Cárde-»nas con el estoque. Y á poco rato, habiendo los reyes de armas prevenido silencio, »un faraute dijo en voz alta: Castilla, Castilla por el rey D. Fernando y la reina Doña »Isabel. Y levantando el estandarte real, sonaron todos los instrumentos, aplaudiendo »nuestro pueblo y alegrándose nuestra ciudad en tan leal y dichosa accion..... Celebra-»do el acto, la reina bajó del teatro, y ocupando el palafren con el mismo acompaña-»miento, volvieron á la iglesia catedral, donde la recibieron obispo y cabildo con so-»lemne pompa y el himno *Te Deum laudamus*. Postrada la reina en el altar, dió gracias »á Dios, en cuya mano están los corazones de los reyes, suplicándole gobernar el suyo »y de su marido, y para aumento de la fe cristiana, continuase tan favorables princi-»pios. Pasó de la iglesia al Alcázar, en cuyo puente levadizo esperaba Andrés de Cabre-»ra, que continuando con su lealtad, entregó el Alcázar á la reina, la cual, en favor y »memoria del servicio, le hizo merced de que los reyes de Castilla, todos los dias de »Santa Lucía beban en copa de oro, y luego la envien al alcaide y sus descendientes »que hoy lo gozan. Desde el Alcazar se fué á dormir aquella noche á palacio.»

Y desde este momento comienza á decaer la importancia política del Alcázar, y queda reducido, no ya á proteger reyes y consolidar los derechos de los legítimos herederos del trono castellano, sino meramente á desempeñar el papel de fortaleza más ó menos importante, pero sin el suficiente poder para decidir las más graves cuestiones de Estado, como lo tuvo en el reinado de D. Enrique IV.

Reunidos en Segovia el dia 2 de Enero de 1475 los Reyes Católicos, establecieron con sábio y prudente consejo, que ambos se nombrasen reyes en despachos y escrituras, con precedencia del marido, y que en sellos, escudos y estandartes, precediesen las armas de Castilla á las de Aragon, siendo el gobierno y el reino herencia de la reina. La prudencia de Isabel dulcificó lo que no pudiera haber agradado á Fernando de esta resolucion, y comenzando por dar ejemplo de obediencia á su esposo, y de amor á sus pueblos, procedió inmediatamente en compañía de Fernando, y sin dar á nadie participacion alguna, á dirigir por el feliz camino, nunca interrumpido en su reinado, su prudente política.

No era esto lo que esperaban los nobles que con tanta alegría y entusiasmo proclamaron el advenimiento al trono de Isabel I, que capitaneados por el arzobispo de Toledo, que tanto habia contribuido al buen éxito de la causa de la reina, partieron de Segovia con el marqués de Villena, que estaba enojado por no acceder los reyes á sus deseos del maestrazgo de Santiago, premeditando todos mover guerra, proclamando los derechos de D.ª Juana. Los amigos de los reyes se aprestaron á la lucha, y Cabrera hizo el gran servicio de poner á disposicion de los monarcas todos los tesoros que se guardaban en el Alcázar: accion que le reportó el título de marqués de Moya. Hizo Isabel un viaje á Toledo, para ver de conseguir las paces con el arzobispo, pero com-

© Biblioteca Nacional de España

prendiendo que era imposible el logro de sus deseos, tornó á Segovia, mandó acuñar moneda de todo el oro y plata que guardaba Cabrera en el Alcázar, y se aprestó á la lucha que era verdaderamente indispensable para mostrar á la nobleza que el temple de su alma era muy distinto del de la de su difunto hermano.

Marchó Isabel á Valladolid, donde estaba el rey, y continuaron ambos esposos con el mayor secreto y presteza los aprestos, como lo indican las siguientes cédulas.

Rodrigo de Tordesillas: Yo vos mando que me envies luego el pendon con que fué alzada la serenisima reyna, mi muy cara, y muy amada mujer, y un estandarte, y seis tiendas y alfanaques, los mejores que ahí hubiere. Y enviadlos luego lo más secretamente que pudieredes: y vengan por Cuéllar, por ser este camino más secreto. En lo cual placer y servicio señalado me fareis. De Valladolid á VI dias de Junio de LXXV años. Asimismo me enviad los paramentos que llevó Diego de Ribera el dia que la dicha reina fué alzada, y la silla de la guisa para el estandarte. Yo el rey. Por mandado del rey, Gaspar Darino.

La otra:

Rodrigo de Tordesillas, mi camarero. El otro dia vos escribí me enviaredes seis tiendas: por quanto son muy necesarias, é mandado á Alvaro de Carrion, mi tendero, vaya allá por las escoger, e traher. Yo vos mando que luego con él me enviels ocho tiendas, porque tantas e menester. E que sean en todas maneras las mejores que en todas ellas sean, e dexadlas escoger al dicho Alvaro de Carrion mi tendero. De la villa de Valladolid á VIII de Junio de LXXV años. Yo el rey. Y D. Fernando añadia de su mano: *Yo vos ruego que sean dos más.*

Era por lo tanto el Alcázar de Segovia, muy principal depósito de pertrechos de guerra y muy seguro sitio para guardar en él ricos tesoros.

Los rebeldes no se descuidaban; buscando fuerzas que oponer á las de los reyes, comenzaron su alianza con Portugal, consiguiendo que el portugués celebrase sus bodas con D.ª Juana, y entrase en Castilla con poderoso ejército. Cuidó primero el esposo de la Beltraneja de conseguir, con halagos y amenazas, que el marqués de Moya le entregase el Alcázar, pero tal deseo era de imposible realizacion, pues vino á estrellarse ante la acrisolada fidelidad de Andrés Cabrera.

Era triste pero necesario, que las armas demostrasen el poder de los legítimos monarcas y enseñasen á la orgullosa nobleza sublevada que habian acabado los tiempos de los Juanes y Enriques. En Toro aconteció la batalla que afianzó para siempre el dominio de los Reyes Católicos y les proporcionó la necesaria paz en sus reinos para ocuparse en realizar las gloriosas empresas que hicieron de su gobernacion la más grande y más benéfica que jamás ha registrado la historia de nuestro país.

Pacífico el reino con la victoria de Toro, seguros los caminos y las ciudades con la vigilancia que ejercia la Santa Hermandad, y puestos en raya los abusos de los nobles y los crímenes de los malhechores con la contínua y recta justicia que por sí mismos dic-

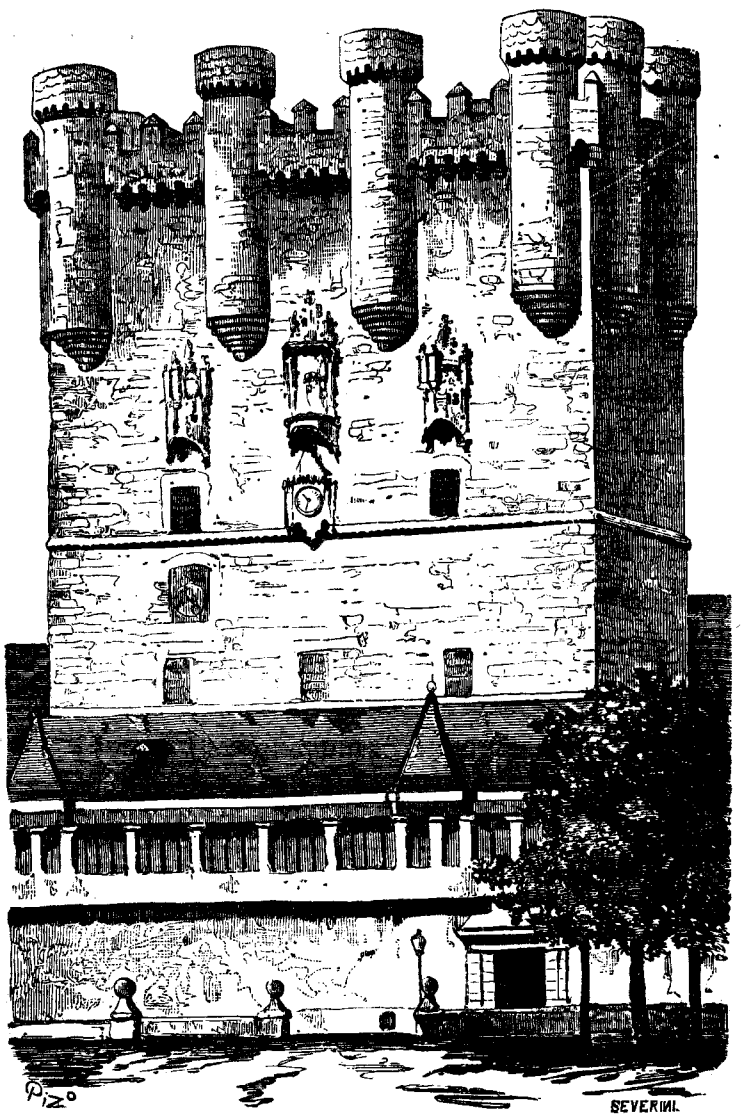
© Biblioteca Nacional de España

taban los Reyes Católicos, visitaba Isabel sus pueblos para conocerlos personalmente y prepararlos á la guerra que contra los moros meditaba. Habia ya abandonado á Segovia que crecia pacífica, y seguro el Alcázar en poder de Cabrera, cuando estando en Tordesillas se la presentó la misma D.ª Beatriz, pidiéndola que fuese á Segovia á salvar á su esposo el marqués de Moya del furor de los segovianos que pedian su cabeza. Lo que sucedió, fué lo siguiente: Andrés de Cabrera quiso tener á su lado á Pedro Bobadilla su suegro y, para ello, quitó á Alonso Maldonado el cargo que de teniente alcaide ejercia; y se lo dió á Bobadilla. Enojado con esto Maldonado, decidió vengarse de Cabrera, y alentando para que le ayudasen á todos aquellos que habian sido víctimas de los abusos que se dice cometieron en gran número los subordinados á Cabrera, tomó por pretexto, para comenzar la lucha y apoderarse del Alcázar, pedir con gran humildad y cortesía al alcaide que le permitiese sacar del Alcázar una piedra grande que estaba dentro, que era suya, y necesitaba para cierta obra que iba á hacer en su casa. Concedido el permiso por Cabrera, penetraron los conspiradores en el Alcázar, comenzaron á movér la piedra, y á una señal convenida, sacaron armas que traian escondidas, mataron al portero y guardias, prendieron á Cabrera y se apoderaron del Alcázar. Sorprendido el resto del presidio con tan brusca acometida, no tuvieron más tiempo que el preciso para coger á la Infanta D.ª Isabel, hija de los reyes, de edad de cinco años, que en el Alcázar se criaba, y se hicieron fuertes con ella en la torre llamada del Homenaje. Dueño Maldonado del resto del Alcázar, y teniendo tras sí gran tropel de gentes de todas clases que acudian al ruido del motin, quiso apoderarse de la infanta y de todo el Alcázar. Dió algunas embestidas á la torre del Homenaje, les intimó la rendicion, les amenazó con matar á Cabrera si no entregaban la infanta; pero de ningun modo logró conseguir que se rindieran, y firmes permanecieron en la torre, siempre fieles á Cabrera, y siempre leales guardadores de la infanta. En esto, la gente amotinada, engrosada por los muchos que tales momentos apetecen porque más pueden ganar que perder con ellos, llenaban las plazas del Alcázar, y daba, á lo que sólo habia sido un golpe de mano de Maldonado, todo el aspecto de una sublevacion de la ciudad. Ya por miedo de lo mucho que habia hecho, ya porque quisiera dar gran aspecto de legalidad á su desacierto, se dirigió á toda la gente, diciendo: *que el deseo de ver libre la ciudad toda de los desafueros del alcaide Cabrera y sus ministros, le habia dado tanto ánimo, y que el buen suceso acreditaba la justificacion de su intento. Que prosiguiesen lo que ya estaba comenzado, y se libertasen de quien les oprimia. Pues era cierto, que informados los reyes de su justicia, aprobarian y premiarian su valor.* No dejaron de formar eco estas palabras, tanto en el vulgo como en algunos nobles, entre quienes se contaban los hermanos Rios y D. Juan de la Hoz. Y así fué, que la lucha que hasta entonces se concretaba únicamente al Alcázar, se propagó bien pronto á toda la ciudad; ¿en qué calle de ciudad ó villa no abundan las enemistades de hombre á hombre y de familia á fami-

© Biblioteca Nacional de España

lia? Todo era un campo de batalla, y en él sólo quedaban por Cabrera la torre del Homenaje del Alcázar y la torre de la puerta de San Juan. En tal estado encontró Isabel á Segovia cuando entró en el Alcázar, despues de haber noblemente y con entereza desatendido el mensaje que algunos ciudadanos la llevaron con el objeto de que no penetrase en Segovia por la única puerta que guardaban los que pertenecian fieles á Cabrera. Pero oigamos cómo relata esto Colmenares, quien, segun dice, lo extractó de informaciones escritas de testigos presenciales del hecho.

(*Se continuará en el número próximo.*)



Torre de D. Juan II.

© Biblioteca Nacional de España



© Biblioteca Nacional de España

© Biblioteca Nacional de España



© Biblioteca Nacional de España

© Biblioteca Nacional de España

MONOGRAFÍA

DEL

ALCÁZAR DE SEGOVIA.

HISTORIA DEL ALCÁZAR.

V.

(Continuacion[1].)

«Luego que el pueblo supo que la reina habia venido, concurrió presuroso. El car»denal y conde de Benavente pedian á la reina mandase cerrar y guardar las puertas »(del Alcázar), contra el ciego furor de un vulgo. Dejando la silla, respondió severa, »que ninguno de cuantos la acompañaban saliese de aquella sala, que ella sabia cómo »se habian de remediar semejantes furores y alborotos. Y saliendo por órden suya uno »de sus guardas á franquear las puertas, dijo en voz baja»: *Amigos, su alteza manda que entreis, porque quiere oir y remediar vuestras quejas.* «Con que de tropel se llenó el »patio de gente, á quien la reina volviendo el rostro desde una escalera, por la cual de »industria subia al patio alto, con majestad afable dijo»: *Querria supiesedes declarar el daño, como sabeis sentirle: pues estareis ciertos de mi amor que sentiré vuestros agravios como hechos á vasallos tan leales y queridos.* «El vulgo fácil y regalado con el favor, mu»dó la furia en aclamacion, y uno entre otro prorumpió diciendo»: *Señora, lo primero que este pueblo pide á vuestra alteza es, que el mayordomo Cabrera no tenga la tenencia deste Alcázar.* «Proseguia: y la reina reparando la demasiada licencia, dijo»: *Eso mismo que me pedis, es lo que yo pretendo, y quiero que vosotros lo executeis, subiendo á esas torres y castillos, y desencastillando á quantos las ocupan sin mi órden: que quiero entregarlas á persona que las guarde, y tenga en servicio mio y provecho vuestro.* «Grande fué

[1] Véase la pág. 248.

© Biblioteca Nacional de España

»el contento que el pueblo mostró á tanto favor, aclamando todos: viva la reina nues»tra señora. Y repitiendo la aclamacion, subieron á las torres y muros, y echaron á »cuantos las ocupaban de una y otra parcialidad. Y huyendo Alonso Maldonado en la »confusion quedó el Alcázar libre y sosegado en espacio de una hora.»

«Admirados estaban el cardenal y los demás señores, viendo el valor y prudencia »con que aquella señora supo hacer ministro de su intento un vulgo alborotado. La cual »mandó á Gonzalo Chacon se apoderase del Alcázar, y le tuviese en su nombre: con »que el pueblo juzgando que habia salido con su intento, multiplicó aclamaciones, »acompañando todos á la reina, que á caballo fué á dormir á palacio, donde apeándo»se, vuelta al pueblo, dijo: Se sosegasen, en confianza de que el amor que tenia á esta »ciudad la habia traido á remediar sus quejas. Diputasen tres, ó quatro personas que la »informasen : que daba su real palabra de hacer averiguar las culpas y castigarlas. El »pueblo se recogió sosegado, y la reina informada despacio de los diputados, para sa»tisfacer á la justicia y á la muchedumbre, mandó hacer investigaciones. Halláronse »culpados algunos ministros del alcaide, y fuéron castigados. Contra el mismo alcaide »se averiguó más odio que culpa; con que restituido á sus cargos y favor, le ordenó la »reina, que algunas torres y puertas, que en el alboroto se habian maltratado, se repara»sen sin que el pueblo lo pagase; antes mandó por su cédula, que hemos visto original, »á Rodrigo de Tordesillas, tesorero de los Alcázares, entregase al mayordomo Cabrera »una tapicería y algunas joyas de su recámara para el reparo: indicio de que el alboro»to tuvo alguna justificacion. Con esto la reina partió de Segovia en 27 de Setiembre »de este año de 1477.»

La política benéfica que inauguraron los Reyes Católicos, desde que la batalla de Toro les aseguró completamente en la gobernacion de sus reinos, exigia que no fijasen decididamente en parte alguna su residencia, sino que viajasen y visitasen por todo el reino para conocer por sí mismos las necesidades de sus pueblos y aplicar pronto y eficazmente el remedio necesario. Desde este momento ya el Alcázar no representa importante papel en todo aquel glorioso reinado, aun cuando tampoco dejase de albergar algunas veces dentro de sus muros á la reina Isabel.

Con la Reina Católica, murió tambien la paz interior de Castilla, y comenzaron á repetirse los mismos malhadados tiempos de Enrique IV. La gobernacion de D. Fernando y de Cisneros pudieron apagar las primeras chispas del incendio que se declaró tan voraz despues de la muerte de ambos. La venida á España de D. Felipe, llamado *el Hermoso*, rodeado y dominado de una córte de flamencos, sedientos de honores, de mando y de dineros, exacerbó los ánimos de los castellanos, que no podian ver con calma la codicia con que aquellos extranjeros se hacian árbitros de los principales destinos del reino. La alcaldía del Alcázar de Segovia habia de ser naturalmente una de las más deseadas, y así fué que Felipe la concedió al flamenco más favorito de toda su córte, á don

© Biblioteca Nacional de España

Juan Manuel, quitándosela á Cabrera. De la violencia y de la astucia necesitó el flamenco para tomar posesion del Alcázar, y así logró con algunas compañías de alemanes y con ayuda de los enemigos de Cabrera, señorearse del Alcázar despues de abandonarle el de Moya, no sin anunciar la protesta que le autorizaban á hacer sus adquiridos derechos. Trabajaba, más que el destituido alcaide, el duque de Alburquerque para que el Alcázar tornase á Cabrera, y las instancias de ambos tanto consiguieron en los momentos primeros que siguieron á la muerte de D. Felipe, y antes de que llegase á España Cárlos I, que se dictó, en el litigio de Cabrera y el flamenco por el Alcázar, la más absurda y bárbara de las sentencias que quizá registra nuestra historia, y fué que á *Segovia los unos la pudiesen entrar y los otros defender*, quedando por el que la ganase. Inmediatamente el marqués de Moya y el duque de Alburquerque se presentaron con fuerzas respetables delante de Segovia y los que seguian la parcialidad de Juan Manuel, se aprestaron en el Alcázar y en la ciudad para la lucha. Brevemente la entraron los de Cabrera, si bien á trueque de mucha sangre y horrible destruccion de casas y de templos. Sitiaron luego el Alcázar, que por sus condiciones no era fácil tomar, y mucho menos teniendo que atender diariamente á los ataques con que los de la misma ciudad les molestaban. Así pasaban dias y se prolongaba la matanza y terrible estado de la ciudad. Loca la reina, ausente el rey, y tardo el consejo de Castilla, no se tomaba enérgico remedio á tanto daño, pero las quejas de los pacíficos y honrados segovianos llegaron tan altas, que el Consejo puso mano por fin y notificó al de Moya, que si dentro de diez dias no habia tomado el Alcázar, depusiese las armas y siguiese el pleito por justicia. No podia dictarse sentencia más acertada y eficaz para encender la guerra con más encarnizamiento que nunca. Pero á la verdad, el alcaide Cabrera contribuyó grandemente á que tal acuerdo se tomase, porque el Consejo indicó primeramente que ambos partidos depusiesen las armas.

Exacerbáronse los ánimos, redobláronse los esfuerzos por ambas partes, y llamaron en su ayuda, cada uno de los jefes de las partes beligerantes, á sus deudos y amigos. Éranlo del marqués de Moya, el duque de Alburquerque, el Condestable, el duque de Alba y D. Antonio de Fonseca, quienes no sólo le ayudaron con nueva gente bien armada, para el ataque del Alcázar, sino que contribuyeron muy principalmente al éxito feliz de Cabrera, evitando que las tropas, que armaban en Villalon el marqués de Villena, el conde de Benavente y otros parciales de D. Juan Manuel para socorrer á los cercados, no llegasen á lograr su intento. Apretóse el cerco, pero los que mantenian el Alcázar no cejaban. Eran estos pocos en número, que no pasaban de cuarenta; pero la fortaleza del Alcázar mayor aún que el denuedo de aquellos valientes. Hiciéronse dos minas, una sobre la actual huerta del Rey, otra sobre el postigo llamado del Alcázar; aquella abierta casi toda en peña viva, esta en el macizo del muro. Conquistó Cabrera la primera bóveda del muro, y despues, con inmenso trabajo, mucha sangre y mucho denuedo, la barrera que caia bajo la casa del Tesoro. Esta ventaja reanimó á los de Ca-

© Biblioteca Nacional de España

brera, y prepararon un golpe decisivo. Con arrojo atacaron la torre de D. Juan, y con desesperacion la defendieron los sitiados, pero al fin, habiendo perecido quince de aquel puñado de héroes, quedó por Cabrera todo lo principal del Alcázar, menos la torre del Homenaje, donde se retiraron los sitiados. Entonces el alcaide y Diego de Peralta, augurando su ruina, propusieron al marqués, por D. Juan de Cabrera su hijo, y D. Antonio de la Cueva, que si dentro de quince dias no eran socorridos de los suyos, entregarian por completo el Alcázar, dando en rehenes de lo pactado á D. Juan de Peralta. Los auxilios no llegaron, y en cumplimiento de lo pactado, tornó á poder del marqués de Moya la alcaidía del Alcázar en 15 de Mayo de 1507.

Con grande ostentacion y con mayor júbilo de los ciudadanos segovianos, celebraron los marqueses de Moya en toda la ciudad la nueva conquista del Alcázar y salieron por Segovia en cabalgata triunfal, proclamando: *¡Castilla, Castilla por la reina D.ª Juana!* recordando los tiempos aquellos en que se proclamó de igual manera á la reina Isabel por soberana del reino.

VI.

Reinado de Cárlos I.—Guerra de los Comuneros de Segovia.—El Alcázar por los Imperiales.—Cárlos V en el Alcázar.—Córtes celebradas en él en 1532.—Visita del príncipe D. Felipe al Alcázar en 1548.

De cuantas guerras civiles y contiendas particulares entre los nobles, habia sido testigo ó tomado parte el Alcázar, ninguna tan grave como aquella á que dió márgen la equivocada y abusiva política con que inauguró su reinado el nieto de la Reina Católica. Herida la natural dignidad de los castellanos con la irrupcion de extranjeros, tan avaros como inconsiderados, que ocasionó la venida á España del padre de Cárlos; vivo el recuerdo del benéfico reinado de los Reyes Católicos; animados algunos nobles para trabajar en provecho propio, y no en el general del reino, con la desgraciada demencia de D.ª Juana, muy predispuesta se hallaba Castilla y toda España, á renovar los tiempos calamitosos de los Juanes y Enriques, al menor ataque á sus fueros, costumbres y derechos. El completo desacierto con que se cuidó de educar á los hermanos Cárlos y Fernando, criando en España al que habia de ser monarca en Alemania, y en Flandes al que debia haber sido ante todo rey de España, no supo el César, ó no le dejó saber la córte de alemanes que consigo trajo, la política que debia seguir en Castilla, política que murió con el cardenal arzobispo de Toledo, Fray Francisco Jimenez de Cisneros, quien no logró siquiera avistarse con Cárlos. Reunidas en este las coronas de Castilla y Aragon, cuidó primeramente de celebrar Córtes en sus reinos apenas llegó á España, como en efecto se verificaron las de Castilla, en 1518 en Valladolid. Pasóse

© Biblioteca Nacional de España

aquel año en saciar avaricias y exigencias de los extranjeros, que principalmente formaban la córte de Cárlos, y en inquietar á Castilla con los abusos de los arrendadores de las rentas reales, que cometian toda clase de escándalos.

La muerte de Maximiliano I, emperador de Alemania, abuelo de Cárlos, acaecida en 12 de Enero de 1519, dió á este, por eleccion, aquella corona, y no bien lo supo ardió en deseo de tomar posesion de sus nuevos dominios. Ocasion fué esta de que comenzaran á pronunciarse en contra de los flamencos que con el César estaban en España, y en oposicion á la marcha del rey, los descontentos ánimos del pueblo. Avila, Toledo y Segovia, fuéron las primeras ciudades que se atrevieron á aconsejar al rey que *fuese servido de que se continuasen los encabezamientos asentados y jurados, por los señores Reyes Cathólicos: y no permitiese que los arrendadores por su interés alterasen la república.* Estas reclamaciones y otras que presentó el clero por la imposicion llamada *décima* que pagaba, dejó el rey para las Córtes que convocaba en Santiago de Galicia. Bien conocido fué de todo el reino, que aquellas Córtes juntaba el emperador para pedir dineros y anunciar su marcha de España. Por todo esto, al pasar por Valladolid, los procuradores de Toledo y Salamanca le suplicaron que *no saliese de España, desacostumbrada á padecer ausencias de sus reyes con pesados exemplos: que las dignidades y oficios se diesen á naturales, por más prácticos y beneméritos: que los extranjeros no sacasen el oro y plata de España tan en daño del rey y reino.* A la justicia de tan santas pretensiones, respondió el rey pidiendo á las Córtes de Santiago dineros para su viaje. Nada más natural que el pueblo intentase sostener con las armas las reclamaciones que para la comun salud habia presentado, y que á ellas apelara al ver que el emperador marchó á Alemania sin haber querido atender al fuego que ya comenzó en Toledo, destituyendo al corregidor, y dando los cargos concejiles á los Comuneros, aún cuando los nobles de Castilla que acompañaban al César, le aconsejaron, que antes de partir, cuidase de sosegar y satisfacer los ánimos en tantas ciudades alterados. Partió el rey, dejó por gobernador al Cardenal Adriano Florencio, flamenco, luego Papa, y comenzó la guerra de las Comunidades de Castilla.

Contaba entonces Segovia gran número de fábricas de paño, y por lo tanto, con inmensa multitud de jornaleros, gente alborotada é inconsiderada de suyo, amiga del ocio y del desórden, presta siempre á promover y tomar muy activa y principal parte en cuantas asonadas y motines acaecian. No bien llegó á noticia de este vulgo el levantamiento de Toledo, Salamanca y las demás ciudades donde con más ahinco se proclamaba la guerra de las Comunidades, comenzaron á inquietarse, y presentándose un centenar de ellos en la iglesia del Corpus-Christi (la antigua sinagoga que aún no era convento), con motivo de elegir los procuradores del comun, uno de los concurrentes, aprovechando aquella ocasion tan oportuna para dar principio al movimiento popular, se dirigió á los concurrentes, y exagerando las persecuciones contínuas y bárbaras de

© Biblioteca Nacional de España

que eran víctimas y el rigor con que las practicaban los alguaciles, encargados de este servicio, levantó los ánimos de la generalidad de los concurrentes. Hubo de contestar á la inculpacion dirigida á *los corchetes,* un tal Hernan Lopez Melon, criado que habia sido de ellos, y hubo tambien, por particular desgracia suya y general de la ciudad, de ser algo duro en su réplica. Esto bastó para que el populacho se amotinara, y comenzando por gritar, *muera, muera ese traidor,* acabara por ahorcarle en la *Cruz del Mercado,* extramuros de la ciudad. A los primeros amotinados uniéronse algunos millares de trabajadores del campo y de las fábricas, y á la muerte del pobre Melon siguió la del alguacil Roque Portal, que inconsiderado llegó á amenazar á aquella desencadenada muchedumbre.

Acercábanse á Segovia en estos momentos los procuradores que le habian representado en aquellas Córtes; supieron el acontecimiento el mismo dia que sucedió, y Rodrigo de Tordesillas, sin embargo de ver el peligro tan claro, desatendiendo los prudentes consejos que recibió oportunamente, entró en Segovia y se presentó en público.

El furor popular habia crecido, de manera, que la ciudad estaba consternada, y el populacho la dominaba por completo. Tordesillas, más temerario que valiente, salió de su casa y fué al Ayuntamiento á dar cuenta de su procuracion; de allí le sacó el vulgo amotinado, llevároнsele arrastrando hasta la horca y colgándole en ella de los piés, por haber llegado ya muerto, sin que hubieran bastado á detener el desencadenado ímpetu popular, las súplicas y ruegos con que pedian clemencia para Tordesillas los religiosos de cuantos conventos se hallaban en el camino que recorrió la víctima, y el espectáculo de la horrible escena de salir á pedir por el regidor Tordesillas con el Santísimo Sacramento en las manos, su mismo hermano fray Juan de Arévalo, prior del convento de San Francisco, á quien no sólo desatendieron, sino que hasta llegaron á amenazar. Tras del asesinato cometieron el robo de las casas del regidor, y despues incendiaron lo que no quisieron llevarse.

Dióse parte del hecho al Cardenal gobernador Adriano, y en la informacion, hallóse que el delito no procedia de cosa premeditada y amasada por los Comuneros de otras ciudades, pero que se hallaba de tal manera preparado el pueblo bajo, que seria cosa facilísima que el movimiento terminase adhiriéndose la gente sublevada á la causa de las Comunidades. Así aconteció precisamente, contribuyendo no poco á ello la lentitud del Consejo en poner prontísimo y eficaz remedio al mal sucedido. La decision del Cardenal fué mandar á Segovia al alcalde Rodrigo Ronquillo con los capitanes D. Luis de la Cueva y Ruiz de Rojas, con mil caballos y cuanta gente pudiesen reunir. El nombramiento de Ronquillo, que habia salido de Segovia años atrás (1504), odiado de todos, porque convirtió en tiranía la justicia, sirvió de natural pretexto á los Comuneros, para hacer del motin que hasta entonces no habia sido más que un crímen, medio de de-

© Biblioteca Nacional de España

fensa de los intereses del pueblo. Desde este momento, el levantamiento tomó ya otro carácter más imponente y noble. Al grito de, *¡viva el rey y la Comunidad, y mueran los malos ministros!* se organizó un nuevo ayuntamiento de gentes conocidas y bien quistas, se juntó gran golpe de gente bien armada, se organizó al populacho y se trató de rogar al conde de Chinchon D. Fernando de Bobadilla y Cabrera, alcaide del Alcázar, que tomara el mando de todo y fuese general de aquella tropa que ya contaba más de 12.000 hombres.

La respuesta del conde de Chinchon fué fortificarse en el Alcázar con todos sus deudos y criados, abandonando su misma casa y hasta la puerta, que guardaba, de la ciudad. Quedó Segovia por los Comuneros y el Alcázar por el rey, y Ronquillo, temiendo entrar en ella, se retiró á Valladolid, aunque á los pocos dias partió para Santa María de Nieva, de órden del Consejo. Sin intentar el ataque á Segovia, aun cuando tenia por auxiliar al Alcázar, comenzó en Zamarramala y Santa María de Nieva á intimar á los Comuneros con pregones, que todo eran amenazas, sin conseguir otra cosa que coger y ahorcar algunos (entre quienes se hallaron los que arrastraron á Tordesillas), que encontraba por los caminos. Los de Segovia no se descuidaban, y así fué, que á los pocos dias salieron hasta unos 4.000 hombres á atacar á Ronquillo; pero auxiliado este por los capitanes que consigo tenia, los deshizo y obligó á huir á Segovia con gran pérdida. Este descalabro, y el saber que Ronquillo habia recibido refuerzos considerables, obligó á la Comunidad de Segovia á pedir auxilio á la de Toledo, y á esta á proporcionársele inmediatamente y acertado, dándoles por capitan al valiente y honrado Juan Bravo. Sin esperar la llegada de este ilustre caudillo, y sin la prudencia, órden y conocimiento de las cosas de la guerra que tan necesario les era, y cuya falta perdió á la santa causa de las Comunidades, salieron á atacar nuevamente á Ronquillo, quien retirándose en buen órden, y haciéndoles creer que les huia, cargó sobre ellos, cuando desordenados y de cualquier manera, avanzaron sobre él y su gente. Mal lo hubieran pasado los segovianos si no hubiesen aparecido en aquellos momentos las tropas de Padilla, Maldonado y Bravo, que con su sola presencia hicieron huir más que de prisa al feroz Ronquillo, apoderándose de la persona de un pagador que llevaba unos dos millones en dinero. Los de Segovia volvieron á su ciudad con su capitan el regidor Peralta, que habiendo sido preso al principio de la refriega, fué recobrado al echar de Santa María de Nieva á Ronquillo.

El odio contra los hijos de Cabrera y la Bobadilla, creció sumamente en Segovia, á causa de no haber querido estos tomar parte en pro de la Comunidad, y así fué que se comenzó con gran ímpetu el cerco y ataque del Alcázar, cuya defensa sostuvo don Diego de Cabrera, hermano del conde de Chinchon, ayudado de Rodrigo de Luna, que tenia por suya la torre de la Catedral. Hé aquí cómo da cuenta Colmenares de la guerra contra el Alcázar.

© Biblioteca Nacional de España

«Tentaron el asalto algunas veces, mas en vano, por la fortaleza del sitio y valor de los cercados. Entendiase que tenian provision para muchos dias; y á la verdad, muchos ciudadanos les socorrian de secreto, aunque el peligro era grande, y tanto, que habiendo un ciudadano noble nombrado Diego de Riofrio, enviado un mozo de campo á arar una tierra que tenia en aquella parte, nombrada vulgarmente Tormohito, detrás del Alcázar, salieron por un postigo veinte ó treinta arcabuces, y metieron bueyes y yegüero dentro. Publicóse el caso, y alteróse tanto la Comunidad, que en breve rato, más de 2.000 hombres le cercaron la casa, que era el mercado; y saliendo á disculparse con que unos le habian quitado sus bueyes, y otros le perseguian por ello, comenzaron á gritar: *¡muera, muera, que de acuerdo lo hizo para socorrer á los del Alcázar!* Y á la verdad daba sospecha haber llevado tambien al mozo. En tanto alboroto, algunos decian que debia ser oido, llevándole preso, con que partieron á la cárcel. Pasando la turba por la calle nombrada entonces del *Berrocal*, y hoy, (por el siguiente suceso) *de la muerte y la vida*, salió una mujer á una ventana voceando: *¿para qué le llevais á la cárcel? si no, á la horca; y si falta soga, veisla ahí*, y arrojó una. Y estuvo la canalla tan á pique de volverle á la horca, que consta de informaciones que hemos visto de aquel mismo tiempo y caso, que algunos bien intencionados los detuvieron, y corriendo se adelantaron á tener abierta la cárcel, para librarlo de la muerte con la prision, en que estuvo apretado muchos dias. Luego los Comuneros cortaron la puente que está detrás del Alcázar, sobre el arroyo Clamores, quitando aquel paso á los cercados..... Viendo la Comunidad la resistencia grande, trataron de picar y romper la capilla mayor de la Catedral, para señorearse de la iglesia y torre, y de allí combatir el Alcázar con mayor ímpetu y ventaja. Y..... al punto partieron á la ejecucion..... El cabildo, viendo tan ciega resolucion, se determinó á sacar el Santísimo Sacramento, y colocarlo en la iglesia de Santa Clara.....

Defendian los del Alcázar tambien la iglesia..... El jueves 22 de Noviembre, apretaron los Comuneros tanto el combate, que entre la capilla mayor y la de San Frutos, abrieron un portillo, por donde entraron hasta cincuenta hombres. Peleóse dentro con más odio al enemigo que veneracion al templo. En fin, los Comuneros, muertos dos y heridos cinco, volvieron fuera perdiendo lo ganado por sobrevenir la noche. Los cercados, considerando que en una noche no podia repararse el portillo, contra quien lo habia podido romper en la argamasa antigua, le repararon con malicia, cavando por la parte de dentro un foso de la hondura que permitió el tiempo. Aún antes de la siguiente luz, volvió la turba al combate, habiendo prometido largos premios á los que primero entrasen. Adelantóse un pelaire, vizcaíno impetuoso, con una bandera, á quien seguian cuarenta ó cincuenta, que impelidos del premio y del furor, rompieron los reparos del portillo, dando los más en el foso. Acudieron los de dentro á lograr la estratagema, y los de fuera al socorro. Murió el vizcaíno, dejando la bandera en manos de los cercados, y los Comuneros se retiraron con algunos heridos. Pero nada bastó á que no volviesen á entrar catorce muy furiosos, y dejándoles entrar bien adentro, dieron los cercados sobre ellos, mataron cinco, hiriendo los restantes: enfurecidos con la pena, acudió de tropel toda la turba furiosa y desatinada. Los cercados, rendidos á la continua fatiga, se retiraron al Alcázar, desamparando la iglesia al ímpetu de los Comuneros, que quitaron rejas, sillas y laudes para barreras y reparos contra las contínuas baterías de los del Alcázar, *que duraron seis meses*, con tanto coraje, que sucedia estar los cuerpos muertos entre las baterías, sin haber quién quisiese sepultarlos, hasta que el mal olor y corrupcion, forzaba á enterrarlos.

Habia el conde de Chinchon partido á Búrgos á pedir socorro al Condestable, que le dió diez arcabuceros: llegaron á Pedraza este mismo dia, 23 de Noviembre, y tomando allí cuatro arrobas de pólvora, salieron al anochecer con un guia, que les encaminó desmintiendo caminos y guardas hasta el Parral, donde aguardando hasta que la luna se pusiese, y estando todos, cercados y cercadores cansados de los combates, entraron en el Alcázar con secreto, aunque no tanto, que á la mañana no se publicase que habia entrado socorro á los cercados: aumentándose los recelos que los Comuneros siempre traian de que los nobles daban aviso y socorro al Alcázar. Averiguándose despues que el Condestable habia enviado gente, y que en Pedraza les habian dado pólvora, salió una compañía con ímpetu de destruir la tierra de Pedraza.»

Sin dejar un solo dia de molestar al Alcázar, y muy seguros los Comuneros de Segovia de que, con la vigilancia exquisita que ejercian despues de este hecho, el Alcá-

© Biblioteca Nacional de España

zar habia forzosamente de entregarse, cuidaron de auxiliar á las huestes que capitaneadas por Padilla, Maldonado y Bravo, guerreaban contra los imperiales. En Diciembre de aquel año (1520), enviaron 700 hombres á Padilla, pero fuéron dispersados por las tropas imperiales que mandaba D. Pedro de la Cueva. Léjos de desmayar con este descalabro, alistaron mayor número de gentes, y con su capitan Juan Bravo, las mandaron á Valladolid, donde entraron el dia 1.° de Febrero del año siguiente, y se incorporaron al grueso del ejército que mandaba D. Pedro, general en jefe del ejército comunero, hombre que más tarde hizo traicion á su causa, vendiéndose á los imperiales. Esta defeccion dió el mando general del ejército, al toledano D. Juan de Padilla, tan honrado como heróico y valiente ciudadano, pero poco experto en materia de guerras y demasiado considerado con la turba que componia sus huestes. La victoria que sobre los imperiales consiguió Padilla en Torrelobaton, animó grandemente á los Comuneros, y fué tambien la causa de su desastrosa ruina. Deteniéndose más de lo que debiera en aquella villa, dió márgen á que el ejército imperial se rehiciese, y que muchos de los soldados vencedores se desertasen ricos de botin. Cuando Padilla conoció su daño ya era tarde para remediarlo: ya no habia más remedio que morir con honra. Así aconteció. Derrotados en Villalar y prisioneros y heridos Padilla, Bravo y Maldonado, fuéron decapitados el miércoles 24 de Abril de 1521, en la plaza de Villalar, muriendo con el valor cristiano de los héroes, y con la honra que exigia la santa causa que defendieron, causa que hará imperecedera la memoria de aquellos mártires de la libertad.

El drama sangriento de Villalar, acabó con las Comunidades, y comenzó la era de persecuciones sin cuento y de venganzas inauditas.

Hasta Mayo del mismo año, no se disolvió la junta de Segovia ni se levantó el cerco al Alcázar. El dia 17 de aquel mes, salieron del Alcázar con gran pompa los que con tanto ahinco le habian defendido, uniéndose á la ciudad, para implorar perdon general para los mismos que tanto les habian combatido. Así lo concedió el Consejo, exceptuando á más de los que convenia: agradeciólo, sin embargo, Segovia enviando mil hombres bien armados, bajo las órdenes de Alonso Dávila, para la guerra contra Francia, contribuyendo no poco los segovianos á derrotar el ejército francés que habia penetrado por Navarra, con gran presteza, aprovechándose de las discordias civiles, pero que con más prisa aún desalojó cuanto habia ocupado en aquel reino.

Por este tiempo comenzó la fábrica de la *catedral actual de Segovia*, y como se habian trasladado al Alcázar algunas imágenes y reliquias de la iglesia, para librarlas del estrago de la guerra, pidiólas al cabildo. Excusóse el conde y se dilató la entrega. Pero habiendo muerto en un mismo dia, poco tiempo despues y en el Alcázar, el conde y su teniente alcaide Cristóbal de Sello, y entrado fraile dominico D. Diego de Cabrera, trató la condesa viuda de retirarse á sus Estados, y antes de verificarlo, avisó al cabildo que queria entregar las imágenes y reliquias que se custodiaban en el Alcázar.

© Biblioteca Nacional de España

Así se verificó, con procesion y gran pompa religiosa, en Octubre de 1522, la traslacion de todas las reliquias.

Restituido á España el emperador, y victorioso del francés en Pavía, trató de tener Córtes en Castilla, y estando en Toledo celebrándolas fué rogado de los procuradores de Segovia, para que la visitara. Prometió hacerlo despues de acabadas las Córtes, y así lo cumplió, entrando en el Alcázar en el mes de Junio de 1525, siendo corta su estancia, porque se vió obligado á partir á Madrid, donde le llamaban cuidados del rey de Francia prisionero Francisco I.



La catedral de Segovia.

Las contínuas y gloriosas guerras, con que Cárlos puso sobre todas las naciones de Europa el nombre español, desangraban y empobrecian el reino á la par que le proporcionaban paz en el interior, natural consecuencia de encontrar siempre abierto ancho campo, para brillar y medrar, en las guerras de Alemania, Francia, Italia y Africa, los ávidos de gloria y de fortuna.

En 1532 celebráronse Córtes en Segovia, que indudablemente tendrian sus sesiones en el Alcázar, y las que presidió el cardenal D. Juan de Tavira, arzobispo de Toledo, por encargo especial del emperador; en ellas se concertaron estas leyes: «Que no pueda ser fiscal eclesiástico quien no tuviere órden sacro: Que los escribanos tengan arancel de sus derechos y signen sus registros al fin del año: Que cinco del Consejo vean los pleitos de segunda súplica: Que el término ultramarino se pida con el ordinario, para excusar trampas de dilaciones en los pleitos.» Y se renovó la antigua ley real de

© Biblioteca Nacional de España

Castilla, de pena de aleve al casado con dos mujeres vivas á un tiempo, quedando la averiguacion y castigo de esta culpa por ambos fueros, con prevencion de jurisdiccion.

En el año de 1548, por el mes de Junio, la víspera de San Juan, entró en el Alcázar el príncipe D. Felipe, en compañía de sus dos hermanas D.ª María y D.ª Juana, siendo recibidos con pompa y festejos por la ciudad de Segovia : residió en ella muy pocos dias.

G. Cruzada Villaamil.

© Biblioteca Nacional de España

UN JARRO DEL SIGLO XVI.

El jarro, cuya forma damos á conocer en el grabado que acompaña á estas líneas, es de durísimo barro vidriado de color gris. Su forma es casi ovalada, tiene un pié en la parte inferior, y un cuello bastante ancho en la superior. El asa antigua, que se ha roto, ha sido sustituida por otra de zinc que ciñe su boca y se une á la parte superior del centro. Su tamaño es de metros 0,3 de altura por 0,4 en su mayor perímetro. En la superficie se ven varios relieves tocados en su mayor parte con vidriado azul, producido por medio del cobalto. Representan estos, en el cuello, un mascaron, del cual se desprenden dos palmetas y en los espacios algunas flores. En la parte superior, que se une con el cuello, se ven dibujos sencillos, y entre ellos, y en campo azul, unas bellotas; en la inferior unas estrias grises y azules alternativamente, bajando todas ellas hácia el pié. Ambos dibujos están separados por algunas líneas de adorno que corren alrededor del jarro y encierran una faja horizontal, representando, en ocho compartimientos formados por unos arquitos de medio punto *adornados*, los siguientes asuntos:

1.° Un caballero que, vestido con capa parecida á un ferreruelo, valona y chambergo de pluma, entrega un objeto á un hombre, de traza más humilde, que está delante de él con la gorra en la mano y que, al recibir el obsequio, se inclina respetuosamente. Entre ambos hay colocado en el suelo un gran cesto lleno de objetos semejantes al que recibe el obsequiado. Detrás de este se descubre una figura con traje talar que parece una mujer.

2.° El mismo hombre sentado y con la gorra en la mano izquierda, bebe de un jar-

© Biblioteca Nacional de España



C. Pizarro 2.°

JARRO ALEMAN DEL SIGLO XVI.

De la Coleccion del Sr. D. Aureliano Fernandez-Guerra y Orbe.

© Biblioteca Nacional de España

© Biblioteca Nacional de España

ron que le presenta un caballero cubierto con sombrero de forma extraña, valona y capa. En el suelo hay un barril.

3.° Dos hombres, uno vestido de bata larga muy adornada y otro con sólo una ropilla. Este último está sentado y parece en ademan de quitarse un zapato. Ambos llevan sombrero y valona. En medio hay un mozo vestido solamente con un calzon que le llega á la rodilla. El caballero de la bata le está poniendo la capa que parece haberse quitado el otro.

4.° Un hombre calvo, de barba larga, que lléva pendiente del cinturon una gran bolsa, da la mano á otro que viste traje de peregrino, con botas caladas, capa de viaje, cuello escotado, sombrero cubierto de conchas y un báculo en la mano izquierda. Entre ambos hay un muchacho con gorra puesta, levantando el brazo izquierdo como hablando al de la barba.

5.° Un enfermo en la cama, que es de rara figura, medio cubierto con una manta y envuelta la cabeza en unos paños. Detrás, á la izquierda, aparece el busto barbado de un santo con nimbo, probablemente el de Jesucristo. Delante de la cama hay un caballero en traje del siglo XVI, con valona, capa, espada y chambergo.

6.° Un caballero con valona, descubierta la cabeza y sentado detrás de un cepo, por cuyos agujeros aparecen sus piés. Al lado se ve un busto con nimbo parecido al del compartimiento anterior. Delante está de pié otro caballero con la cabeza descubierta. Lleva valona y una capa larga, cuyos pliegues ha recogido sobre el brazo izquierdo. Apoya ambas manos en una gran espada que descansa en el suelo.

7.° Dos caballeros, uno con sombrero, el otro sin él, depositan en una sepultura abierta el cadáver de un hombre; en el suelo hay tirado un azadon. En el centro del fondo preside al acto una dama lujosamente ataviada.

8.° Dos caballeros descubiertos y una señora, están de pié con las manos abiertas y en ademan de alegría, dirigiendo su vista á la parte alta, donde entre nubes aparece Dios sentado en un arco iris, rodeado de cuatro cabecitas de ángel. Todos estos asuntos representan sin duda, como ya sospechó el dueño del jarro, las siete obras de misericordia, y así lo atestiguan unos letreros que entre arco y arco corren por encima de los pilares. Dicen así: en el primero, H.S; en el segundo, D:DR: en el tercero, N:K:; en el cuarto, F.BH.; en el quinto, K:BES:; en el sexto, GEF:T; en el sétimo, D:B:G; en el octavo y noveno, W:D:B LON, y podrán traducirse del modo siguiente en aleman antiguo: «Hungrige sättigend, Durstige dränkend, Nackte kleidend, Fremde beherbergend, Kranke besuchend, Gefangene tröstend, Dodte begrabend — wirst du belohnt;» es decir: *dando de comer á los hambrientos, de beber á los sedientos, vistiendo á los desnudos, hospedando á los forasteros, visitando á los enfermos, consolando á los prisioneros, sepultando á los muertos—serás recompensado.* El jarro es pues indudablemente de fábrica alemana, si bien pertenece á los de la clase que suele denominarse en

© Biblioteca Nacional de España

Francia, *Grès de Flandre*, denominacion que reciben estos jarros, por haberse fabricado en grande escala en los Países Bajos y en la parte de la Alemania del Norte que linda con estos reinos siendo en particular tres las variedades conocidas. Una, que consta de cántaros de forma más ó menos cónica de un barro amarillo, muy claro, con adornos sencillos y de buen gusto. Otra, cuyo barro es de color pardo, componiéndose los adornos de armas ó de figuras representadas debajo de arcos. Y otra de color gris con adornos en relieve, siendo por lo general el fondo vidriado, de color azul ó de castaño oscuro. El ejemplar en cuestion, que es por cierto de los más bellos que pueden encontrarse, corresponde á la última clase. Aparece ya en documentos de principios del siglo XVII, como propiedad de la casa de Órbe, y pertenece hoy dia al Sr. D. Aureliano Fernandez-Guerra y Orbe. Otros tuvo ocasion de ver durante su viaje por España el Sr. Emilio Hübner, de Berlin, entre ellos, uno en Écija que llevaba por faja un alfabeto aleman, varias veces repetido (Rhein, *Museum für Philologie*, tomo 17, p. 27); y por fin, corresponde tambien á esta clase de jarros, el célebre de Trigueros que lleva la inscripcion alemana: «Ach Got, duhe dich erbarmen uver mig«, *¡ay Dios, ten compasion de mi!* leyenda que el insigne Erro creyó celtibérica, y cuya traduccion en vascuence, podrán encontrar en su libro del *Alfabeto de la lengua primitiva* los lectores desocupados.—Parece por lo tanto que los jarros de esta clase no son muy raros en España. Y nada más natural que nuestros tercios de Flandes gustaran allí del vino, y al volver á la madre patria trajesen consigo semejantes objetos en recuerdo de aquel buen país.

J. Z. Z.

© Biblioteca Nacional de España

ARQUITECTURA DE TETUAN.

I.

En la historia del arte, enlazada íntimamente con la del desarrollo general del espíritu humano, hay faces tan poco estudiadas, períodos tratados por los eruditos con negligencia tal, que no parece sino que al investigar su orígen y progreso han querido prescindir deliberadamente de ciertas razas, como indignas de figurar en el gran cuadro de la civilizacion.

Así acontece con los pueblos musulmanes, generalmente desdeñados en tal sentido, cuando no se les atribuye una completa ineptitud, y privacion absoluta del sentimiento de lo bello. Acaba de publicarse una historia general de la arquitectura, llena de extrañas doctrinas [1], y que parece escrita expresamente para probar que la raza semítica, y en especial la árabe, ha sido siempre rémora de la civilizacion, que no ha traido al mundo sino elementos destructores, y careciendo de capacidad para el arte, no ha sabido producir sino groseras imitaciones, y adulterar torpemente el puro tipo de la belleza clásica con formas caprichosas y faltas de grandeza. Es posible que el autor juzgue por ajenos relatos, y no haya visto los monumentos árabes ni su literatura, lo cual parece necesario para caminar con acierto en tales materias, y pronunciar, al menos con conocimiento de causa, un fallo que en cierto modo viene á declarar *incivilizable* á una gran parte del linaje humano. Sin duda hay que reconocer un elemento superior en el espíritu de aquellos pueblos, que han producido monumentos artísticos y literarios, en que se ve unida la grandiosidad á la belleza; mas la falta de aquella primera circunstancia,

[1] Ramée, *Hist. gener. de l' Architect.*

© Biblioteca Nacional de España

aún históricamente comprobada, sólo podrá revelar que determinados pueblos no participan de cierta elevacion de ideas y de sublimes aspiraciones que en otros resplandecen, pero no que carezcan de todo punto de buen gusto y de sentimiento esthético.

Hay en cambio una circunstancia que las crónicas de los musulmanes de Africa y España nos demuestran claramente, y que sin embargo no sabemos haya sido indicada expresamente por ningun historiador moderno, y es la incontestable inferioridad artística, científica y literaria de la raza berberisca, con respecto á los árabes, que dió lugar entre ellos á algunas curiosas controversias [1]. Vemos, con efecto, que apenas se extiende y engrandece el poder creado por Mahoma, aquellas gentes poco antes tan rudas adoptan de las ciencias griegas toda la parte compatible con sus doctrinas religiosas, estudian sus filósofos, y emprenden considerables obras en la Siria y en el Egipto, aprendiendo los principios esenciales de los pueblos á la sazon más cultos, y con los cuales se hallaba en contacto, el imperio Bizantino, y el reino de Persia. Establecido un gobierno independiente en España, aparece un arte, que aunque revela sus orígenes y derivaciones, se muestra ya en gran parte modificado y con elementos de vida propia, por razon de las diversas necesidades religiosas y civiles de los árabes, y su peculiar manera de ver y de sentir. Creemos que debió de influir en ellos algun tanto la civilizacion española-bizantina que encontraron en nuestro país, decaida sin duda en aquel tiempo, aunque no tan completamente olvidada como algunas veces se ha supuesto; mas la influencia capital y que esencialmente les dominaba era sin duda la oriental, y sus mismos analistas nos refieren que en la época de Abderrahman III, vinieron para la construccion de Zahara y de otros palacios arquitectos de Constantinopla y de Bagdad [2], es decir, los representantes del arte bizantino y del arte persa de que hemos hecho mencion.

En el momento en que la inquieta raza berberisca, numerosa en España, adquiere fuerza y preponderancia bastante para aspirar al mando supremo, y se sobrepone por algun tiempo á los árabes, desaparece la civilizacion creada por los califas cordobeses.

El palacio de Abderrahman III es destruido, la biblioteca de Al-Haquem destrozada, y sólo quedan ruinas donde los africanos ponen la planta. De nuevo aparece la cultura en la época de los reyes llamados de *Tháifas*, algunos de los cuales construyen palacios, y todos á porfía protegen y cultivan la literatura: mas aquella débil organizacion se desploma ante la presencia del poderoso Almoravide. Ninguna ocasion más propicia

---

[1] En la introduccion de M. Dugat á la obra de *Al-Maccari, ed. de Leyden*, puede verse una disputa entre un africano y un árabe-español sobre la supremacía literaria de uno y otro país. Este contesta al primero con cierto desprecio, indicándole con maliciosas reticencias que sus compatriotas pertenecen á una raza innoble y baja, y que de ningun modo puede compararse por su inteligencia con los verdaderos árabes.

[2] Ebn Jaldun, *Hist. de Esp.* Ms. árabe.

© Biblioteca Nacional de España

para que los africanos manifestasen todo su valer y todo el alcance de su inteligencia y de su genio. Un imperio dilatadísimo, y como ha habido pocos en el mundo, un rey dotado de eminentes cualidades políticas y militares, períodos de tranquilidad, inmensas riquezas. Y sin embargo, aquel imperio llega á su término y se desvanece, dejando sólo tristes recuerdos de su intolerancia, de su rudeza y de su fanatismo [1]. Y no es que consideremos á los pueblos africanos incapaces de civilizacion y faltos de toda aptitud para las artes y las ciencias, sino que se hallaban completamente dominados, como lo están hoy dia, por un exágeradísimo y falso sentimiento místico, que absorbe todas sus facultades, y se sobrepone á todos sus instintos, privándoles de actividad, de movimiento, de expansion. La dinastía de los Almohades que vino despues, contó algunos príncipes ilustrados y amigos de la literatura y de las artes, sobre todo el famoso Yacob Almanzor, en cuya época se construyó la Giralda y otra igual torre en Marruecos. Mas hay que advertir que este monarca, como algunos otros, habia sido educado en España, habia permanecido durante su juventud en Sevilla, donde aún se conservaban las antiguas tradiciones, y estaba, por decirlo así, completamente *arabizado*. Además, el mero hecho de ser africano el rey que dispone las construcciones, nunca puede ser prueba de que el arte que en ellas se manifiesta, pertenezca á su propia raza, y antes por el contrario, tenemos por cierto que la mayor ilustracion de los reyes Almohades en todos sentidos, fué debida á su larga permanencia en España, y á su predileccion por este país [2].

Mas cuando la arquitectura árabe aparece en todo su esplendor es en la época en que constituido un reino independiente en Granada, y sustraidos los árabes al dominio africano, pueden desplegar con libertad su genio, é imprimir á sus obras el sello de su carácter especial. Entonces se manifiesta un arte completamente emancipado de sus influencias originales, y que se trasmite á las comarcas africanas en los primeros tiempos de los Beni Merines. Consta que los edificios construidos por estos reyes y los

---

[1] Los Almoravides por razones políticas y militares, fundaron á Marruecos, mas sólo era una fortaleza sin condiciones artísticas, que se sepa, hasta que en tiempos posteriores fué engrandecida y dotada de buenos edificios.

[2] En la dinastía de los Almohades se observa que mientras los príncipes daban muestra de cultura y de ilustracion, el pueblo se hallaba en la mayor ignorancia, y dominado por un fanatismo irracional é intolerante hasta lo sumo, viéndose aquellos precisados á transigir frecuentemente con la opinion pública, y á obrar en contradiccion con sus ideas y convicciones.

En cuanto á la arquitectura, no estamos léjos de creer que el género llamado de transicion, que aparece en la Giralda, no fué importado de Africa, sino practicado en toda España por aquel tiempo, teniendo por cierta la noticia dada por un historiador árabe, de que los arquitectos de los reyes Almohades eran españoles en su mayor parte. Tal cuestion, que no pertenece á este lugar, necesita tratarse especialmente y por extenso, tanto más cuanto que nuestra opinion se halla en pugna con la de algunos eruditos. (Véase: Madrazo, *Recuerdos y bellezas de España*. Sevilla, p. 355.)

© Biblioteca Nacional de España

de Tremecen, fuéron debidos en gran parte á obreros españoles, muchos de ellos cristianos [1].

Con la decadencia del arte granadino que tan visible aparece en muchas construcciones que se conservan, decayó probablemente el africano, y mucho más desde el momento en que se asentó en el trono de Marruecos la dinastía de los Xerifes, pero no por eso dejamos de considerar interesante y oportuno el exámen de los monumentos existentes para poder juzgar hasta qué punto han conservado las antiguas tradiciones en las modernas obras, aunque revelen, como en Tetuan acontece generalmente, una completa falta de inspiracion y gusto.

Es Tetuan una de las ciudades menos citadas por los escritores árabes, y parece que durante la edad media tuvo poquísima importancia, hasta que conquistado el reino de Granada, muchas familias se refugiaron allí, y constituyeron un señorío independiente, que permaneció hasta el siglo XVI. Sus más antiguas construcciones, no creemos por lo tanto que se remonten más allá de aquel siglo, ó fines del XV, y hoy dia se encuentran bastante desfiguradas con recomposiciones y añadiduras muy recientes. En la actualidad no existe arte propiamente dicho entre ellos, sino una práctica rutinaria que da á todos los edificios un carácter de uniformidad en su planta y detalles, que sorprende desde el primer momento; mas esta misma rutina y ausencia completa de inventiva, hace interesante su estudio, puesto que es evidente que para llegar á tal estado han venido practicándola de tiempo atrás, y procede de una época más antigua y más próxima á sus orígenes.

De las construcciones militares, religiosas y civiles que hay en Tetuan, las dos últimas son las que ofrecen mayor interés, pues las murallas se reducen á una simple tapia almenada, flanqueada por torres semicirculares ó cuadradas, bastante sólidas para resistir á las tríbus berberiscas, propensas á robos y desmanes, pero enteramente inútiles para sufrir un formal ataque con los modernos medios de destruccion. Lo mismo sucede con la Alcazaba que domina la ciudad; espacioso recinto ceñido de altos muros y torreones, por lo general cuadrados y alguna vez octógonos, fabricados con argamasa y sin detalles ni adornos ningunos. El choque de la artillería moderna reduciria á escombros en muy breve espacio esta fortaleza, que como tantas otras de los antiguos tiempos, más parece fabricada para amenazar á la ciudad que para defenderla de enemigos exteriores. Todas las puertas abiertas en el muro, y que dan entrada á la poblacion, son constantemente

---

[1] Los Beni Merines tenian á su servicio gran número de cristianos, y aún se ven en Tremecen restos de un gran edificio llamado la *Almanzora*, acerca del cual corre entre el vulgo una tradicion que corrobora nuestro aserto. La torre de este edificio conserva intactos tres de sus lados, habiéndose arruinado el tercero. Los naturales del país dicen que esta parte fué la ejecutada por los cristianos, y Dios ha decretado su ruina por el desacato de haber sido encomendada á manos infieles obra tan meritoria. (*Revue afr.* núm. 17.)

© Biblioteca Nacional de España

de arcos ultrasemicirculares y algo apuntados, y suelen tener en el *extrados* un sencillo adorno de resalto, en festones ó pequeños lóbulos, que suelen hallarse tambien en línea recta á mayor altura, y en el paraje donde se supone el arquitrabe. Estas entradas están defendidas por torres, ó flanqueadas por un rebellin, y una de ellas, que parece la más antigua, abierta en un torreon y situada al Norte de la ciudad, presenta, como la mayor parte de los castillos de la edad media, una entrada en zic zac para facilitar la defensa.

En medio de la poblacion hay restos de otra alcazaba que aparece con mayor aspecto de antigüedad, y que tal vez serviria de morada á fines del siglo xv ó principios del xvi al señor de este territorio. Se conserva intacto un gran lienzo de muralla, de considerable elevacion, con una torre cuadrada en cada extremo, y otra de planta exágona en el centro. Todas arrancan por la parte inferior en talud hasta la cuarta parte de su altura próximamente, en que comienza la línea vertical. La torre exágona se ve adornada en su parte superior y en cada una de sus faces con arcos lobulados de ladrillo, en cuyo centro macizo se abre una pequeña ventana cuadrangular, ofreciendo un aspecto sencillo y severo, pero regular y agradable.

Los edificios religiosos de los musulmanes, son de dos especies: mezquitas destinadas á las precisas prácticas coránicas, ó monumentos consagrados á la memoria de algun santo y á la conservacion de su venerada tumba. A veces reunen uno y otro carácter, y algunas famosas mezquitas han debido su grandeza y esplendor á la nombradía y alto concepto de santidad de algun varon cuyo cadáver reposara en aquel lugar. Tal sucede con la famosa mezquita de Medina, que guarda el sepulcro de Mahoma, y que los musulmanes visitan respetuosamente en su peregrinacion obligatoria. Otros muchos de estos santuarios, altamente venerados, se encuentran en el campo, y constan solamente de una especie de vestíbulo, al cual se entra por un pequeño arco, y un segundo espacio perfectamente cuadrado y cubierto con una cúpula, por lo general rebajada, bajo la cual aparece el sepulcro, rodeado de una verja de hierro ó de madera. En las inmediaciones de toda ciudad musulmana se ve gran número de estos santuarios cuidadosamente blanqueados, y que ofrecen entre arboledas y jardines, ó en apartadas montañas un aspecto sumamente pintoresco. Algunas veces se encuentran en parajes muy lejanos, y en este caso, sirvieron primero de morada, y fuéron despues sepultura de algun asceta que se retiró á la vida solitaria, y allí permaneció entregado á la meditacion y á las oraciones y separado del mundo. Tal sucede con la mal llamada Mezquita, próxima á Ceuta.

Las mezquitas propiamente dichas, se hallan construidas bajo un plan bastante uniforme, y la mayor de Tetuan, puede servir de modelo para comprender el sistema generalmente adoptado. La puerta es un arco de herradura, apuntado y sin adornos. Sólo en la parte superior tiene inscrita en cifras comunes la fecha de su construccion,

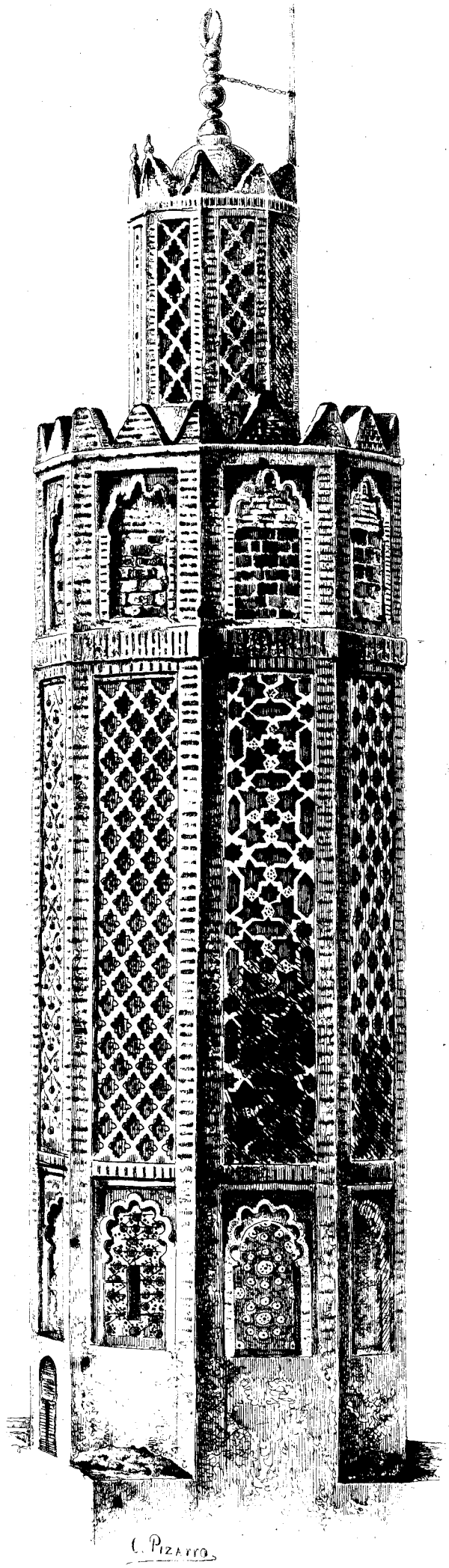
© Biblioteca Nacional de España

que es bastante moderna. Por ella se entra en un patio cuadrangular y espacioso, rodeado de una galería con arcos semejantes á los de la puerta, sostenidos por pilares cuadrados, de ladrillo y yeso, con una pequeña cornisa por capitel. En el centro hay una fuente con taza de mármol, en forma de concha, sostenida por un pié sencillo, y á una altura proporcionada para la ablucion. En la pared de la galería de la derecha se ven tres arcos á distancias iguales, que dan paso al recinto destinado para la oracion. Consta de cinco naves de extension igual á la del patio, y siete transversales, con arcos y pilares idénticos á los de la galería exterior; el techo es de madera pintada de diversos colores, predominando el rojo y el azul, y en el frente central, se encuentra el Mihrab ó Santuario, que se reduce á un nicho semicircular de 2,50 metros próximamente de altura, y 1,50 de ancho, con adornos de estuco poco esmerados. En todo lo restante del edificio, no hay decoracion ninguna, hallándose cubiertas las paredes y pilares hasta la altura de unos dos metros, poco más ó menos, con una estera de junco que tapiza tambien el suelo. A cada lado del Mihrab hay una alacena con puertas pintadas de rojo, azul y verde, formando estrellas y otras combinaciones geométricas.

La torre ó *azoma*, que en algunas mezquitas del Oriente se encuentra unida al cuerpo principal del edificio, segun el rito *malequí*, seguido en Africa, debe construirse en uno de los ángulos del patio, ó separada completamente, y en comunicacion sólo con las dependencias subalternas del templo. De esta suerte se encuentran las de Tetuan. En su construccion presentan una analogía tal con la Giralda, que con el exámen de aquellas podemos formar una exactísima idea de lo que en su estado primitivo seria esta famosa torre. Son constantemente cuadradas ú octógonas, á fin de que determinen los cuatro puntos cardinales, en cada uno de los cuales el *Muezzin* ha de repetir su llamamiento á la oracion. Las cuatro, ú ocho faces exteriores, corresponden exactamente con las de un gran machon, macizo, cuando no es de muy extensas dimensiones, que se levanta por el interior, como eje de la torre, y se une con las paredes externas por una bóveda ascendente que sostiene la escalera ó rampa por donde se sube, constituyendo de esta manera un sistema de contrafuertes interiores, que traban y enlazan la construccion, y le prestan gran firmeza. Los muros exteriores que suben en línea vertical, terminan en una plataforma con antepecho almenado; mas el eje interior sube á mayor altura, y forma un segundo cuerpo, terminado tambien en almenas y en una cúpula rebajada, sobre cuya clave encaja una espiga de hierro en que están colocadas bolas de bronce, hierro ó madera de diversos tamaños, y por lo regular de mayor á menor en sentido ascendente, piñas ú otro remate semejante. Todas las torres tienen tambien un asta para izar una bandera, que varia de color segun la mayor ó menor solemnidad de la fiesta. Jamás rematan estas torres en ángulo agudo, ni creemos que en estas comarcas occidentales los árabes hayan tenido jamás otro sistema

© Biblioteca Nacional de España

© Biblioteca Nacional de España



C. Pizarro

TORRE DE LA MEZQUITA DE LA CALLE DE BARBASTRO

(Tetuan)

© Biblioteca Nacional de España

que el ya descrito, sintiendo por lo tanto no poder convenir con la conjetura propuesta por un ilustrado arqueólogo, segun la cual la Giralda terminaria en una cubierta elevada y aguda. Las descripciones que se conservan de esta torre, convienen exactamente con las modernas de Tetuan.

La mayor parte están desprovistas de adornos, algunas pintadas, y pocas otras decoradas con adornos de resalto. Los arcos festonados y los ornatos en forma de rombos, son los empleados casi exclusivamente, siendo escasos los ejemplares de otra combinacion, como la que ofrece el grabado adjunto en una de las fases de la torre. La Giralda nos ofrece en su decoracion los mismos elementos, que tambien aparecen frecuentísimamente en Granada, puesto que tienen su fundamento y razon de ser en el sistema árabe de construccion, habiéndose conservado despues como mero adorno, como sucede entre nosotros con muchos detalles del arte clásico, razonados entonces, y que despues han pasado á ser simples medios de decoracion, que se ven con frecuencia empleados sin venir á cuento. Las torres cubiertas de ornamentacion están además pintadas, sobresaliendo el color rojo.

Obsérvase, por lo tanto, que los musulmanes en sus construcciones religiosas han conservado las tradiciones antiguas, y sus elementos peculiares, notándose únicamente en algunos pequeños detalles, como las cornisas que separan los pilares del arranque de los arcos, la moderna influencia europea, que aparece mucho más eficaz en los edificios civiles.

(*Continuará.*)

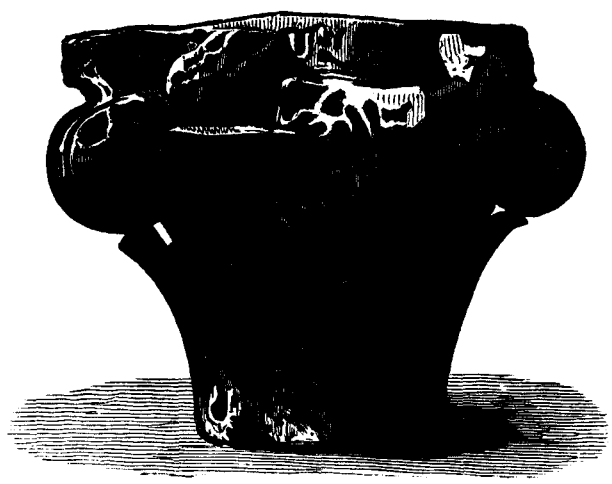
EMILIO LAFUENTE ALCÁNTARA.

© Biblioteca Nacional de España

DE LA ARQUITECTURA

CRISTIANO-MAHOMETANA.

(Continuacion.)



No intentamos seguir paso á paso y por fechas fijas la formacion del primer estilo de la arquitectura mixta, porque no existen los datos históricos necesarios, y el carácter de los monumentos ofrece poquísimas circunstancias en que apoyar una clasificacion rigorosamente cronológica.

Tiene dicho estilo la singularidad de presentarse en casi todos los edificios más antiguos que de él se conocen, tan formado y completo como si los primeros artífices que lo emplearon lo hubiesen concebido en todo su posible desarrollo; ninguna indecision, ninguna señal de inseguridad de aquellas que caracterizan un arte que principia, se encuentra por lo regular en los monumentos, y especialmente en los religiosos.

Durante los siglos en que floreció el estilo de que se trata, que fuéron desde el XII al XV, sufrió escasísimas transformaciones, aunque á veces se mezclase, pero sin confundirse con otros que á la sazon se usaban procedentes de análogo orígen; y por último, desapareció sin señales de decadencia, sin desnaturalizarse y sin ceder, como de ordinario acontece, el puesto poco á poco á la arquitectura que le reemplazó. Pudiérase,

© Biblioteca Nacional de España

pues, decir, que en un mismo tiempo, que una misma mano trazó cierto número de modelos, concluidos los cuales, desapareció el estilo para siempre.

Esto, no obstante, procurarémos bosquejar la parte que podamos de su historia, uniendo á las conjeturas los indicios aunque escasos é incompletos que ofrecen los propios monumentos.

En primer lugar, no nos parece de difícil explicacion cómo se confundieron los gustos cristiano y mahometano en una nueva arquitectura, sin que apenas haya quedado vestigio de sus primeros ensayos. Las mismas causas históricas que por una parte favorecian esta confusion de gustos, estorbaban por otra que fuese tan fecunda respecto de la arquitectura como de las demás artes. Cuando aplacado el primer rigor de la reconquista, los cristianos comenzaron á ocupar por capitulacion villas y ciudades sin arruinar sus edificios ni expulsar á sus moradores, poco ó nada tenian que reconstruir: un alcázar para el rey, una iglesia para los cristianos y una ciudadela para el presidio y defensa del pueblo conquistado, era cuanto se podia necesitar en materia de edificios, y todo esto se encontraba existente: el alcázar del rey ó el alcaide moro, servia para el rey ó alcaide cristiano: la ciudadela cambiaba de defensores, y la mezquita era desde luego purificada y consagrada al culto católico. Habíase estipulado en Toledo, que la mezquita mayor quedaria en poder de los moros, y no obstante la fe jurada, los cristianos expulsaron de ella bien pronto á los infieles, cosa hasta natural en aquellos tiempos, y tratándose de enemigos por religion y por sangre, aunque unos y otros hubiesen capitulado con el mejor ánimo lo contrario.

A fines del siglo XI se acuñaron monedas con inscripciones bilingües, se fabricaron joyas, armas, muebles y hasta objetos dedicados directa y exclusivamente á lo más sagrado del culto, mezclándose en su configuracion y adorno las artes de ambos pueblos: de todo esto quedan no pocos testimonios, y sin embargo, difícil seria encontrar un solo edificio civil ó religioso que tuviese el mismo carácter y perteneciese al mismo tiempo.

Los reparos de muros y fortificaciones que probablemente se harian para remediar los daños ocasionados durante el asedio que precediese á la capitulacion, en poco se distinguirian, aunque pudieramos conocerlos, de las construcciones primitivas. Mas conviene recordar que ya las condiciones locales ó bien los fueros ó franquicias que los reyes concedian á muchos pueblos reconquistados, solian atraer nuevos habitantes, los cuales, no encontrando vacío dentro del recinto murado, formaban arrabales unidos á la antigua poblacion, como se ve en no pocas ciudades recobradas en aquel tiempo. De aquí nacia la necesidad de construir además de las casas necesarias nuevas fortificaciones y recintos para defender aquellos barrios de ataques exteriores, y aún para dominarlos y contenerlos interiormente y evitar choques y alborotos con los vencidos. Para esto no habia que traer arquitectos ni obreros de fuera, y aunque viniesen, habian de amoldar

© Biblioteca Nacional de España

sus construcciones á la clase de materiales usados en la tierra y á las prácticas y manejo acostumbrado de los trabajadores.

De las casas y edificios habitables labrados de este modo, construcciones las más de escasa importancia artística sin duda, y en cuya fabricacion se preferiria el poco gasto á la solidez monumental, no queda vestigio alguno que sepamos, pero sí de las fortificaciones, puentes y demás edificios militares que rodeaban dichos barrios. Estos edificios son precisamente los que demuestran la transicion de la arquitectura puramente arábiga al estilo mestizo, y en los cuales se nota cierta indecision, juntamente con una marcada rudeza. Como disposicion general, siendo las condiciones de esta clase de fábricas cosa dependiente de las circunstancias del terreno y de los medios conocidos de ataque y defensa, no se diferencian de las usadas indistintamente á la sazon por moros y cristianos; en el empleo de materiales, está seguida la costumbre mahometana, pero en las formas accidentales y de adorno, se encuentra el gusto arábigo bastardeado como queriendo ostentar mayor grandeza, sin conseguir más que desnaturalizar su delicada elegancia.

Prescindimos de intento del exámen de estas construcciones, porque tenemos entendido que persona competente se propone ofrecer en las columnas de El Arte, un detenido estudio de la arquitectura militar á que nos referimos; para nuestro propósito basta advertir que las obras más antiguas del género de que se trata, son las militares, las cuales demuestran que el estilo nuevo comenzó por declinar y transformar la arquitectura mahometana y no por la introduccion repentina de elementos artísticos cristianos.

Las construcciones civiles por insignificantes que fuesen, debieron prestar materia á los artífices para ensayar de contínuo el nuevo arte, en el cual sin afectacion ni violencia se encontraban comprendidos los dos gustos, como lo estaban dentro de un mismo pueblo las dos razas. Llegado pues el caso de levantar un edificio de mayor consideracion, bastó reproducir más ámpliamente el estilo ya formado en las fábricas civiles como cosa probada por la práctica, y hácia la cual habia engendrado aficion la costumbre. El edificio de mayor consideracion que por entonces podia exigirse era sin duda una iglesia; nada más urgente, supuesto el aumento de poblacion cristiana: así nació como improvisado todo un género monumental religioso. Pero no se ha de perder de vista para pasar adelante, en qué parte de la Península se habia de emplear esta arquitectura naciente, y hasta qué punto las circunstancias contribuian á favorecer y fomentar su engrandecimiento.

Los pueblos en que acontecia la transformacion artística eran los de la region central de la Península, porque más hácia el Norte, los elementos cristianos predominaban, y con ellos las artes comunes á toda Europa en aquel tiempo, con las diferencias propias de cada localidad. Dichos pueblos eran fronterizos, y se hallaban expuestos,

© Biblioteca Nacional de España

por fuerte que fuese su posicion á contínuas invasiones y molestias, así como sus campos estaban abiertos á frecuentes correrías, de forma que no ofreciendo la seguridad y ventajas apetecidas, ni se establecian en ellos opulentos monasterios, ni habia para qué emplear grandes caudales en fábricas suntuosas. Sirviendo pues para alcázar del rey, para catedral ó parroquia, segun fuere la poblacion, y para morada de los magnates, los edificios morunos de análogo destino, y no favoreciendo las circunstancias las fundaciones monásticas, á las cuales debia el mayor impulso á la sazon el arte, este habia de verse por fuerza reducido á la construccion puramente militar, ó bien de obras utilitarias y extrañas al embellecimiento verdaderamente artístico, el cual quedaba reservado á las casas y á las iglesias y santuarios, que exigiere la devocion privada, ó fuesen menester para la cura parroquial. Si la necesidad y los medios fuéron bastantes para que la arquitectura recibiese grande impulso, lo demuestran harto claramente los propios monumentos, cuya pequeñez y económica construccion denotan poca riqueza y no mayor necesidad de grandes fábricas. Este último dato, en especial, es tan fehaciente, que excusa más extensas consideraciones; si el número de fieles ó la importancia de las parroquias hubiera requerido edificios de grande extension, el arte, bueno ó malo, habria respondido á la exigencia, de modo que no sucediendo así, bien puede inferirse que faltó causa y estímulo para que los arquitectos acometiesen empresas de cierta magnitud, que de seguro hubieran dado al arte mayor vuelo, desde el principio, y mejores condiciones de prosperidad y adelantamiento.

Prescindimos de pruebas históricas, para corroborar esta opinion, no sólo por ser harto vulgares cuantas pudiéramos aducir, sino porque nos desviarian de nuestro propósito; que para nosotros nada hay más elocuente, tratando de cosas artísticas, que los monumentos mismos, los cuales reflejan la historia más vagamente sin duda, pero con mejores testimonios de certeza, porque el error ó mentira que cabe en la palabra, no cabe en las formas que retratan la inspiracion y costumbres de un siglo y de un pueblo.

Séanos ahora lícito interrumpir las reflexiones que preceden, para examinar la arquitectura que nos ocupa, y dar á conocer sus principales caractéres. Inútil es decir que nos fijamos para el presente estudio en los monumentos religiosos, no sólo porque dejamos para un tratado especial los militares, sino porque en aquellos está comprendido lo más esencial y notable del estilo comun á unos y á otros.

La arquitectura arábigo española, como arte importado de remotas tierras, nunca perdió ciertas condiciones de su orígen, á las cuales debia sus formas fundamentales. Habia nacido sin duda donde abundaban poco el mármol y la piedra de cantería, por manera que su sistema de construccion estaba fundado en el empleo del ladrillo, argamasa, mampostería, y demás elementos constitutivos del aparejo pequeño, ó sea el que se compone de morteros y materiales menudos. Los edificios de piedra construidos en Córdoba, fuéron fabricados, segun testimonio de los mismos historiadores ára-

© Biblioteca Nacional de España

bes, por artífices extranjeros, y los de España, si por imitacion edificaron alguna vez empleando la cantería, á lo menos en los tiempos á que nos referimos, lo hicieron de tal modo que no se desnaturalizase su manera tradicional de construir: por esta razon sólo se encuentran usados los sillares en muros y arcadas, como reemplazando al ladrillo, pero sin alterar la disposicion de los macizos y refuerzos propio del uso de los expresados materiales. Reconocia sin embargo esta regla una excepcion, conviene á saber, las columnas y sustentáculos verticales como jambas de puertas y otros semejantes, los cuales eran por lo comun de mármol en los edificios morunos, y procedentes las más veces de antiguas fábricas romanas, aunque acomodados en proporciones y ornato á su nuevo destino.

Ahora bien, estos mismos materiales se ven empleados en los edificios del estilo que nos ocupa, y en ellos se ha de buscar la razon de su forma y aspecto monumental: esto que al propio tiempo demuestra, que dicha arquitectura tiene por fundamento la arábiga, y que el gusto cristiano se presenta en ella como elemento extraño que la altera y modifica, no como arte invasor que la reemplaza, aunque sin poder desterrarla completamente desde luego. En tal concepto (dirémos de paso), no dudamos en aceptar para distinguirla la calificacion de mudéjar que dió á la arquitectura mixta en general, el entendido académico á quien aludimos en nuestro primer artículo, porque expresa cabalmente la idea de cosa arábiga sometida al influjo y dominacion cristiana.

El empleo de aparejos pequeños impide el desahogo y variedad de formas que pueden obtenerse con el mármol y la piedra; los macizos y los planos extensos, dominan en la fábrica, la cual puede por lo mismo aparecer árida y pesada, más bien que débil y confusa; y la riqueza ornamental, no pudiendo encarnar tanto en la construccion, tiene que ser más superficial y accesoria, de donde fácilmente degenera en nimia, artificiosa y afectada. Tal es la causa de la austeridad y casi monótono aspecto, que por razon de los materiales ofrecen los edificios mudéjares más antiguos, lo cual contribuye no obstante á veces á darles cierta severidad ruda, pero grave é imponente, si no por su grandeza á lo menos por su sencillez y poca afectacion. Reconocida la importancia de la primera materia, conviene examinar los demás elementos influyentes en la forma y carácter de los monumentos.

Al aparecer el estilo mudéjar, hallábanse las dos arquitecturas arábiga y cristiana en un período de transicion, la más fecunda que tuvieron en los siglos medios. La primera, desarrollando los elementos del arte del califato, aspiraba á conseguir mayor riqueza y originalidad con menos coste, segun que el gusto mahometano era más refinado y más pobres los moros para emprender obras grandes, mientras la segunda, levantándose de la postracion en que se hallaba desde la corrupcion del arte clásico, buscaba asimismo con mayor originalidad, mayor grandeza, desarrollando un sistema de

© Biblioteca Nacional de España

construir desconocido de la antigüedad. Uno y otro arte se correspondian y asemejaban en no pocos puntos de su transicion respectiva, de donde fácilmente resultó cierta unidad, en vez de incoherencia en su amalgama: veamos cómo.

La arquitectura importada por los árabes en la Península, puede considerarse como intermedia, segun el principio de construccion en que se funda, entre la antigua pagana y la de los cristianos europeos: ni tan monumental é inerte como la primera, ni tan elástica y atrevida como la segunda, es sin embargo resultado del empleo simultáneo de resistencias verticales y de fuerzas activas y combinadas en todas direcciones, que se mantienen y contrastan recíprocamente.

Fuese cualquiera la causa de que los árabes no beneficiasen canteras, es lo cierto que desde el principio emplearon en sus fábricas columnas arrancadas de edificios romanos, las cuales no podian reemplazar ni con el ladrillo ni con el tapial ó mampostería, sus materiales favoritos; por esta razon conservaron siempre en sus columnas, aún despues que por necesidad aprendieron á labrarlas, proporciones de elevacion análogas á las antiguas. Pero al mismo tiempo buscaban los árabes mayor espacio para sus construcciones, mayor altura y esbeltez de la que podia obtenerse, ya asentando arquitrabes inmediatamente sobre los capiteles, ó ya principiando en ellos el arranque de los arcos y las bóvedas, y por otra parte necesitaban estancias y galerías espaciosas, cuyo interior no embarazasen gruesos macizos. Para conciliar pues estos extremos, adoptaron por sistema sobreponer á la columna un pilar de la misma altura próximamente, el cual recibiese un arquitrabe ó arco rebajado, que sirviera de arranque al maderaje ó bóveda de cubierta; mas para mantener el aplomo de columnas y pilares, fácil de perder por la delgadez de unas y otros, y por el empuje lateral de las techumbres, adoptaron el arco de empuje entre columna y columna, el cual naciendo de la base de los pilares, y reproduciéndose en igual forma á lo largo de las galerías, formaba una cadena de mútuo apoyo, no desemejante de la que forma la combinacion de arcadas en la arquitectura llamada gótica. Este sistema, sin embargo, hubiera requerido grandes refuerzos exteriores al extremo de cada galería, los cuales habian de consistir, ya en el grueso excesivo de los muros, ó ya en la oposicion de arcos ó contrafuertes á la manera de los que usaban los artífices cristianos; pero los árabes, siguiendo en esto como en lo demás un camino intermedio, adoptaron el recurso de llamar todos los pesos á la vertical, para rebajar la fuerza de los empujes laterales, y poderlos contener, al extremo de cada cadena de arcos, con un muro de regular grueso, ó bien con la adicion de un pilarote, á que podian dar la forma de torreon de muralla. Para conseguir este resultado, agrandaban el abaco del capitel, de modo que excediese bastante del macizo del mismo, y de sus extremos, arrancaban el arco, como si descansase sobre una repisa ó consola. Este arco, sumamente peraltado y teniendo que responder á dos clases de empuje, horizontal y vertical, tomó por necesidad la forma que ha pasado

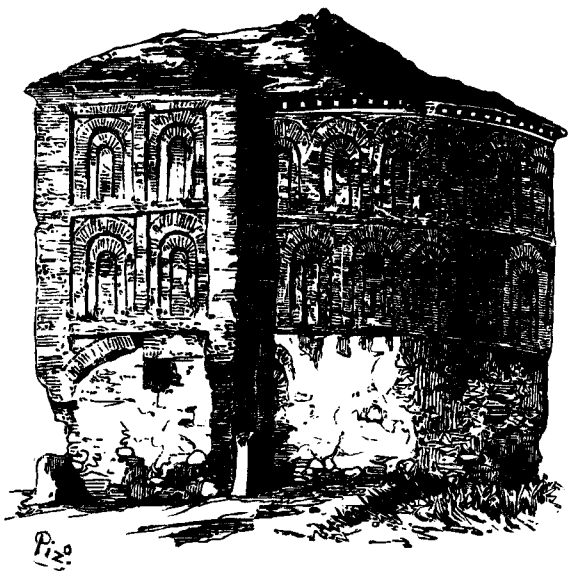
© Biblioteca Nacional de España

á ser característica de la arquitectura mahometana, esto es, la forma de herradura ó media luna á que muchos han querido dar una significacion simbólica agena de todo punto al sistema de construccion. Bien es cierto que los arquitectos árabes hubieran podido prescindir de esta forma tan determinada, contentándose con emplear simplemente el arco peraltado; pero sabido es, que por un efecto óptico, cuando la curva del arco se prolonga por tangentes verticales, mucho más abajo del diámetro, aparece á la vista como estrechado y comprimido por sus extremidades inferiores, y tomando la apariencia de herradura. Los artífices sin duda, advertidos por esta observacion, trataron de dar realidad á la apariencia, para evitar la vaguedad y poca fijeza que presentasen á la vista las formas arquitectónicas, circunstancia poco conforme con la precision y gravedad que requiere el aspecto monumental de todo edificio.

Para combinar de igual manera y con las mismas compensaciones los pesos de las bóvedas, emplearon los árabes un recurso harto parecido tambien al de los cristianos: sobre el arquitrabe que corona los pilares, y trayendo segun queda indicado, el empuje á la vertical, elevaron arcos cruzados y enlazados, como por vía de adorno, los cuales formando un armazon ó cimbra permanente, recibian una fábrica tabicada de suma ligereza, y de la cual se pudiese prescindir sin perjudicar á los arcos que la apoyaban. Parece, pues, que en la arquitectura arábiga, por efecto de la necesidad de la propia construccion, existian los mismos principios que el arte cristiano habia de desarrollar despues, no por copia ni por inspiracion agena, sino por efecto de la misma necesidad.

(*Continuará.*)

JOSÉ FERNANDEZ GIMENEZ.



Abside de una iglesia de Talamanca.

© Biblioteca Nacional de España

© Biblioteca Nacional de España



R. CASADO. lit.º

Lit. de J. DONON. Madrid.

ESTÁTUA DE MERCURIO.

Obra de Alberto Thorvaldsen,

Que se conserva en el Museo Real de Madrid.

EL ARTE EN ESPAÑA.

© Biblioteca Nacional de España

DE VARIAS ESCULTURAS DE THORVALDSEN QUE EN MADRID EXISTEN.

Una circunstancia feliz, no sólo por este caso, sino porque daba á España representacion cabal en cuanto asunto ocurriese, proporcionó al Real Museo el Mercurio de Thorvaldsen. D. Leopoldo Augusto de Cueto, distinguido literato, que es actualmente individuo de la Academia Española, era ministro de España en la córte de Copenhague cuando fuéron vendidas, en subasta pública, las obras duplicadas que formaban parte del Museo erigido por suscricion nacional y consagrado por ella al nombre de aquel artista.

Era la primera en mérito, y la única que podia considerarse como ejemplar no duplicado, la citada estátua. Un accidente fortuito, la caida del mármol apenas comenzado á desbastar, fué causa de que se quebrase, esculpido ya, el petaso que debia cubrir á esta figura, al igual que en la otra semejante guardada en la galería Thorvaldsen. Este aprovechó ingenioso el impensado percance; y renunciando á labrar el conocido atributo de Mercurio, trató con mayor cuidado de la ejecucion del rostro, del cabello y de los músculos de la cabeza y del cuello. El arte ganó con esto una escultura más: y los artistas vieron cómo se pueden salvar y aprovechar con ventaja súbitas contrariedades.

En la comunicacion inserta á continuacion de este artículo, que fué dirigida desde Copenhague, en 9 de Octubre de 1849, por D. Leopoldo Augusto de Cueto al ministro de Comercio, de Instruccion y de Obras Públicas, se encuentra una relacion exactísima y correcta de la sensacion que produjo en aquella capital la subasta de las obras duplicadas de la coleccion Thorvaldsen y en especial de esta estátua, y se indican los esfuerzos hechos por varios gobiernos para adquisicion de algunas y la primacía obtenida

© Biblioteca Nacional de España

sobre ellos por el de España, merced á la confianza que de no ser desairado tuvo su representante.

Eran tambien entonces por fortuna, ministro de Estado el marqués de Pidal, tan afanoso siempre por fomentar las ciencias y las artes, cuya esencia y cuya importancia conoce profundamente, y ministro de Comercio D. Manuel Seijas Lozano, persona en la cual hermanan tan bien y con tanto acierto el estudio de las leyes y el aprecio de las artes. Fué, por lo tanto, aprobada la adquisicion de la estátua: y llegado que hubo á España en Enero de 1850, pasó poco tiempo despues al Museo Real de Escultura, en virtud de ofrecimiento, que de ella hizo verbalmente el Sr. Seijas Lozano á S. M. el Rey, cuando esta Augusta Persona concurrió á admirarla en el salon del Ministerio, donde estuvo expuesta al público.

Ojalá que el buen deseo de evitar á España el riesgo de una competencia en la adquisicion de esta imágen de Mercurio, no hubiese retraido al ilustre diplomático, á quien el país la debe, de comprar más esculturas de las vendidas entonces y especialmente el Ganimedes dando de beber al águila, que, como en otra parte he dicho [1], salió á la venta en la subasta misma. Basta, sin embargo, para vanagloria nuestra, saber que esta fué la mejor obra subastada entonces; pues el mencionado grupo, única que podia competir con ella, quedó al fin de aquel remate para los vendedores mismos, por falta de proposiciones para su adquisicion, que el conde Moltke logró, transcurrido ya algun tiempo, por el valor estricto en que fué tasado.

Nada más bello en las estátuas labradas en situacion aislada y natural tamaño por el célebre Thorvaldsen, que esta estátua de Mercurio: nada tampoco que exprese mejor la índole especial de las obras del artista. Más que á la perfeccion minuciosa y á la limada tersura de la figura del hombre, este dinamarqués tendió siempre á revelar el ideal divino, en accion y, á ser posible, en animada escena, aunque sin salir de la órbita precisa de la escultura. Por esto acudia frecuentemente al relieve; y en otros casos al grupo.

En esta estátua se observa aquella misma tendencia: la doble accion de Mercurio, suspendiendo un movimiento para disponerse á otro; la profunda atencion y el interior impulso que comparten, sin perjuicio de la belleza y la calma, la expresion de la cabeza y sobre todo del rostro; la necesidad, en fin, de otra figura que el espectador suple,

---

[1] *De la necesidad de un catálogo de las esculturas reunidas en el Real Museo.*—La Razon, tomo II, número III página 213.

El grupo designado en la publicacion del Museo Thorvaldsen (lám. 58, pág. 1.ª), con la sola palabra *Ganymède* y en el catálogo para la subasta de este modo: 2. *Ganymède agenouillé, donnant à boire à l'aigle de Jupiter dans une coupe. H.* 2 *pieds* 10 *p. L.* 3 *pieds* 6 *p.* estaba tasado en 3.000 rigsdalers (31.407 reales vellon) pero no llegó á ser apreciado en el remate más que en la mitad de este *mínimum*.

© Biblioteca Nacional de España

sin esfuerzo alguno, para completar y hacer verosímil el ademan de Mercurio, dan á su imágen aislada los caractéres del grupo, sin que por eso le eviten las condiciones mayores que son exigibles de la estátua sola. Es necesario decir, no obstante, que se han cumplido : que satisface á las unas y que contiene las otras esta gallarda figura del hijo sagaz de Maya.

Muéstrase dispuesto á ser el matador de Argos [1]. Recostado apenas sobre el tronco de un árbol, en que está plegada la clámide que vestia, aparta de los labios la *syrinx* ó zampoña que tiene en la mano izquierda; y volviendo la vista hácia el mismo lado, donde se supone estar el guardador de Io, va con la mano derecha sacando la espada española *gladius* (ahora llamada machete) de la vaina, que está oculta detrás de la pierna del mismo lado apoyada sobre el tronco. Concurre, pues, el movimiento todo á la proyectada empresa, al ademan natural de la accion que se comienza. De la actitud de la cabeza algo inclinada hácia adelante, y propia, tanto al que toca el instrumento rústico, cuanto al que mira atentamente un objeto, dedúcese fácilmente que Argos está tendido y, por lo tanto, puede ser muerto sin que Mercurio se mueva apenas del punto, en que se halla colocado : del cuidado, con que el dios trata de ocultar el arma y desenvainarla mesuradamente, sin apartar casi de su boca la adormecedora *syrinx*, se colige claramente que, si bien es sagaz, la deidad teme, no obstante, y recela la vigilancia del hombre. El pié izquierdo, que desciende, buscando el suelo para apoyarse; todo el costado izquierdo, que se mueve sobre él hácia el mismo lado, disponiéndose á dejar el tronco que le sostiene y á lanzarse sobre Argos en cuanto seguramente conozca que se ha dormido, completan perfectamente la actitud de la figura.

No desdicen de la accion la belleza de los miembros y la proporcion armónica entre los mismos. Sea que fuese excelente el modelo que Thorvaldsen eligió para la estátua; sea que sus recuerdos, y su larga práctica, y el buen gusto insensiblemente adquirido, y la lectura de los libros clásicos guiasen el instinto del artista; todo corresponde allí á la deidad gallarda, maliciosa y sagaz, que inventó el tráfico, al par que fué protectora de gimnasios y de aulas. La cabeza, que es hermosa y semejante á la dada á los atletas que aún viven en los mármoles de Roma, recuerda á la vez, salvo en su tristeza á Antinóo, salvo en la rudeza á Hércules, como otra que está tambien en el Museo del Prado [2]. El tronco de la figura se asemeja (y sobre todo en la espalda, diestra y suavemente esculpida) al Torso del Belveder, con tanta razon famoso. Completan este

---

[1] Esta estátua se anunció así en el catálogo impreso para la subasta : 1 *Mercure, se préparant à tuer Argus. H.* 5 *pieds* 4 *p. Cette statue est sans le pétase qui se trouve au modèle. Le marbre a des taches.* El original, cubierto con aquel atributo, es designado así solamente en el Museo Thorvaldsen : (lám. 52, fig. 1.ª) *Mercure.*—La altura del mármol, que posee España, es, pues, segun la medida nacional, de 5 piés, 5 ½ pulgadas.

[2] Salon de la derecha, número 458.

© Biblioteca Nacional de España

conjunto el brazo y la pierna izquierdos, admirablemente modelados con aquel vigor, que en varios de esos atletas, aunque algo más blandamente por la manera especial de trabajar de Thorvaldsen, quien (como se ve mejor en los miembros correspondientes al opuesto lado) no concluia en el mármol más que lo indicado por él en el barro, copiándolo hasta igual punto. Esto, más bien que un defecto, constituye una belleza, apenas vislumbrada antes de que se trajesen á Europa los fragmentos del Partenon; pues las estátuas griegas, que no fuéron pulidas por los romanos, lo fuéron por el Bernino. «*El barro es la vida; el yeso la muerte; y el mármol la resurreccion*» solia decir Thorvaldsen. Para otros el barro es poco; y todo lo esperan luego, no tanto de su pericia, como de la belleza natural del mármol y del pulimento debido al material trabajo. No pecó de esta manera el dinamarqués artista, sabiendo que en una línea, que es arriesgado salvar, estriba que una escultura palpitante y suave, no pase á dura y lamida. El lienzo, que está plegado sobre el tronco, y este mismo han sido tratados magistralmente y con tal gusto artístico que, aunque perfectos, no apartan los ojos de la figura, distrayendo al espectador con detalles innecesarios al fin para que fué esculpida. La ausencia, en fin, del petaso, atributo más artístico sin duda que los talares, pero que no convenia á la sagacidad hipócrita de Mercurio en esta maligna empresa, si bien priva al indiferente de un signo clarísimo para distinguir al punto á la deidad celeste, tiene, para el artista y para el erudito ilustrado, la ventaja de dejar mejor y más bella expresion á la escultura y de convenir más á la verdad de la escena.

No entraré en la explicacion mitológica de esta, que puede hallarse mejor en el himno homérico al sutil hijo de Maya; ni en observacion alguna, como en otro tiempo hice [1], sobre la belleza y el fin de la ficcion mitológica relativa á esta deidad, por necesitar espacio para otras consideraciones que, á riesgo de ser llamado insistente y de atraerme la censura que á Winckelmann se hizo en su tiempo, voy á indicar brevemente. He dicho que la actitud de la figura es propia de la accion, y que la estátua está esculpida diestramente: voy á manifestar ahora por qué este ademan favoecer en extremo á la belleza de la obra plástica y causa una sensacion placentera á quien la mira.

---

[1] *Observaciones acerca de algunas esculturas del Real Museo.* Artículo III. GACETA DE MADRID. Lunes, 9 de Abril de 1860.

Al escribir este artículo, yo no conocia aún la historia de esta estátua, á pesar de tratar al Sr. de Cueto hacía ya algunos años; ni habia tenido todavía ocasion de ver la obra titulada, *Thorvaldsens Museum* (*Musée-Thorvaldsen*) publicada en Copenhague en 1850, y el catálogo de objetos de arte hecho para esta subasta é impreso en dicha ciudad en 1849. *(Catalogue d' une partie des ouvrages de Thorvaldsen en marbre et en plâtre, de piedestaux* etc. *que la direction du Musée-Thorvaldsen fera vendre publiquement,* etc. etc.) Esta circunstancia y la alteracion natural en el texto de mi artículo, nacida de que cuando fué impreso me hallaba yo ausente en Africa, han sido causa de una vacilacion, más en la forma que en el fondo, al apreciar el ademan de la estátua.

© Biblioteca Nacional de España

La inclinacion de la cabeza presta á la vez cierta verdad y cierto encanto al semblante por la sombra que sobre él desciende desde la frente, dando animacion, rubor y hasta misterio al mármol, en lugar de la glacial é inmóvil serenidad que ofende en otras estátuas, por mucho que se adelanten para causar tal efecto las cejas sobre las órbitas. Este movimiento es además favorable para toda estátua que ha de ser colocada á más altura, que aquella en que el espectador se halla: y facilita el gozar natural y libremente, sin sombra que lo embarace, el modelado admirable de la espalda que, encorvada, permite ver la belleza y el templado desarrollo de sus ondulantes músculos. La elevacion del hombro y del antebrazo, para aproximarse al rostro, hace tambien natural y precisa la contraccion muscular del brazo izquierdo y del costado sobre el cual se dobla, si ya el impulso de dejar el árbol, para fijar el pié del mismo lado en el suelo, no la hiciese necesaria. De estos movimientos que parten de impulsos contradictorios para un mismo objeto que el espectador comprende, dándole la explicacion del ademan de la figura aislada, nace una belleza especial, que podriamos apellidar poética, por lo halagüeña y armónica, así como surge otra que se refiere más especialmente á la ejecucion material, á la dificultad artística vencida: esta es la hábil disposicion de los miembros, que, léjos de hallarse allí en reposo ó simetría, están en tal actitud, que la figura preséntase al espectador, que la contempla de frente, en forma piramidal limitada por un lado por una línea casi recta y levemente ondulante perpendicular á la base. Los que saben la influencia que las disposiciones geométricas tienen en la sensacion, que las obras plásticas producen, comprenderán fácilmente esta clase de belleza. Los escultores hallarán aún otra en el movimiento que, aligerando el apoyo del muslo derecho en el tronco que va á abandonar Mercurio, evita, sin tender lienzos que aminoren el efecto, la presion que sobre los músculos glúteos se ejerce, dando, sin embargo, al par decoro y cierta belleza á los órganos sexuales [1].

Entonces ¿por qué esta estátua, que estaba encargada á Thorvaldsen para una galería de Inglaterra y aún ajustada por él (como las demás que hizo con igual tamaño) en 4.000 escudos romanos (80.294 reales vellon), fué cedida á España en 2.000 rigsdalers (20.938 reales vellon) en la subasta? Por la razon, que el Sr. de Cueto indica en la comunicacion, que á continuacion va copiada. «El mármol tiene manchas naturales, y por esta razon, y por el apuro de las circunstancias [2] se ha decidido la Direccion del

[1] Acerca de la dificultad que hay siempre para representar una y otra parte del cuerpo humano, véanse las discretas, aunque fogosas observaciones, de Diderot en su fragmento titulado *Sculpture*, comprendido en la obra tan extraña, cuanto erudita y profunda: *Le Salon de* 1765, tomo XIII, páginas 290 y 291 de la edicion de las obras de este literato, publicada por Naigeon en Paris el año VIII de la República, y tomo II, páginas 186 y 187 de la edicion de Génin hecha en la misma ciudad en 1856.

[2] Alude á la guerra á la sazon pendiente entre Dinamarca y Prusia por las cuestiones suscitadas en la Confederacion Germánica acerca del gobierno y de la administracion de los Ducados de Schleswig, de Holstein y de Lauenburgo.

© Biblioteca Nacional de España

Museo á una evaluacion tan moderada; pero aquellas manchas en nada perjudican á la belleza y correccion de la forma, ni al hechizo de la expresion» advertia cuerdamente este agente diplomático. Sirva, pues, de regocijo la casualidad, ó la economía atribuida á Thorvaldsen, que hirió la susceptibilidad británica, permitiendo que, años adelante, España adquiriese una escultura, donde ha habido discrecion hasta en las manchas del mármol, que no han salido á afectar curva ó detalle del modelado que á causa de ellas pudiese perder ó aminorar su efecto, y que están como escondidas en la region abdominal que en esta estátua aparece más retirada que en otras, á causa del movimiento que se le ha prestado. Sírvalo tambien que fuese más conocedor de la verdad del arte, que otras personas, el Sr. de Cueto.

Pues de él acabo de hablar, voy á describir, aunque ligeramente, los dos bajo-relieves que, de mano de Thorvaldsen, adquirió en la ocasion misma, y con dibujos, modelos y copias de excelentes obras de este artista [1], conserva en su casa de esta córte. El uno es Amor, que escribe las leyes que Jove le está dictando [2]. El dios soberano del Olimpo y árbitro de cielo y tierra, sentado sobre su trono, los piés calzados con sandalias *(crepidæ)* y colocados el izquierdo en un banquillo y el derecho sobre el suelo,

---

[1] Las obras procedentes del estudio de Thorvaldsen, que el Sr. de Cueto adquirió en Dinamarca y posee actualmente son: un busto colosal de *Apolo*, reproduccion en mármol del antiguo; *las tres Gracias*, bajo-relieve en mármol terminado por uno de los discípulos de Thorvaldsen despues de la muerte de este artista y designado así, con equivocacion evidente, en la publicacion del Museo-Thorvaldsen: (lámina 96, figura 2.ª), *Génies volant; el Fuego*, alegoría representada, en un bajo-relieve en mármol, por Amor que, armado del bidente de Pluton, conduce al cancerbero bajo el yugo de su arco; *el triunfo de Alejandro*, série de bajo-relieves en yeso; otros cuatro representando *las Estaciones* y veintidos que figuran *escenas mitológicas* en igual materia; *la resurreccion de Cristo*, *Jesus dando la bendicion á los niños*, *el bautizo de Jesus*, *el Angel Custodio*, *tres ángeles volando unidos*, asuntos representados en otros tantos bajo-relieves en yeso; el busto colosal de *Thorvaldsen*, hecho en tierra cocida para servir de modelo en la estátua que el artista hizo de sí mismo para la baronesa de Stampe, y regalado por esta señora al Sr. de Cueto; *tres amorcillos*, dibujo; y otro *Angel Custodio*, variante del antes citado, dibujo firmado por Thorvaldsen en Copenhague, año de 1840, y regalado tambien á este caballero por la baronesa de Stampe. Es de notar en este bosquejo que la figura del ángel tiene menos severidad y más donaire que en el bajo-relieve citado esculpido anteriormente *(Musée-Thorvaldsen*, lámina 34, figura 3.ª), y que la celeste imágen impulsa al niño en su camino, poniendo las dos manos sobre los hombros de este, en vez de colocar la izquierda, como signo de proteccion, sobre la infantil cabeza. Una serpiente, que silba detrás del ángel y por encima de la cual ha pasado el grupo de este dibujo, no está en el bajo-relieve. El divino mensajero marcha con decision, completando el ademan airoso sus flotantes vestiduras; y tanto él, como la criatura que ampara, alzan al cielo los ojos, pareciendo darle gracias por verse libres de un riesgo. En la escultura, Thorvaldsen hizo un grupo más austero en actitudes é idea: en el diseño, quizás pasó el límite asignado á este arte por los preceptos inalterables del mismo. En cambio pudo expresar mejor el feliz efecto de la proteccion angélica. El ángel del bajo-relieve dice: «¿Quién se atreverá á este niño, sabiendo que yo le guardo?»; pero el del dibujo exclama: «¡Gracias, o Dios Omnipotente, porque le he salvado!»

[2] 7. *L'Amour écrivant les lois de Jupiter. Arrondi en haut. H.* 1 *pied* 5 *p. L.* 2 *pied* 2 *p.* CATALOGUE, etc. Fué vendido en 200 rigsdalers (2.093 reales vellon). Este bajo-relieve está designado de igual modo en el Museo-Thorvaldsen (lámina 60, figura 1.ª).

© Biblioteca Nacional de España



Lit. de J. BONON. Madrid.

FACSIMILE DE UN DIBUJO HECHO POR ALBERTO THORVALDSEN Á LA EDAD DE 70 AÑOS.

variante de su bajo-relieve **El Angel Custodio.**

El dibujo original pertenece al Exmo Sor. D. Leopoldo Augusto de Cueto.

EL ARTE EN ESPAÑA

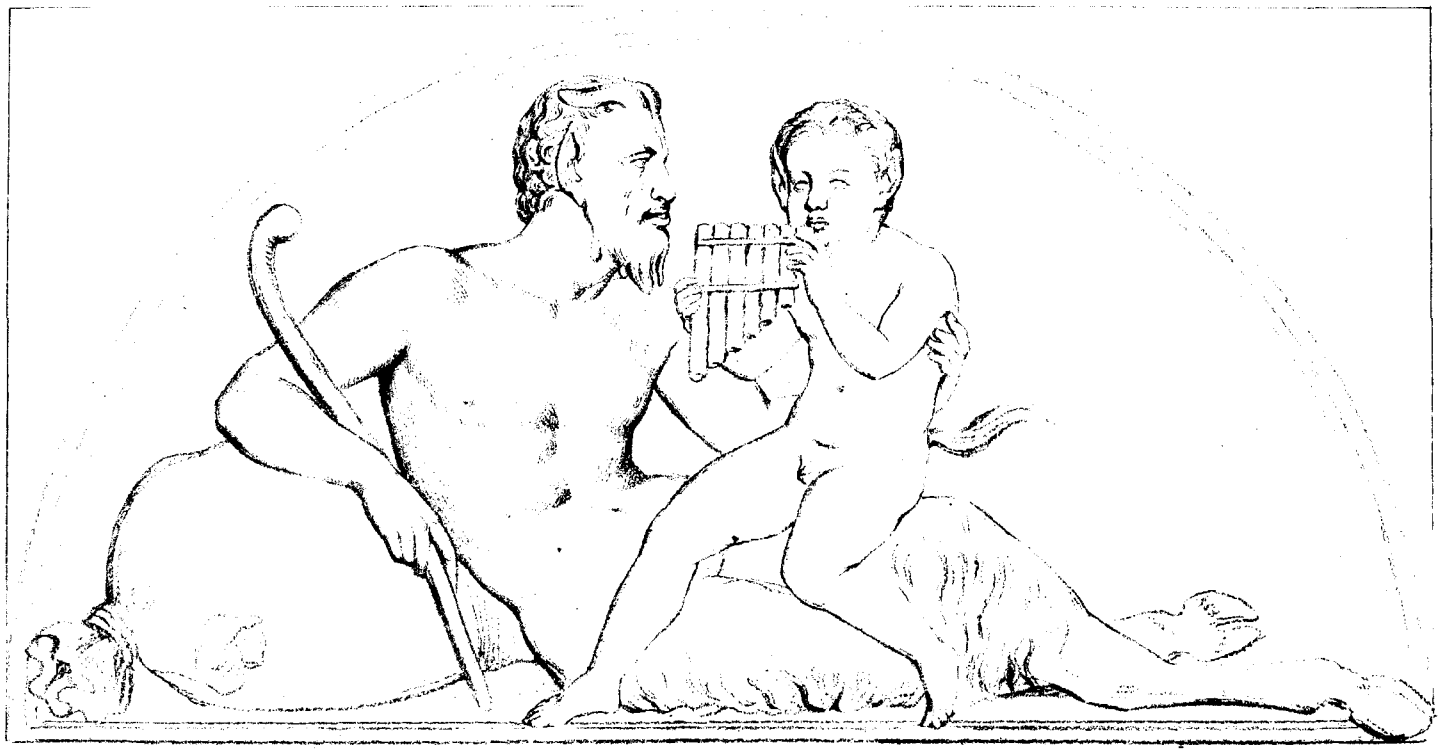
© Biblioteca Nacional de España

© Biblioteca Nacional de España

© Biblioteca Nacional de España



AMOR ESCRIBE LAS LEYES QUE JÚPITER LE DICTA.



EL ARTE EN ESPAÑA.

Lit. de J. DONON. Madrid.

EL DIOS PAN ENSEÑA Á UN FAUNO JOVEN Á TOCAR LA ZAMPOÑA.

Bajo relieves esculpidos en marmol por ALBERTO THORVALDSEN que posee el EXMO. SOR. D. LEOPOLDO AUGUSTO DE CUETO

© Biblioteca Nacional de España

ceñida la cabeza con la sacra cinta ó *vitta*, tiene en la mano izquierda el cetro, mientras la otra descansa sobre la esquina del respaldo del sitial que corresponde á su lado. Un manto, que desciende desde el hombro izquierdo hasta la region lumbar, dejando descubiertos el pecho y el hombro y el brazo derechos, cubre con grandiosos y severos pliegues desde la pélvis á los piés de Jove, sin que por esta circunstancia pierdan el dibujo y el relieve correctamente indicados de los muslos y las piernas. El genio ó amor, completamente desnudo, colgada solamente desde el hombro derecho al costado izquierdo la temible aljaba, de pié delante de Júpiter, está escribiendo sus leyes en una pizarra ó tabla que apoya en la ingle derecha y que sostiene con la siniestra mano, mientras la diestra, se sirve, como de punzon ó *stylus*, de una de sus mismas flechas. Las alas que nacen de los tiernos hombros, indican su celeste orígen y su condicion de mensajero, y de voluble guia : y en otro igual bajo-relieve, que conserva Copenhague en el Museo-Thorvaldsen, un arco y un carcax caidos á sus plantas, completan el carácter del Amor en esta graciosa figura. El águila posada en tierra, con las garras sobre el rayo, termina al par, junto á Júpiter, la clara demostracion de este personaje augusto. Una orla ó *zona*, que en semicírculo ciñe el grupo (menos en la línea recta, base del bajo-relieve) y de la cual únicamente sobresalen parte de las alas del Amor, de la cabeza de Jove y el remate de su cetro, expresa con elocuente, aunque muda alegoría, que la escena es en el cielo. Más claramente lo dice el otro bajo-relieve, que conserva Copenhague : pues en él la *zona* está adornada de los doce signos peculiares del zodiaco. Pero, no era necesario, ya que una cinta en Grecia caracterizaba á los dioses, un sombrero *obbatus* ó un disco en Roma á los héroes, un nimbo entre los cristianos á los personajes santos, dar un sello material á aquella escena divina: y más si se considera que, por semicircular, puede la aureola ó faja dar el carácter del cielo, que siempre en forma de bóveda vieron los pueblos paganos.

Despues de estas circunstancias, fueran dignas de copiarse las poéticas, que en la expresion de Júpiter, serena, grave y profunda, en la de Amor atenta, embelesada y absorta, en el reposo augusto é importante del hijo de Saturno, concibiendo, formulando y dictando sus preceptos instantáneamente, en la actitud respetuosa, no encogida, sino esbelta, del dios lazo de atraccion del universo y vida de toda vida, y en el movimiento de cabeza del águila tambien atenta, se encierran; pero esto exigiera que explicase al par el sentimiento á que las dos deidades del grupo correspondian, dando forma á concepciones y á necesidades del hombre. De Júpiter ya se sabe la idea que tuvo Grecia, y de la cual, despues de aminorada y extraviada en Roma, ha vuelto á ocuparse el mundo en los últimos cien años: de Eros ya dije bastante en ocasion diversa [1]. Réstame decir ahora que, en cubrir los muslos y las piernas de aquel dios, se han

[1] *De la edad más propia para ser representada en las obras de arte como símbolo del hombre, y especialmente en la estátua.*—Revista Ibérica, tomo II, número IV, página 285.

© Biblioteca Nacional de España

realizado á la vez el ideal de majestad augusta y la regla del arte que prescribe presentar de esta manera á las figuras sentadas; y que, en el desnudo de Amor y en despojar de toda vestidura el torso de Jove, queda patentizada la naturaleza sobrenatural de ambas deidades, libres de tantos cuidados como la inclemencia, otros séres y las costumbres sociales han hecho tener al hombre.

No en el carácter de Flaxman y de Goëthe, siguiendo las tradiciones homéricas, sino en el gusto más fácil que tanto inspiró á Virgilio, está concebido, compuesto y diestramente esculpido el otro bajo-relieve, que de mano de Thorvaldsen posee el Sr. de Cueto. La deidad campestre Pan, sentada en tierra y recostada sobre un odre lleno, en el cual apoya el torso y el brazo derecho con que sostiene un garrote pastoril ó *pedum*, enlaza con el izquierdo á un satirillo, que, reclinándose sobre las piernas del dios, lleva con ambas manos á los labios la *syrinx* ó zampoña, en la que está soplando [1]. Muestra aquel su monstruosa procedencia y su carácter de sátiro en las extremidades abdominales tomadas de las del macho cabrío, en lo crespo del cabello, en la barba y en el vello, en las *laciniæ*, verrugas ó carnosidades que del rostro penden, y en los cuernos adheridos á la cabeza, del modo que en el argalí se observa y ha fingido en Mefistófeles el arte aleman moderno: el rapaz da indicio, en cambio, de lo que será algun dia, en el carácter del pelo, en sus orejas, que son ya puntiagudas y largas, y en la cola ó el mechon que nace entre los riñones. La naturaleza grosera, lasciva y terrenal del sátiro se muestra ya en el adulto: la indiferencia de la niñez y cierto infantil candor se ven en el satirillo. El bajo-relieve está tratado con más vigor que el descrito anteriormente; y la única dificultad artística, que aquí habia, ha sido muy bien vencida. No está sentado el rapaz, porque no seria airoso; no está completamente de pié, porque seria rígido; sino dejándose caer sobre los muslos de Pan, al impulso del brazo con que este le ha ceñido. Por otra parte, la lana ó cerda, de que están cubiertos los muslos de esta deidad, da á la imaginacion la idea de una masa en que no deben estar marcados correctamente los contornos de estos miembros; y cuando han de trazarse severamente los perfiles en las piernas, una de estas, en flexion, lo facilita y hace armonioso, rompiendo el paralelismo.

Este bajo-relieve, como el otro, está circunscrito en un semicírculo, pero sin la zona, que no corresponderia á escenas sobre la tierra, en que tampoco interviniesen dioses ó mensajeros celestes. Igual en forma y tamaño al grupo de Pan y del satirillo, es el de una bacante que, reclinada tambien, ofrece á otro satirillo un racimo de uvas

---

[1] 11.—*Pan enseignant à un petit Satyre à jouer de la syringe.*—CATALOGUE, etc. Fué vendido en 300 rigsdalers (3.140 reales vellon). Este bajo-relieve está designado así en el Museo-Thorvaldsen (lámina 55, fig. 4): *Pan et un petit Satyre.*—Las dimensiones del mármol, segun la medida francesa adoptada en el Catálogo, son 1 pié y 6 p. de altura y 2 piés y 6 p. de ancho.

© Biblioteca Nacional de España

de la cesta en que se halla recostada. Se esculpieron á la vez, para que hiciesen pareja: y así se pueden hallar en el Museo-Thorvaldsen. El baron Blixen compró en la subasta la repeticion del de la bacante [1], al tiempo que esta de la leccion musical fué adquirida por D. Leopoldo Augusto de Cueto.

Ambos grupos corresponden á la idea, que se forma de la poblacion pagana de los bosques y de las vastas soledades de la antigua Italia, el que estudie diligente el significado oculto de sus deidades y símbolos. Más aún que Grecia, las colonias griegas dieron á su religion representaciones plásticas, prestando forma á sus tipos sagrados ó heróicos, embelleciéndolos y multiplicando hasta el exceso su número. Aquel panteismo poético no pudo menos de simbolizar al hombre; y para ello cambió, fijando así las edades y su tendencia moral, las apariencias corpóreas. El sér humano logró ser tambien deidad, aunque terrenal y aunque imperfecta y grosera. Dejando su propia forma, el niño fué el satirillo, donde se vislumbra ya la malicia del adulto; este el animal, que es símbolo genuino de la lascivia; y el anciano, recobrando los caractéres de la edad primera, mas conservando los hábitos torpes del hombre maduro, fué orígen de los silenos. El cuerpo humano fué propio de los dioses y los héroes, únicos séres merecedores de poder gozar la apariencia más hermosa que hay de todo lo creado, idealizando algun tanto, perfeccionando quizás esta bellísima forma, para aplicarla á los diversos símbolos del poder omnipotente que era alma, amenaza, regla y amparo del universo.

La mitología fué hermana de la escultura: con ella creció; y en ella hallaron su inspiracion los estatuarios antiguos. Thorvaldsen, que adivinaba el espíritu creador de sus inmortales obras, lo sintió profundamente y procuró afanoso que diese vida á las suyas. Nacido en una ciudad del Norte y en época nada propia para que él pudiese ver las maravillas del arte, ya presentia en su condicion humilde y su retiro [2] el foco donde debia tomar la luz que animase sus brillantes concepciones: las copias que del antiguo

---

[1] 10.—*Une bacchante levant une grappe de raisins qu'un petit Satyre s'efforce de prendre.* — *H.* 1 *pied.* 6. *p. L.* 2 *pied.* 6. *p.*—CATALOGUE, etc.—Este bajo-relieve fué vendido en 500 rigsdalers (5.234 reales vellon). Esta escultura está designada así en el Museo-Thorvaldsen (L. 55, fig. 5): *Bacchante et un petit Satyre.*

[2] Segun la biografía escrita por H. P. Holst y que acompaña á la publicacion destinada á dar á conocer el Museo de este artista, Alberto Thorvaldsen nació en 1770 en Copenhague, donde su padre era tornero ó tallista de los arsenales de la marina real. En 1796 pasó á Roma pensionado por el gobierno dinamarqués, permaneciendo en esta capital hasta 1819, época en que regresó por vez primera á su patria. Poco tiempo despues volvió á Italia, siguiendo en esta Península hasta 1838, año en que envió á Dinamarca las obras que destinaba á su país como herencia suya; y fué recibido triunfalmente en la capital del reino. Aún volvió otra vez á Roma: pero en 1842 se trasladó á Copenhague, donde pasó en el Teatro desde el sueño á la muerte, sin aparente agonía, á 24 de Marzo de 1844. El rey, la córte y la poblacion unánimes, acompañaron al cadáver desde su casa al sepulcro, que ya le estaba destinado en vida en el centro del palacio, que, como antes he dicho, fué levantado por suscricion nacional hecha en 1837 para el Museo-Thorvaldsen.

© Biblioteca Nacional de España

contempló en la Academia de Bellas Artes de Copenhague, estimularon su afan y duplicaron sus fuerzas para conseguir el premio que habia de facilitarle admirar directamente en Italia los mármoles originales. En Roma fué donde se abrieron á la vez los ojos y las alas del artista: por esto consideró siempre, como aniversario del dia de su nacimiento, el dia de su llegada á la ciudad Eterna. En ella vivió ignorado; en ella, ya reducido por la miseria y la guerra á abandonar las artes y regresar á su patria, halló un protector que, enamorado de su estátua de Jason, le dió recursos y al par renombre, crédito y fuerzas; en ella y en los católicos ritos encontró monumentos do mostrar su genio; en ella creó esa série de excelentes obras que legó á su patria y esta recogió en un templo; y en ella halló, finalmente, afectos del corazon, pasto de la inteligencia, regeneracion de su destreza y su gusto, y celebridad y séquito. ¿Cómo poder olvidar, aún en la patria Dinamarca y en el palacio de Nyso, entre el aplauso de sus compatriotas y el afecto de la familia de Stampe (que desde su mansion en Italia habia venido á ser la familia de Thorvaldsen), el pueblo de las estátuas, donde, detrás de cada columna, sobre las ruinas de los monumentos, surgian á cada instante las imágenes de dioses y héroes en la forma humana; así como en las bibliotecas, y en todas las encrucijadas y derruidas cercas de los valles, tradiciones mitológicas, escenas, por tanto, plásticas? Durante su vida entera no vió otra cosa que el arte, no le vislumbró jamás sino con la forma griega y tras el prisma latino, el eminente Thorvaldsen. Acostumbrado, por tanto, á dar siempre á los objetos cuerpo, pero correcto y hermoso hasta en sus detalles más leves; la lectura, la conversacion y sus mismos pensamientos hacian nacer perfectos los personajes de la antigua fábula y hasta los héroes modernos. Jamás oia en silencio; vagaban siempre entonces en sus manos la cera, el barro ó el lápiz: y en diferente disposicion, aunque en la misma escena de que se trataba, mostraba á los circunstantes, atónitos de su distraccion fructuosa, la estátua, el grupo ó el relieve, con el mismo brio que el narrador ó el poeta. Esta gran facilidad, la elevacion de ideas, la excelente é instintiva eleccion de modelos y actitudes, la sobriedad en los grupos y la sencillez en la disposicion de las figuras de ellos, todas estas circunstancias hiciéronle tan natural la escultura, que apenas hay ciudad importante en Italia y Alemania, en la Gran Bretaña y en Dinamarca que no cuente algunas obras de la mano de Thorvaldsen. Pero su misma predisposicion á ejecutar en este arte cuanto llamaba su atencion, por una ú otra circunstancia, le hizo elegir casi siempre para expresar sus pensamientos la superficie plana en que podia fijarlos con menos dificultad y con mayor presteza, llegando en esto á tan grande altura, que mereció y logró la calificacion de *patriarca del bajo-relieve,* con que era distinguido entre los artistas. Enmudecian de asombro, al ver con qué rapidez y qué correccion Thorvaldsen manejaba el barro y, tan fácilmente como disponia el grupo, lo realizaba correcto : bien es verdad que, como el respondia á quien se admiraba de ello, «ó no costaba trabajo, ó era imposible el hacerlo». Sus discípulos

© Biblioteca Nacional de España

quisieron seguir por la misma senda, mas no pudieron lograrlo: en vano fué que el prusiano Shadow, al imaginar su estátua de la hilandera, y el dinamarqués Bissen, al emprender la de Amor aguzando el dardo, templasen estas obras al calor del ejemplo de Thorvaldsen. Como el sueco Fäggelberg decia en su luterano estilo: «sobre él no existian más que Jesus y sus apóstoles». Si antes el arte alcanzó un restaurador ilustre en el Pastor Canova, creció y tomó mejor senda con las doctrinas del autor de los relieves de Príamo rogando á Aquiles, del triunfo de Alejandro, de las Gracias (que, como él advertia en sus postreros años, le quitaban el sueño por labrarlas), de Neso con Deyanira, de Quiron con el hijo de Peleo, de Amor con Anacreonte, de Cupido y Baco, y de las dos graciosas alegorías del *dia* y de la *noche*.—Inútilmente ha querido tras él avanzar el arte: unos siguiendo su huella, no han llegado hasta ocuparla; otros, por distinta senda y con fútil alabanza, ó han malogrado su nombre ó han extraviado con sus esfuerzos y su fama al arte. Thorvaldsen no prostituyó á una soñada originalidad su nombre; observó é hizo ver que los asuntos tratados anteriormente reciben segunda vida al soplo creador del genio; y buscó en los restos de las artes plásticas de la antigüedad y en la poesía el espíritu á que debieron su orígen. Vivió abstraido en el mundo, sus sueños le acompañaron; y cuando llegó la hora de su muerte, ocurrida en el templo de las musas, aún ocupaba sus ócios y su octogenaria mano en agrupar y en modelar el barro.

Europa comprendió bien el mérito de este hombre: su patria lo presintió cuando fué enviado á Roma, lo sintió profundamente cuando regresó á su seno. Copenhague recibió dos veces en triunfo á aquel hijo predilecto: y Dinamarca en corto plazo reunió la crecida cantidad necesaria para erigir un palacio donde se conservase á la posteridad, con la sancion del contemporáneo aplauso, la coleccion de sus obras que el eminente artista legó con gozo á su patria. Allí, en aquel Museo es donde debe estudiarse el mérito de Thorvaldsen, en lo correcto y fecundo. Dioses paganos, personajes de la religion católica y de sectas protestantes, héroes de la antigüedad, de la edad media y de la época moderna, alegorías de diversa especie, segun el rito ó el suceso á que eran destinadas, monumentos de placer ó duelo; todo cuanto puede hacer el estatuario, existe, puede estudiarse en aquella riquísima galería. En ella son en más número y quizá mejores las obras que representan deidades ó personajes en la forma helénica; mas nada tiene de extraño: el paganismo es el alma y la religion del arte.

BENITO VICENS Y GIL DE TEJADA.

© Biblioteca Nacional de España

COMUNICACION

DIRIGIDA POR EL MINISTRO RESIDENTE DE ESPAÑA EN COPENHAGUE AL MINISTRO DE COMERCIO, INSTRUCCION Y OBRAS PÚBLICAS, PARA PARTICIPARLE LA ADQUISICION DE UNA ESTÁTUA EN LA SUBASTA DE LAS ESCULTURAS DUPLICADAS PERTENECIENTES AL MUSEO DE THORVALDSEN.

EXCELENTÍSIMO SEÑOR:

V. E. no ignora que la nacion dinamarquesa con razon envanecida de su ilustre artista Thorvaldsen, ha erigido en Copenhague un magnífico Museo exclusivamente destinado á encerrar las obras de aquel grande escultor.

Este importante establecimiento ha sido ya abierto al público en la primavera del presente año; mas no bastando las asignaciones destinadas á su conservacion para realizar ciertas mejoras ulteriores, la Direccion del Museo resolvió vender en subasta pública algunas estátuas y bajos-relieves sobrantes del célebre artista, y otros muchos objetos que por haberle pertenecido habian de encontrar ciertamente compradores entre los compatriotas de Thorvaldsen, que tributan una especie de culto á su memoria.

El extracto adjunto (núm. 1.) del catálogo de los objetos destinados á la subasta, aunque impreso mucho tiempo há, no fué puesto en circulacion sino pocos dias antes de la venta, y sólo entonces fué enviado por conducto del ministerio de Negocios Extranjeros á algunos jefes de legacion.

La escasez del período fijado me impidió, con mucho pesar mio, consultar á V. E. acerca de la conveniencia de adquirir alguna de las obras citadas para el Museo de esa capital ó para el destino que V. E. juzgase más provechoso al estudio y á la cultura de los artistas españoles. Aumentóse mi sentimiento cuando en la semana anterior al dia de la venta fuéron expuestos al público aquellos objetos.

Todas las obras de mármol concluidas han sido consideradas dignas de la fama de su autor; pero las correspondientes á los cuatro primeros números del catálogo han excitado hasta el más alto punto la admiracion de los inteligentes.

Sólo los representantes de naciones no distantes han podido dar cuenta á sus gobiernos de la proyectada subasta. De estos el de Prusia ha autorizado á su ministro en esta córte, el baron de Werther, á comprar relieves y estátuas de yeso ejecutadas sobre las obras de Thorvaldsen, para que sirvan de modelos en la Academia de Berlin. El gobierno francés por su parte comisionó á M. Charles Blanc, director de Bellas Artes en el ministerio de lo Interior, el cual no habiendo logrado llegar á tiempo á Copenhague á causa de la cuarentena de cuatro dias á que están sujetos los viajeros procedentes de Lübeck, dió motivo á que se difiriese la venta durante algunos dias.

M. Charles Blanc (que desde luego me fué presentado por el ministro de Francia) admiró como los demás las creaciones del inmortal escultor, y no siendo segun tengo entendido muy considerables las cantidades de que su gobierno le habia autorizado á disponer, prefirió á la adquisicion de dos ó tres estátuas y bajos relieves de mármol, la de un gran número de obras de yeso, que por contener el pensamiento y la forma de los originales, juzgó adecuadas para servir de tipos de estudio en las academias de Paris, y cuyo valor es no poco subido además, por ser ejemplares únicos que está prohibido reproducir en el Museo de Thorvaldsen.

Por mi parte, á pesar de no haber podido solicitar por falta de tiempo instrucciones del Gobierno de S. M., no he podido resolverme á malograr una ocasion que ya no volverá á presentarse. Los reglamentos del Museo y el tenaz ahinco con que esta ilustrada nacion retiene y defiende cuanto se refiere á su gloria, dan márgen á conjeturar que en adelante no volverá á desprenderse el Museo de obra alguna original. Aún en la presente circunstancia en que se trata de obras duplicadas cuyos modelos se hallan en aquel establecimiento, la venta ayer efectuada ha producido general disgusto.

Alentábame, fuera de esto, en mi propósito el considerar que la publicidad escasa y tardía dada á la subasta, así como las circunstancias políticas del norte de Europa y muy singularmente las de este país, no podian dejar

© Biblioteca Nacional de España

de apartar los ánimos de objetos artísticos, y hacer á los particulares más cautos en desembolsos destinados á obras de mero estudio y recreo, disminuyendo así el número de compradores.

Debia yo, por otra parte, á la confianza de uno de los directores del Museo el conocimiento del *minimum* del precio que la Junta Directiva habia fijado reservadamente á las principales obras de mármol y yeso, y ya que tomaba bajo mi responsabilidad el hacer por cuenta del Gobierno de S. M. la adquisicion de una de las mejores, estaba decidido á no traspasar el límite harto moderado [1] que la Junta habia señalado; el cual sobre no exceder (segun consta de los papeles de Thorvaldsen) de la tercera parte del precio que el célebre escultor obtuvo por obras semejantes, es sumamente inferior al que por estátuas y bajos-relieves de iguales dimensiones suelen exigir escultores sin génio ni grande nombradía en las primeras capitales de Europa.

Entre las cuatro obras citadas se distingue por el tamaño y por la ejecucion la señalada en el catálogo con el núm. 1, de la cual podrá formar V. E. una ligera idea por el adjunto grabado. El mármol tiene manchas naturales, y por esta razon y por el apuro de las circunstancias se ha decidido la direccion del Museo á una evaluacion tan moderada; pero aquellas manchas en nada perjudican á la belleza y correccion de la forma, ni al hechizo de la expresion. Esta estátua pasa entre las personas más competentes por una de las obras de Thorvaldsen más puras y acabadas y más conformes á la inspiracion de la antigüedad que tanto resalta en las composiciones del grande escultor dinamarqués.

Me he atrevido, pues, á comprarla por cuenta del Gobierno de S. M., en la persuasion de que V. E. aprobará mi determinacion. En el momento de la subasta, M. Charles Blanc seducido por la belleza de la estátua, y á pesar de su propósito de no comprar mármoles, llegó á ofrecer más de 1.800 rigsdalers; decidiéndose al cabo á comprar, como lo efectuó despues, un ejemplar de yeso de la misma obra, el cual se vendió por 170 rigsdalers. Varias personas continuaron ofreciendo más, hasta que la estátua quedó adjudicada á nombre del Gobierno de S. M., por *dos mil* rigsdalers [2], cantidad que ha sido unánimemente considerada como sumamente inferior al valor real de la obra y al que se habria sin duda pagado por ella si se hubiese vendido en cualquiera gran capital.

La venta de esta estátua ha ocasionado grandes quejas en los periódicos contra la Direccion del Museo de Thorvaldsen, por juzgarla, no sin fundamento, muchas personas no como un *duplicado* sino como una *variante* del modelo, á causa de tener el Mercurio la cabeza descubierta, sin el *petasus* con alas que suele ser uno de sus atributos. La Direccion, tal vez por escasez de fondos, ha perseverado en considerar la estátua como un duplicado.

Espero que V. E. tendrá á bien aprobar mi resolucion nacida de los mejores deseos, y que en este caso se servirá disponer que se autorice con la menor demora posible á un banquero de Lóndres ó Paris á aceptar y abonar una letra girada desde aquí por los banqueros de esta legacion de S. M. Su importe deberá comprender además de la cantidad mencionada, el coste del embalaje y embarque de la estátua y el porte de la misma hasta la ciudad de Cádiz, adonde me propongo enviarla con rótulo al Jefe político de aquella provincia.

Si por falta de fondos en el Museo de esa córte ó por alguna otra causa juzgase V. E. que no conviene al Gobierno de S. M. la adquisicion de dicha estátua, le ruego encarecidamente se sirva participármelo sin pérdida de tiempo á fin de que antes de cumplido el plazo de seis semanas concedido para el pago [3], pueda yo practicar las gestiones necesarias para deshacerme de la estátua con el menor quebranto posible de mis intereses.

Dios guarde á V. E. muchos años. Copenhague, 9 de Octubre de 1849.—Excmo. Sr. El ministro residente de Su Majestad, L. A. de Cueto.—Excmo. Sr. ministro de Comercio, Instruccion y Obras Públicas, etc., etc., etc.

---

1 Véase el catálogo adjunto. (*En él se marcaban al márgen estos precios mínimos.*)

2 Pagaderos en seis semanas. (V. el catálogo adjunto.) Cada rigsdaler dinamarqués equivale á 10 rs. vn. 15 95/100 mrs.

3 Este plazo espira el 19 del mes próximo.

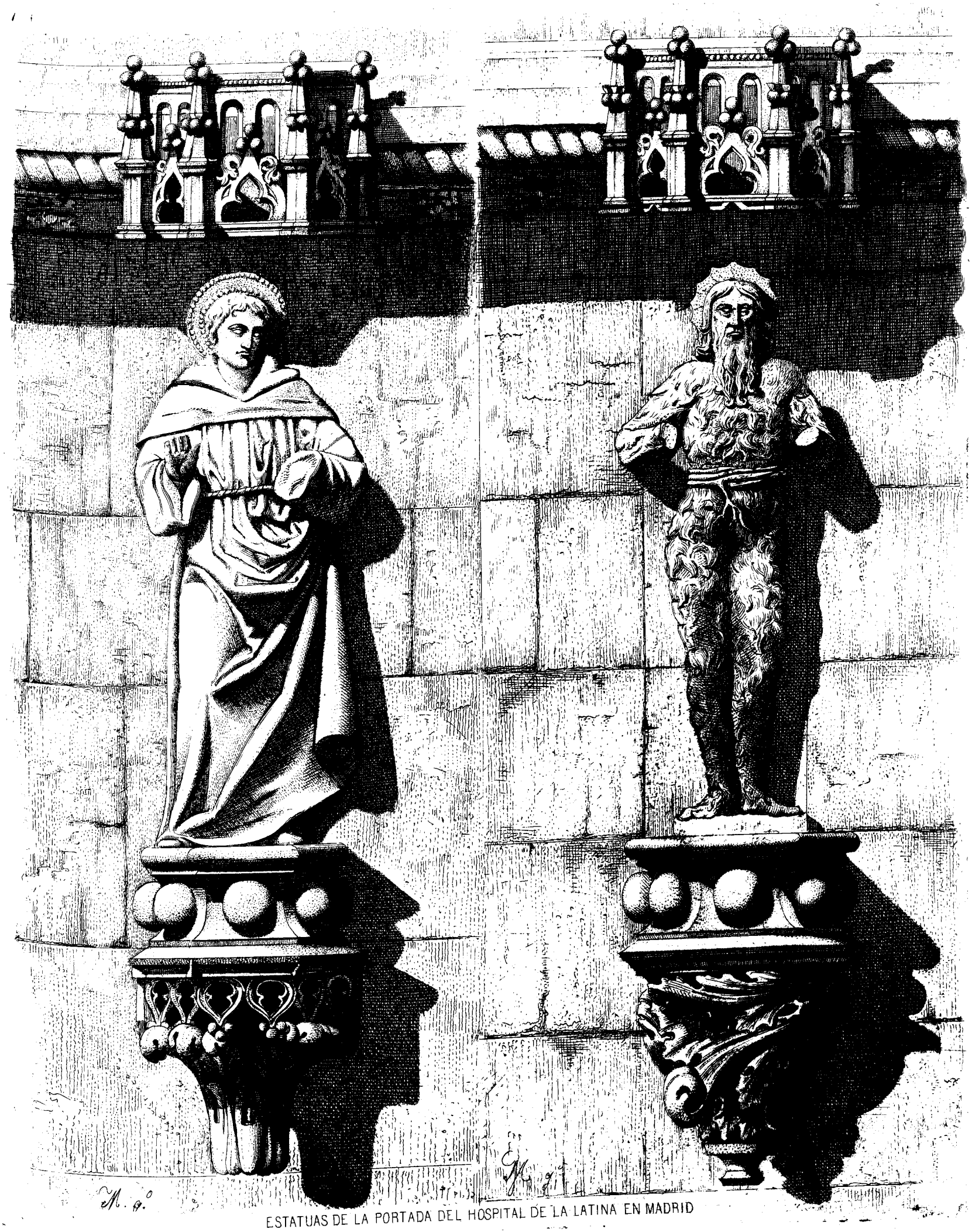
© Biblioteca Nacional de España

HOSPITAL DE LA LATINA.

El reinado de los Reyes Católicos, tan digno de estudio para el historiador, porque en él se llevó á cima la obra de nuestra unidad nacional, es tambien muy interesante para los artistas y aficionados á las artes, por el influjo que ese estado social ejerció en el desarrollo de estas. No sólo se dió entonces grande impulso á las obras públicas civiles, facilitándose las comunicaciones de unos pueblos con otros, y construyéndose muchos puentes y caminos, sino que tambien datan de esa época otros muchos edificios consagrados al culto, que revelan la constante atencion y prolija diligencia con que monarcas tan ilustrados se dedicaron á la gobernacion del reino en todos los ramos de la administraccion. Sabido es que en ese período glorioso se elevaron el hospital de Santiago, el convento de Santa Cruz de Segovia, el de Santo Tomás de Avila, el de San Juan de los Reyes de Toledo, los de Santa Cruz, San Gerónimo, Santiago y San Francisco de Granada, el hospital de esta misma ciudad y el convento de Santa Engracia de Zaragoza, y que las ciudades y villas respondieron á sus loables esfuerzos, construyendo fuentes, acequias, muelles, lonjas, hospitales, murallas y torres.

La nobleza y el alto clero siguieron por su parte tan ilustres huellas, y rivalizaron á porfía en emplear sus riquezas en obras notables, que dan claro testimonio de la grandeza de sus fundadores. D. Diego Hurtado de Mendoza, D. Diego Anaya, D. Alonso de Zúñiga, D. Iñigo Lopez de Mendoza primer Marqués de Santillana, D. Pablo Santa María, D. Alonso de Cartagena, el Condestable D. Pedro Fernandez de Velasco y tan-

© Biblioteca Nacional de España



ESTATUAS DE LA PORTADA DEL HOSPITAL DE LA LATINA EN MADRID

© Biblioteca Nacional de España

© Biblioteca Nacional de España

tos otros grandes y prelados, entre los cuales merecen especial mencion el Cardenal Jimenez de Cisneros, célebre por su piedad, su saber y sus altos hechos, recorrieron todos la senda trazada por sus soberanos, y erigieron ó restauraron suntuosos edificios, que dan evidente muestra de su religiosidad é ilustracion artística.

Sin embargo, la arquitectura gótica ú ojival, que floreció en dicho reinado con tanto brillo, bien sea por la corta duracion que suelen tener tales edades de oro, bien por la propension natural en las obras de los hombres á decaer apenas alcanzan su mayor altura, bien porque en las mismas comienzan á aparecer aislados y como sin consecuencia los primeros síntomas de su degeneracion, que pasan despues á ser dominantes y principales, comenzó ya á descender á fines del siglo xv, precipitándose á principios del xvi en la sima de extravíos y faltas que contribuyeron luego no poco á la venida del renacimiento. Mezclando y confundiendo toda clase de líneas y los diversos géneros, fácil ya en admitir adornos é innovaciones que la desnaturalizaban, aficionada á la difusa prolijidad y á la afectacion, y llevada de ordinario de un ánsia vehemente de hacer efecto á todo trance sin atender al espíritu juicioso de sistema, ni á la debida sobriedad en los trazados ó planes de sus obras y á la regularidad y buen gusto de la ornamentacion y de los detalles, que nunca deben salirse de su centro, hizo sospechar que se acercaba su fin á paso rápido para dejar su puesto á otra sucesora más afortunada y más conforme al espíritu de los pueblos á que se destinaba. Sin embargo, no se crea por esto que tales períodos de transicion son poco importantes en la historia del arte. Al contrario, ofrecen grande interés, porque en ellos aparecen los nuevos elementos de la época artística que ha de seguirles inmediatamente, ó por lo menos la razon de la muerte de un género y del nacimiento de otro.

Tal ha sido uno de los objetos que nos ha movido á ofrecer á los artistas é inteligentes parte de la fachada del Hospital de la Latina de Madrid, obra de un mozárabe y uno de los monumentos más antiguos y curiosos de la córte, fundado por D. Francisco Ramirez, general de artillería de los Reyes Católicos, que murió peleando contra los moros en la Serranía de Ronda, y por D.ª Beatriz Galindo, su esposa, llamada *la latina* por haber enseñado dicha lengua á la primera Isabel. El Pontífice Alejandro VI expidió bula á este efecto, autorizando á los fundadores en el año de 1499, y en ella concede grandes privilegios á sus ministros [1], é innumerables indulgencias á los enfermos que mueran en él. En el testamento del fundador hállanse, entre otras cláusulas, la siguiente:

Por quanto yo tengo comenzado á hacer y edificar una casa para Hospital en el arrabal de esta Villa de Madrid, como van desde mis casas á San Francisco, á la mano derecha cerca de San Millan, el cual, dándome Dios nuestro Señor salud para ello, yo entiendo de acabar y dexar en él las cosas que en él hayan de haber, y las limosnas que

[1] Quintana, *Grandezas de Madrid*, pág. 445. Madrid 1629.

© Biblioteca Nacional de España

en él quiero se hagan, y que bienes y rentas le debiere dexar, porque á nuestro Señor plega perdonar mis culpas y pecados y de Beatriz Galindo, mi mujer: Quiero y mando que el dicho Hospital se labre de las piezas de salas, enfermerías, capilla y otros edificios, segun la muestra que de él tiene Maestre Hazan, moro que tiene cargo de lo hacer[1].

Aunque en su interior no presenta nada notable, no sucede así con la fachada y la escalera, que segun se presume de su carácter y de la cláusula mencionada, deben ser de los pocos restos que se conservan de su arquitecto el maestre Hazan. Para gótica es sencilla su portada, y, sin embargo, hay ya decadencia y mal gusto en su pobreza. El arco apuntado de la puerta es bajo y mezquino, y los festones, estátuas, doseletes y escudos de armas de los fundadores, que constituyen su adorno, ofrecen cierta mezcla de árabe y de gótico, que no deja de causar extrañeza. En la puerta hay un grupo de figuras pequeñas (además de las dos estátuas de la lámina [2]) que representa *La Visitacion de la Virgen á Santa Isabel,* y una inscripcion que dice así:

ESTE HOSPITAL ES DE LA CONCEPCION DE LA MADRE DE DIOS, QUE FUNDARON FRANCISCO RAMIREZ Y BEATRIZ GALINDO, SU MUJER, AÑO DE 1507.

---

[1] *Viaje de Ponz*, Madrid 1782, tomo V, páginas 91 y 92.

[2] Véanse los números 17 y 18.

© Biblioteca Nacional de España

ÍNDICE

DE LAS MATERIAS CONTENIDAS EN ESTE TOMO.

Págs.

El Arte en España.—Introduccion, por D. Manuel Cañete, de la Real Academia Española 1
Don Alonso Berruguete Gonzalez, por D. G. Cruzada Villaamil, artículos I, II y III. 5, 77, 141, 146
La arquitectura cristiano-mahometana, por D. José Fernandez Gimenez, artículos I, II y III.. . . 11, 21, 274
De la importancia que tienen para el estudio del arte las obras de los antiguos, hasta en objetos usuales: y del aprecio debido á las hechas con el barro, por D. Benito Vicens y Gil de Tejada. 17
Armería Real.—Muebles notables, por D. Fernando Fernandez de Velasco 24
Documento curioso, por D. M. Z. 28
Refutacion de algunos errores del Sr. Beulé, *miembro del Instituto de Francia, acerca de la pintura española*, por D. Manuel Cañete, de la Real Academia Española, I, II y III. 29, 45, 73
Pedro Perez, por D. G. Cruzada Villaamil. 33
Pintura.— La escuela de Madrid, por D. Enrique Mélida. Introduccion, I, II, III y IV. 39, 50, 109, 135, 181 213
Manuel Salvador Carmona, por D. Valentin Carderera, de las Reales Academias de San Fernando y de la Historia. I, II. 58, 85
Caja de la edad media.—De la coleccion del Sr. D. José de Salamanca, por D. G. Cruzada Villaamil. . . 69
De lo mucho que hay que hacer en bellas artes, por D. G. Cruzada Villaamil. 94
Las miniaturas de los manuscritos que se conservan en los archivos y bibliotecas de España, por D. Florencio Janer. 103
Galería de la Real Academia de San Fernando, por D. Fernando Fernandez de Velasco 113
Monografía del Alcázar de Segovia, por D. G. Cruzada Villaamil. I, II, III, IV, V y VI. 124, 129, 201, 238, 253
Pintura de la escalera del Pardo que hace Mora, por D. M. Z. I y II. 128, 156
Un crucifijo de la edad media, por D. J. F. 139
Medalla del duque de Alba, por D. J. F. 155
Algunas consideraciones sobre la estatuaria durante la monarquía visigoda, por D. José Amador de los Rios, de las Reales Academias de la Historia y de San Fernando. I. 157
Reglamento para la Exposicion de Bellas Artes 166
Antiquísimo sepulcro cristiano de Láyos, *existente en el convento de Santo Domingo el Real de Toledo*, por don Aureliano Fernandez-Guerra y Orbe, de las Reales Academias de la Historia y Española. 169
Qué debe expresar la estátua, por D. Benito Vicens y Gil de Tejada. 185
Noticia del libro de la carpintería de lo blanco y tratado de alarifes, *por Diego Lopez de Arenas*, por don G. Cruzada Villaamil. 191
Sepulcro de D.ª Marina de la Cerda y Acuña, en la iglesia de Santa Magdalena de Zamora, por D. Tomás M. Garnacho 197
Don Antonio del Castillo Saavedra, por D. Miguel Morayta. 217
Documento curioso. — Una cuenta de Jacome de Treço 223
Las armas de Boabdil, último rey de Granada, por D. Pascual de Cayangos, de la Real Academia de la Historia 225
Don Antonio Rafael de Mengs, por D. Eduardo de Mier. 230
Un jarro del siglo XVI, por D. J. Z. Z. 264
Arquitectura de Tetuan, por D. Emilio Lafuente Alcántara, de la Real Academia de la Historia. I. . . 267
De varias esculturas de Thorvaldsen que en Madrid existen, por D. Benito Vicens y Gil de Tejada. . . . 28.
Hospital de la Latina, por D. Eduardo de Mier. 294

© Biblioteca Nacional de España

© Biblioteca Nacional de España

ÍNDICE DE DIBUJOS.

PORTADA, dibujada por *D. Isidoro Lozano*, y grabada por los *Sres. Severini y Manchon*. A continuacion de la ante-portada.

VELAZQUEZ, BERRUGUETE, PEREZ, medalla modelada por *D. Ponciano Ponzano*, de la Real Academia de San Fernando, dibujada por *D. Isidoro Lozano* y grabada por el *Sr. Manchon*.—Grabado inserto en la portada impresa.

LA PINTURA, LA ESCULTURA Y LA ARQUITECTURA, dibujo de *D. Isidoro Lozano*, grabado en madera por *D. Martin Rico*. —A continuacion de la portada impresa.

MERCURIO Y ARGOS, copia al agua fuerte del cuadro de Velazquez, existente, con el número 295, en el Real Museo de Madrid, por *D. José Vallejo*.—Pág. 4.

SANTA LEOCADIA, copia de la estátua que hizo en mármol de Italia Alonso Berruguete, la cual existe en la basílica de su nombre en la vega de Toledo; dibujo de *D. German Hernandez*, grabado á la *roulette* por *D. Domingo Martinez*.—Pág. 5.

DETALLE DE LA SILLERÍA DEL CORO DE LA CATEDRAL DE TOLEDO, dibujo de *D. José Vallejo*, grabado por el *señor Perrichon*.—Inserto en la pág. 5.

DETALLE DE LA MISMA SILLERÍA, dibujo de *D. José Vallejo*, grabado por *D. José Severini*.—Inserto en la pág. 10.

TORRE DE LA IGLESIA DE SAN MIGUEL EN TOLEDO, dibujo de *D. Cecilio Pizarro*, grabado por *D. José Severini*.—Inserto en la pág. 11.

PAISAJE. Agua fuerte de *D. Cárlos de Haes*, de la Real Academia de San Fernando.—Pág. 16.

ORÍGEN DE LA MUERTE DEL GIORGIONE. Agua fuerte de *D. Victor Manzano*.—Pág. 16.

MUEBLE DE LA REAL ARMERÍA, dibujado por *D. Cecilio Pizarro*, grabado en madera por el *Sr. Perrichon*. — Inserto en la pág. 25.

COCHE EXISTENTE EN LAS REALES CABALLERIZAS, dibujado por *D. Cecilio Pizarro*, grabado en madera por *D. José Severini*.—Inserto en la pág. 27.

MARTE. Copia al agua fuerte del cuadro de Velazquez, existente en el Real Museo de Madrid, por *D. José Vallejo*.—Pág. 28.

RECUERDOS DE UN VIAJE. Litografía por *D. Marcelino Unceta*.—Pág. 28.

PLANTA DE LA CATEDRAL DE TOLEDO, por *D. Ventura Rodriguez*, copia del plano que se conserva en la Biblioteca Provincial de aquella ciudad.—Pág. 33.

DETALLES DE LA CATEDRAL DE TOLEDO, dibujados por *D. Cecilio Pizarro*, grabados por *D. José Severini*.—Insertos en las páginas 33 y 38.

DON JUAN DE AUSTRIA VISITANDO Á CERVANTES. Litografía de *D. Eduardo Cano*.—Pág. 44.

AVE MARÍA PURÍSIMA. Agua fuerte de *D. Ignacio Suarez Llanos*.—Pág. 44.

TIPOS ESPAÑOLES. EL ARAGONÉS. Agua fuerte de *D. Ricardo Ribera*.—Pág. 44.

EL BOSQUE DE MAINE, ESTADOS-UNIDOS. Litografía de *D. Serafin Avendaño*.—Pág. 56.

DON MANUEL SALVADOR CARMONA. *Facsímile* del retrato dibujado por el mismo en 1759. De la coleccion del Sr. D. Valentin Carderera. Litografía de *D. Rufino Casado*.—Pág. 57.

DON PEDRO DE SALVADOR CARMONA Y DOÑA MARÍA GARCÍA, su mujer, dibujados y grabados por *su hijo Manuel*.—Pág. 65.

DETALLE DE LA TAPA DE UNA CAJA DE LA EDAD MEDIA, perteneciente al Excmo. Sr. D. José de Salamanca. Dibujo del *Sr. Pizarro*, grabado por el *Sr. Severini*.—Inserto en la pág. 69.

LA MISMA CAJA, dibujo del *Sr. Pizarro*, grabado por el *Sr. Severini*.—Inserto en la pág. 71.

INSCRIPCION DE LA MISMA CAJA.—Grabado inserto en la pág. 72.

LA CORONACION DE LA VÍRGEN. Copia al agua fuerte del cuadro de Velazquez, existente con el número 62 en el Real Museo de Madrid, por *D. José Vallejo*.—Pág. 72.

ESTÁTUA DEL RETABLO DEL EXTINGUIDO CONVENTO DE SAN BENITO EL REAL DE VALLADOLID, tallada por Alonso Berruguete. Litografía de *D. Rufino Casado*.—Pág. 77.

ESTÁTUA DEL MISMO RETABLO, dibujada por *D. German Hernandez* y grabada por *D. José Severini*.—Grabado inserto en la pág. 77.

ESTÁTUA DEL MISMO RETABLO, dibujada por *D. Víctor Manzano* y grabada por *D. José Severini*.—Grabado inserto en la pág. 82.

CASA EN QUE VIVIÓ BERRUGUETE EN VALLADOLID, dibujo de *D. Cecilio Pizarro*, grabado por *D. José Severini*.—Inserto en la pág. 84.

© Biblioteca Nacional de España

Playa de Valencia. Litografía de *D. Ceferino Araujo.*—Pág. 84.

Las dos mujeres de Carmona, copiadas de un dibujo del mismo. Dibujo en madera del *Sr. Pizarro,* grabado por el *Sr. Severini.*—Inserto en la pág. 85.

Facsímile del retrato dibujado por Carmona de su segunda mujer *Ana María Mengs,* de la coleccion del señor don Valentin Carderera. Litografía de *D. Isidoro Lozano.*—Pág. 91.

Tarjeta que usaba Carmona, grabada en cobre por el mismo.—Grabado inserto en la pág. 93.

Bajo-relieve del sepulcro del Emmo. Sr. Cardenal Marco Catalan, que se halla en la iglesia del colegio de los Irlandeses en Roma; esculpido y litografiado por *D. Ponciano Ponzano,* de la Real Academia de San Fernando.—Pág. 100.

Gruta en Lequeitio (Vizcaya). Litografía de *D. Pedro Perez de Castro.*—Pág. 100.

Letra del libro el juego de las tablas, mandado escribir por el rey D. Alfonso el Sábio (códice de la Biblioteca del Escorial), dibujada por *D. Cecilio Pizarro* y grabada por *D. José Severini.*—Grabado inserto en la pág. 101.

Miniatura con que comienza el mismo libro, dibujada por el *Sr. Pizarro,* y grabada por el *Sr. Severini.*—Inserta en la pág. 108.

País egipcio, litografía de *D. Cárlos de Haes,* de la Real Academia de San Fernando.—Pág. 112.

La despedida, agua fuerte de *D. Víctor Manzano.*—Pág. 112.

Detalle del salon de los reyes del Alcázar de Segovia, dibujo de *D. Cecilio Pizarro,* grabado por *D. José Severini.*—Inserto en las págs. 122 y 210.

El Alcázar de Segovia, vista tomada desde la iglesia de la Vera-Cruz, antes del incendio, litografía de *don M. Unceta.*—Pág. 122.

Copia del cuadro número 102 del Real Museo de Madrid, pintado por Velazquez. Litografía de *D. C. Araujo.*—Página 128.

Don Miguel de Mañara, dibujo y litografía de *D. Eduardo Cano.*—Pág. 128.

Detalle de un crucifijo de la edad media y el mismo crucifijo, dibujados por el *Sr. García Martinez* y grabados por los *Sres. Severini y Rico.*—Insertos en las páginas 139 y 140.

Facsímile de un dibujo, original de D. Alonso Berruguete, dibujado y litografiado por *D. I. Suarez Llanos.*—Página 141.

Juanelo Turriano, busto esculpido en mármol por Alonso Berruguete, litografía de *D. Rufino Casado.*—Pág. 146.

Medalla del duque de Alba, dibujo de *D. Víctor Manzano,* grabado por *D. Bernardo Rico.*—Inserto en la pág. 154.

La limosna, litografía de *D. Gabriel Maureta.*—Pág. 156.

Escultura visigoda, fragmentos de estátuas y capitel descubiertos en el cerro de los Santos (Albacete, Montealegre). Litografía de *D. Francisco Aznar.*—Pág. 157.

Las pasaderas, en la Granja. Paisaje dibujado y grabado en madera por *D. Pedro Perez de Castro.*—Página 168.

Antiquísimo sepulcro cristiano de Layos, existente en el convento de Santo Domingo el Real en Toledo. Dibujo y litografía de *D. Ramon Romea.*—Pág. 169.

Adan y Eva, grupo de un bajo-relieve del sarcófago cristiano que existe en la cripta de San Juan *in Valle* de Verona, grabado en madera por *D. Tomás Noguera.*—Pág. 177.

Tipo de Albano, agua fuerte de *D. German Hernandez.* —Pág. 184.

Paisaje. Litografía de *D. Ceferino Araujo.*—Pág. 184.

Facsímile del retrato de Diego Lopez Arenas, dibujado por *D. José Vazquez* y grabado por *D. José Sierra.*— Inserto en la pág. 192.

Facsímile del libro del mismo, dibujado por *D. José Vazquez* y grabado por *D. José Sierra.*—Inserto en la pág. 195.

Y entrando por estas asperezas, del cansancio y del hambre se cayó mi mula muerta, ó lo que yo más creo, por desechar de sí tan inútil carga como en mí llevaba. (D. Quijote, Parte I. Capítulo XXVII). Litografía de *D. Valeriano Becker.*—Pág. 196.

Sepulcro de Doña Marina de la Cerda de Acuña, en la iglesia de Santa Magdalena en Zamora. Litografía de *D. Juan García Martinez.*—Pág 197.

Un niño. *Facsímile* de un dibujo de Herrera-Barnuevo, dibujado por *D. Víctor Manzano,* y grabado por *don José Severini.*— Inserto en la pág. 211.

Facsímile de un dibujo original de Castillo. Litografía de *D. Ignacio Suarez Llanos.*—Pág. 217.

Busto de Bruto, por Miguel Angel, grabado en cobre por *D. J. Roselló.*—Pág. 224.

Fragmento de la vaina de la espada de Boabdil, dibujo de *D. Cecilio Pizarro,* grabado en madera por *D. José Severini.*—Inserto en la pág. 225.

Puñal de Boabdil, dibujo del *Sr. Pizarro,* grabado por el *Sr. Severini.*—Inserto en la pág. 226.

Vaina del puñal de Boabdil, dibujo del *Sr. Pizarro,* grabado por el *Sr. Severini.*—Inserto en la pág. 227.

Puño de la espada de Boabdil, agua fuerte por *D. Cecilio Pizarro.*—Pág. 228.

Don Antonio Rafael Mengs, grabado en cobre por *D. Salvador Carmona.*—Pág. 230.

Torre de Don Juan II en el Alcázar de Segovia, dibujo del *Sr. Pizarro,* grabado por el *Sr. Severini.*—Inserto en la pág. 252.

Efecto de luna, litografía de *D. Z. A.*—Pág. 252.

Paisaje, agua fuerte de *D. Cárlos de Haes,* de la Real Academia de San Fernando.—Pág. 252.

Catedral de Segovia, dibujo del *Sr. Pizarro,* grabado por el *Sr. Severini.*—Inserto en la pág. 262.

© Biblioteca Nacional de España

JARRO ALEMAN DEL SIGLO XVI, de la coleccion del Sr. D. Aureliano Fernandez-Guerra y Orbe, agua fuerte de *D. Cecilio Pizarro.*—Pág. 264.

TORRE DE TETUAN, agua fuerte de *D. Cecilio Pizarro.*—Pág. 273.

CAPITEL ÁRABE PROCEDENTE DE CÓRDOBA, dibujado por *D. José Vazquez* y grabado por *D. José Severini.*—Inserto en la pág. 274.

ABSIDE DE UNA IGLESIA DE TALAMANCA, dibujo del *Sr. Pizarro,* grabado por el *Sr. Manchon.*—Inserto en la pág. 280.

ESTÁTUA DE MERCURIO, obra de Alberto Thorvaldsen, que se conserva en el Real Museo de Madrid. Litografía de *D. R. Casado.*—Pág. 281.

FACSÍMILE DE UN DIBUJO hecho por Alberto Thorvaldsen á los 70 años, variante de su bajo-relieve ***El ángel Custodio.*** Litografía de *D. I. Lozano.*—Pág. 286.

EL DIOS PAN ENSEÑANDO Á UN SATIRILLO Á TOCAR LA ZAMPOÑA. AMOR ESCRIBIENDO LAS LEYES QUE JÚPITER LE ESTÁ DICTANDO. Bajo-relieves de Alberto Thorvaldsen, que posee el Excmo. Sr. D. Leopoldo Augusto de Cueto. Dibujo de *don Isidoro Lozano.* Litografía de *D. German Hernandez.*—Pág. 287.

ESTÁTUAS DE LA PORTADA DEL HOSPITAL DE LA LATINA, agua fuerte de *D. Nicomedes Mendivil.*—Pág. 294.

PLANOS DEL TERRENO EN QUE SE HA DE EDIFICAR EL MINISTERIO DE FOMENTO.—Páginas 26 y 27 del BOLETIN.

© Biblioteca Nacional de España

INDICE ALFABÉTICO DE AUTORES.

A. (D. Z.) pág. 252.
Araujo y Sanchez (D. Ceferino), págs. 84, 128 y 184.
Avendaño (D. Serafin), 56.
Aznar (D. Francisco), 157.
Becker (D. Valeriano), 196.
Cano (D. Eduardo), 44 y 128.
Cañete (D. Manuel), 1, 29, 45 y 73.
Carderera (D. Valentin), 58 y 85.
Cruzada Villaamil (D. Gregorio), 5, 33, 69, 77, 94, 121, 129, 141, 146, 191, 201, 223 y 238.
Fernandez Gimenez (D. José), 11, 21, 138, 155 y 274
Fernandez Guerra (D. Aureliano), 169.
Fernandez de Velasco (D. Fernando), 24 y 113.
García Martinez (D. Juan), 139, 140 y 197.
Garnacho (D. Tomás M.), 197.
Gayangos (D. Pascual), 225.
Haes (D. Cárlos), 16, 112, 252 y 887.
Hernandez Amores (D. German), 5, 77 y 184.
Janer (D. Florencio), 103.
Lafuente Alcántara (D. Emilio), 267.
Lozano (D. Isidoro). Portadas, 91, 286 y 287.
Manchon (D. J.). Portadas, 280.
Manzano (D. Víctor), 16, 82, 112, 154 y 211.
Maureta (D. Gabriel), 156.
Martinez (D. Domingo, 5.
Mélida (D. Enrique), 39, 50, 109, 135 y 181.
Mendivil (D. Nicomedes), 294.
Mier (D. Eduardo), 230 y 294.
Morayta (D. Miguel), 217.
Nogueras (D. Tomás), 177.
Perez de Castro (D. Francisco), 100 y 168.
Perrichon (D. N.), 5 y 25.
Pizarro (D. Cecilio), 11, 25, 27, 33, 38, 69, 71, 84, 85, 101, 108, 122, 210, 225, 226, 227, 228, 252, 262, 264, 273 y 280.
Ponzano (D. Ponciano), 100.
Rico (D. Bernardo), 139 y 154.
Rico (D. Martin). Portada.
Rios (D. José Amador de los), 157.
Rivera (D. Ricardo), 44.
Romea (D. Ramon), 169.
Roselló (D. José), 224.
Severini (D. José), 10, 11, 27, 33, 38, 69, 71, 77, 82, 84, 85, 101, 108, 122, 140, 210, 211, 225, 226, 227, 252, 262 y 274.
Sierra (D. José), 192 y 195.
Suarez Llanos (D. Ignacio), 44, 141 y 217.
Unceta (D. Marcelino), 28 y 122.
Vallejo (D. José) 4, 5, 10, 28 y 72.
Vazquez (D. José), 192, 195 y 274.
Vicens y Gil de Tejada (D. Benito), 17, 185 y 281.
Z. Z. (D. J.), 274.
Z. (D. M.), 28, 128 y 156.

© Biblioteca Nacional de España

JUNTA DIRECTIVA

DE

EL ARTE EN ESPAÑA.

PRESIDENTE *ad honorem* Y PROTECTOR.

S. A. R. EL SERENÍSIMO SEÑOR INFANTE D. SEBASTIAN.

VICE-PRESIDENTE.

D. Gregorio Cruzada Villaamil.

VOCALES.

D. Manuel Cañete.
D. Guillermo Morphy.
D. Isidoro Lozano.
D. German Hernandez.
D. Francisco Sans.

D. José Vallejo.
D. Cárlos de Haes.
D. Ignacio Suarez Llanos.
D. Víctor Manzano.

D. Ponciano Ponzano.
D. Gerónimo de la Gándara.
D. Domingo Martinez.
D. Vicente Castelló.

VOCALES SECRETARIOS.

D. Enrique Mélida. | D. Fernando Fernandez de Velasco.

LISTA DE LOS SOCIOS COLABORADORES.

Aranguren, D. Tomás.
Araujo, D. Ceferino.
Avendaño, D. Serafin de.
Cano, D. Eduardo.
Cantero, D. Juan Bautista.
Cañete, D. Manuel.
Castelló, D. Vicente.
Cruzada Villaamil, D. Gregorio.
Fernandez Gimenez, D. José.
Fernandez de Velasco, D. Fernando.
Fierros, D. Dionisio.
Gándara, D. Gerónimo de la.
García Martinez, D. Juan.
Gisbert, D. Antonio.
Gonzalez Vallarino, D. Felipe.
Haes, D. Cárlos.
Hernandez, D. German.
Lozano, D. Isidoro.
Manzano, D. Víctor.
Martinez, D. Domingo.
Maureta, D. Gabriel.
Mélida, D. Enrique.
Morayta, D. Miguel.
Morphy, D. Guillermo.
Pizarro, D. Cecilio.
Ponzano, D. Ponciano.
Sans, D. Francisco.
Severini, D. José.
Suarez Llanos, D. Ignacio.
Unceta, D. Marcelino.
Valera, D. Juan.
Vallejo, D. José.
Varona, D. Aureliano.
Vazquez Sidonia, D. José.

LISTA DE SUSCRITORES.

S. A. R. EL SERENÍSIMO SEÑOR INFANTE D. SEBASTIAN GABRIEL. *(Veinte y cinco ejemplares.)*

El Ministerio de Fomento, para los establecimientos de Instruccion Pública. *(Cincuenta y ocho ejemplares.)*

Ahumada, D. Pedro de Victoria.
Aldecoa, D. José.
Alvarez, D. Luis.
Alvarez de Sotomayor, D. José.
Andara, D. José.
Araus y Muñoz, D. Mariano.
Arco y Mariátegui, D. Luis del.
Arcos, D. Isidoro.
Aréchaga, D. Joaquin Cárlos de.
Areola, D. Sebastian.
Aristizabal, Excmo. Sr. D. Gabriel de.
Asenjo Barbieri, D. Francisco.
Ateneo de Madrid.
Ateneo de Arquitectura.
Augusto, D. Ferri.
Auxiliares facultativos de la Junta consultiva de Policía Urbana.
Balez, D. Juan Luciano.
Beraud, D. Angel.
Biblioteca de la Direccion de Artillería.
Biblioteca de la Direccion de Infantería.
Bruguera, D. Narciso.
Caballero de Zulauf, Secretario de la Legacion de Austria
Caballero Koloszyn.
Cabello, D. Luis.
Cabello y Goitia, D. Manuel.
Cafranga y de Pando, D. Benigno de.
Cappa y Manescau, D José.
Caracuel, D. Manuel.
Carranza y Valle, D. José
Cassou, D. Enrique.
Casino del Príncipe.
Castro y Serrano, D. José.
Castro, D Rafael.
Caveda, Excmo. Sr. D. José.
Cejalvo, D. Mariano.
Cenzano, D. Dionisio.
Ceriola, D. José.
Círculo del Comercio.
Conde de Guaqui, Excmo. Sr.
Conde de Toreno, Excmo. Sr.
Condesa del Montijo, Excma. Sra.
Conde de Tepa, Excmo. Sr.
Congreso de Diputados *(seis ejemplares)*.
Corcuera, D. Félix.
Cuadrado, D. Vicente.
Cuesta, D. Victoriano de la.
Cutanda, D. Francisco.
Dacarrete, D. Angel María.
Direccion de Ingenieros.
Dueros, D. José.
Duque de la Conquista, Excmo. Sr.
Duque de Alba, Excmo. Sr.
Duque de Frias, Excmo. Sr.
Duque de Sessa, Excmo. Sr.
Escuela de Arquitectura.
Espalter, D. Joaquin.
Ezpeleta, Excmo. Sr. Conde de.
Ferran, D. Luis.
Fernandez San Roman, Excmo. Sr. don Eduardo.
Fernandez Vidal, D. Francisco.
Fernandez de Elías, D. Clemente.
Figuera, D. Francisco.
Finat, D. Hipólito.

© Biblioteca Nacional de España

Florida, Señor Marqués de la.
Flores. D. Antonio.
Galiano, D. Manuel.
Gonzalez, D. Joaquin.
Gonzalez de Estéfani, Doña Joaquina
Gonzalez Villalaz, D. Juan.
Gonzalez Brabo, Excmo. Sr. D. Luis.
Gutierrez de Agüera, D. José.
Gutierrez de Ceballos, D. José.
Heredia, Excmo. Sr. Marqués de.
Huet, Excmo. Sr. D. José María.
Indo, D. Miguel.
Inspeccion de gastos de la Real Casa *(dos ejemplares)*.
Isasi, Excmo. Sr. Marqués de.
Isla, Excmo. Sr. Marqués de.
Krausse, Sr. de.
Lafuente Alcántara, D. Emilio.
Laniviere, Sr.
Lanzuela, D. Antonio.
Liniers, D. Santiago.
Lopez, D Leocadio, *(dos ejemplares)*.
Ludovisi, D. Julio César.
Llanas, D. Joaquin de las.
Llauder, D. Cárlos.
Madrazo, D. Pedro.
Madrazo, D. Federico.
Madrazo, D. Luis.
Manresa, D. Luis.
Mariátegui, D. Cárlos de.
Marqués de S. Gregorio, Excmo. Sr.
Marqués de Remisa, Excmo. Sr.
Marqués de Villaseca, Excmo. Sr.
Martinez Espinosa, D. Juan.
Martí, D José.
Matilla, D. José Francisco.
Medinaceli, Excmos. Sres. Duques de. *(cuatro ejemplares)*.
Mendez de Vigo, D. Felipe.
Mercadé, D. Benito.
Mesa de Asta, Excmo. Sr. Marqués de la.
Ministerio de la Gobernacion *(seis ejemplares)*.
Ministerio de Marina.
Miraflores, Excmo. Sr. Marqués de
Mora, D. Vicente.
Moreno Benitez, D. Juan.
Moret y Prendergast, D. Segismundo.
Moret, D. Segismundo.
Muñoz de Baena y Goyeneche, D. I.
Museo Nacional de Pinturas.
Nájera y de Aguilar, D. José de.
Nuñez Cortés, D. José.
Olea, D. José.
Pacheco, Excmo. Sr. D. Joaquin Francisco.
Padilla, D. Tomás.
Palacio, D. Manuel del.
Pastor, Excmo. Sr. D. Luis María.
Pedrorena, Ilmo. Sr. D. Victoriano de.
Perez Rubio, D. Antonio.
Perez, D. Francisco.
Ponton, Sr. Vizconde del.
Quesada, D. Adolfo.
Raigon, D. Francisco.
Real Academia Española.
Real Academia de S. Fernando.
Real Academia de Ciencias Morales.
Real Academia de la Historia.
Rey, D. Felipe.
Riaño, D. Juan Facundo. *(dos ejemplares)*
Ribera, D. Cárlos.
Rivas Ortiz de Córdoba, D. Juan de.
Robles, D. Teodoro.
Ruidavets, D. J. M.
Santamarta, Sr. Marqués de.
Sardoal, Excmo. Sr. Marqués de.
Saavedra, D. Gonzalo.
Soriano, Sr.
Suarez, D. Tomás.
Terreros, D. Antonio.
Ulibarri, D. Manuel.
Union, Sr. Conde de la.
Urzaiz, D. Isidoro de
Valdeperas, D. Eusebio.
Velle, Sr. Conde de.
Villaamil, D. Cárlos.
Z. Cazurro, D. Mariano.
Zobel, D. Jacobo.

ALMERÍA.

Hernandez, D. Baltasar.

BARCELONA.

Ateneo Catalan.
Batlle, D. Rómulo.
Claros, D. Luis Cárlos de.
Girona, D. Casimiro.
Girona, D. Ignacio.
Lorenzale, D. Claudio.
Martí y Alsina, D. Ramon.
Ortembach, D. Pompeyo.
Pujet, D. Rafael.
Rigalt, D. Luis.
Sans, D Tomás.
Singla, D. Nemesio.
Vidal y Cuadra, D. Manuel.

CÁDIZ.

Ibañez, D. Teodomiro. (Puerto de Santa María.)
Fernandez, D. Cárlos.
Rodriguez, D. Ramon.
Sres. Verdugo, Morillas y Compañía.

CIUDAD-REAL.

Areilza, D. Miguel. (Almagro.)

GRANADA.

Contreras, D. Rafael.
Duque de Gor, Excmo. Sr.
Perez del Pulgar, D. Fernando.
Secretaría de la Academia de Bellas Artes
Sociedad amiga de las Bellas Artes.

GUADALAJARA.

Academia de Ingenieros.

HUELVA.

Doña Angustia Gonzalez Solesio. (Ayamonte.)

JAEN.

Pineda, D. Pedro. (Alcalá la Real.)

JEREZ.

Badilla, D. Francisco.
Bracho y Murillo, D. José María.
Castro, D. Modesto de.
Rivero, D. Rafael.
Rodriguez, D. Juan.
Vera, D. Pablo.

MÁLAGA.

Beffa, D. Pablo.
Biblioteca del Instituto de 2.ª enseñanza.
Casadeval, D. Gregorio.
Clemens, D. Juan.
Círculo Malagueño.
Gaertner, D. José.
García Taboadela, D. José.
García de Toledo, D. Joaquin.
Gross, D. Juan.
Liceo de Málaga.
Marqués de Casa-Loring, Excmo. Sr.
Orueta, D. Pedro.
Orueta, D. Ricardo.
Parladé, D. Andrés.
Sociedad Económica de Amigos del País.
Ziemerig, D. Augusto.

MURCIA.

Almansa, D. Andrés.
Hernandez, D. Antonio.
Pascual, D. José.

PALENCIA.

Arregui, D. José María.
Martinez, D. Niceto G. (Arcediano de la catedral.)

SEVILLA.

Alava, D. José María de.
Becker, D. Joaquin.
Gesler, D. Alejandro.
Laffite, D. Antonio.
Lerdo de Tejada, D. José.
Montpensier, SS. AA. RR. los Serenísimos Duques de.
Oñativia, Señoritas de.
Paniega, Sr. Marqués de la.
Sanchez, Doña María.

SANTANDER.

Aparicio, D. Estéban.
Círculo de Recreo.
Lera, D. Domingo.
Ortiz de la Torre, D. Feliz.
Vieca, D. Federico.

SAN SEBASTIAN.

Cruzada de Ibero, Doña Vitorina.

TOLEDO.

Colegio de Infantería.
Gonzalez Monroy, D. Manuel.
Martin y Ruiz, D. Santiago.

TERUEL.

Zapater y Jareño, D. Joaquin.

VALLADOLID.

Fernandez de la Oliva, D. Nicolás.
Guerra, D. Saturnino.
Guerra, D. Lúcas.
Gutierrez, D. Agustin.
Leon, D. José.
Lopez San Roman, D. Agapito.
Muñoz, D. Lorenzo.
Ibañez de Aldecoa, D. Casto. (Gobernador civil.)

VALENCIA.

Pastor, D. Andrés.

ZARAGOZA.

Bruil, Excmo. Sr. D. Juan.
Pescador, D. Mariano.
Sala, D. Mario de la.

HABANA.

Ojea, D. Antonio.
Torriente, D. Juan Antonio de la.

PARIS.

Herrer, D. N.
Merino, D. Ignacio.
Rui-Perez, D. Luis.
Torres, D. Emilio.
Zamacois, D. Eduardo.

© Biblioteca Nacional de España